

¿UNA SOCIEDAD CONGELADA?*

LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD RURAL EN LOS MUSEOS

XAVIER ROIGÉ VENTURA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

IÑAKI ARRIETA URTIZBEREA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Recepció: abril 2014; acceptació: juny 2014

RESUMEN

CON FRECUENCIA, LOS MUSEOS DE TEMÁTICA RURAL NOS OFRECEN UNA VISIÓN IDEALIZADA Y CASI FOSILIZADA DE LA SOCIEDAD RURAL. EN ESTE TRABAJO REALIZAREMOS UN ANÁLISIS DE DIVERSOS TIPOS DE MUSEOS QUE NOS PERMITA TRATAR LOS PRINCIPALES PROBLEMAS QUE SE PLANTEAN EN LA MUSEALIZACIÓN DE LAS SOCIEDADES RURALES. A PARTIR DE UN ANÁLISIS DE LOS PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN DE LOS OBJETOS, VEREMOS LA DIVERSIDAD DE SOLUCIONES QUE SE DAN ANTE LAS DIFICULTADES DE MUSEOGRAFIAR EL PATRIMONIO RURAL Y VEREMOS CÓMO A MENUDO ESTAS SOLUCIONES NO SON ÚNICAMENTE EL RESULTADO DE LA APLICACIÓN DE DISCURSOS MUSEOLÓGICOS, SINO QUE TIENEN QUE VER CON LAS VISIONES SOCIALES QUE SE TIENEN DE LA SOCIEDAD RURAL EN CADA MOMENTO, LOS PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD Y DE LAS FUNCIONES QUE DEBE CUMPLIR UN MUSEO.

PALABRAS CLAVE:

MUSEOLOGÍA, RURALIDAD, CONSERVACIÓN, PATRIMONIO RURAL, MUSEOS RURALES

LA PATRIMONIALIZACIÓN MUSEÍSTICA DE LA SOCIEDAD RURAL

Lévi-Strauss indicó ya hace años que los museos etnológicos «han sido creados a imagen y semejanza de otros establecimientos del mismo tipo, es decir, como un conjunto de galerías donde se conservan

objetos: cosas, documentos inertes y fosilizados detrás de las vitrinas, completamente desvinculadas de las sociedades que los han producido» (1969: 340). El conocido antropólogo francés señalaba en este texto algunos de los problemas básicos de los museos que tratan de la sociedad rural. Con frecuencia, los museos de temática rural nos ofrecen

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación: Patrimonialización y redefinición de la ruralidad. Nuevos usos del patrimonio local (CSO2011-29413), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y el Programa Feder.

una visión idealizada y casi fosilizada de la sociedad rural. Nos hablan de un pasado nostálgico en el que resulta difícil comprender la complejidad de la sociedad rural, sus tensiones y conflictos, y mucho menos su evolución. Como señala Roth (1989: 125-126), los museos de temática rural han cambiado poco a la largo de su historia, a excepción de algunas modificaciones de presentación, porque siguen presentando colecciones de objetos que en muchos casos han perdido su valor explicativo, estético y museográfico.

A lo largo de su historia, y aún en el presente, estos museos se han enfrentado dos grandes retos, de los cuales trataremos en las páginas siguientes. Por una parte, los museos son el resultado de la *lógica socio-política y económica* que ha comportado su implantación progresiva en el ámbito local (Hertzog 2002; Bergues 2000). Esta lógica condiciona los objetivos y los discursos de estas infraestructuras culturales, incluyendo la imagen que proyectan de las sociedades que pretenden explicar. Si en los inicios de los museos, las élites conservadoras vieron en el mundo rural un modelo, aunque ideal, frente a la industrialización y urbanización de la sociedad, más recientemente, ante la pérdida de importancia en la economía de la agricultura y la ganadería, se pone en valor el patrimonio rural como activo para el desarrollo rural vinculado al turismo y el ocio.

Pero esta lógica no explica del todo los discursos y las imágenes que ofrecen al público los museos rurales. Debe considerarse, por otra parte, la *lógica museística*, los distintos elementos museológicos, museográficos y discursivos que han implicado la evolución de los museos para encontrar las museografías más adecuadas para representarnos y explicarnos la sociedad rural. La principal dificultad es, en este sentido, el propio objeto etnográfico. ¿Cómo hacer que los objetos conservados en un museo, que han perdido su funcionalidad, nos hablen de la sociedad que los ha producido? Los retos son enormes: ¿cómo explicar la complejidad de una sociedad rural? Y aún más difícil: ¿cómo explicar el presente de la sociedad y no sólo un pasado reinventado como nostálgico?

Comenzaremos respondiendo a estas cuestiones iniciales y después veremos a través de distintos

ejemplos cómo los museos de temática rural han hecho y hacen frente a estos retos.

EVOLUCIÓN DE LAS LÓGICAS SOCIO-POLÍTICAS Y ECONÓMICAS DE LOS MUSEOS RURALES

Comencemos por las cuestiones económicas y socio-políticas que han condicionado la creación de los museos de temática rural. Podríamos decir, aunque con el riesgo de una simplificación excesiva, que han existido tres grandes períodos en la evolución de los museos rurales. En cada etapa, los condicionantes y retos de estos museos han sido distintos.

En un primer periodo, desde finales del XIX hasta los años cincuenta del XX, el proceso de creación de museos de temática rural fue el resultado de la acción de las élites y de los especialistas, quienes marcaron los procesos de producción del patrimonio rural como un elemento relacionado a los fundamentos ideológicos de tendencia conservadora para hacer frente a los nuevos valores que venía estableciendo la industrialización y la urbanización de las sociedades modernas. La patrimonialización de lo rural se basó sobre todo en la necesidad de valorizar el pasado, dejando de lado todas las formas contemporáneas y obviando también su relación con el espacio rural y con los elementos que lo componen, como los procesos productivos. Los museos tenían por ello un fuerte contenido romántico, creados como una acción erudita que pretendía «conservar» vestigios de lo rural —únicamente objetos— ante unos cambios que se percibían no sólo como inevitables, sino como una amenaza para la supervivencia de ese mundo rural. El interés por la colección de los objetos de la vida rural no reflejaba tanto la voluntad de afirmar una cultura popular frente de una cultura más «cult», sino de buscar características específicas, ya fuesen locales o nacionales. Estos objetos se convirtieron en una especie de «arte nacional»: «no se mostraba tanto la vida campesina, sino que se construía un conjunto de símbolos, como soporte a la nueva cultura de la modernidad, de la ciudad, de la técnica, de las instituciones» (Longuet 1993:145). La etnología y el folklore construyeron la imagen de

un «hombre tradicional», el campesino, a partir de objetos que pretendían explicar la sociedad, pero que en realidad nos presentaban una abstracción.

Más tarde, en los años sesenta, entramos en un segundo período muy distinto. En un contexto de una sociedad rural con un futuro incierto, la «nueva museología» impulsó dos elementos nuevos en la patrimonialización de lo rural. Por una parte, un cambio en los discursos: los museos ya no sólo debían preservar el pasado, sino que debían explicarlo, y para ello ya no bastaba el objeto, sino la inserción del objeto en el paisaje rural, en lo ecológico, en la identidad. Los museos siguieron presentando un pasado tal vez congelado, pero las exposiciones debían responder también a los interrogantes sobre el presente. Por otra parte, y tal vez fue el cambio más importante, se atribuyó una nueva función a los museos: éstos ya no debían ser instituciones eruditas sobre el pasado, sino que debían ser también instituciones que contribuyesen al desarrollo local, al turismo y a la generación de recursos. Se pasó, en cierta manera, del patrimonio rural al desarrollo local (Guicheney 2001), al mismo tiempo que mutaba la consideración de lo que era lo rural: de un espacio reservado a la producción agrícola a un espacio de vida y de consumo. El patrimonio pasó en este sentido de ser una reserva a una estrategia de desarrollo local, al mismo tiempo que adquiría una función política al ser utilizado como elemento para la movilización de los actores de un territorio a partir de objetivos comunes.

Desde los años 1990, y en el momento actual, son diversos los retos de los museos de temática rural. Por una parte, está la necesidad —acrecentada con la crisis económica— de contribuir a la generación de recursos y a la transformación del patrimonio, incluso en algo rentable. Por otra parte, los museos se enfrentan a los retos de su función comunicativa, con la necesidad de incorporar nuevos diseños, nuevas formas de exposición más atractiva y, en definitiva, una mayor espectacularización. Y, en tercer lugar, está el reto de la contemporaneidad. Los viejos museos de objetos han envejecido no sólo formalmente, sino sobre todo en sus contenidos: las sociedades «tradicionales» e idílicas quedan ya muy lejos de los públicos actuales, incluso de

los propios campesinos. La necesidad de cambio y de actualización de sus contenidos les lleva a explorar discursos sobre las transformaciones de la sociedad rural, sobre los procesos agrícolas de hoy y sobre los retos de la agricultura. Y, aunque sean pocos los museos que abordan esta línea, los museos comienzan a hablar de los retos económicos de la agricultura, de los cultivos ecológicos, de los sistemas productivos, de la globalización de la agricultura, o del uso de los transgénicos. Un cambio de planteamiento que tiene que ver también con los discursos científicos contemporáneos sobre la ruralidad y con los diversos modelos explicativos de su evolución (Jean 1997).

¿CÓMO REPRESENTAR LA SOCIEDAD RURAL EN UN MUSEO?

Pero como decíamos anteriormente hay también un problema de índole museológico en los museos de temática rural, que comparten con el resto de los museos etnológicos: el rol de los objetos en la exposición. ¿Qué objetos deben conservarse de la sociedad rural? ¿Cómo deben ser expuestos estos objetos? ¿Y qué deben explicar los museos de la sociedad rural? La respuesta a estas cuestiones tiene mucho que ver con la naturaleza del objeto etnológico (Davallon 2002:170). Hay tantos y tantos objetos que pueden conservarse sobre la sociedad rural (herramientas, muebles, utensilios domésticos, indumentaria y objetos de uso personal, elementos de religiosidad y de fiesta, . . .) que sin un criterio museológico preciso la tarea de recogida se convierte en ilimitada y sin sentido. Al revés que en los museos de arte, donde los objetos se coleccionan en función de su valor artístico, los objetos etnológicos se coleccionan para explicarnos la cultura de la sociedad que los ha producido, en función de su estatus semiótico y de su carácter simbólico (Davallon 2002: 173).

El problema es que una sociedad rural —como cualquier otra— no puede explicarse únicamente con los objetos, sino que es necesaria también la presentación de las condiciones de producción de esos objetos y las formas de organización social y económica de una cultura. La imagen idealizada que nos ofrecen muchos museos rurales no es sólo

la consecuencia de un discurso ideológico, sino también de la representación ahistórica que nos ofrecen las exposiciones basadas sólo en objetos y de las dificultades de reconstruir el pasado en su complejidad.

Hay aún más interrogantes que se plantean ante un museo sobre la sociedad rural. ¿Cómo integrar el patrimonio material y el inmaterial? ¿Como presentar elementos que son de épocas y momentos diferentes? ¿Cómo introducir la necesaria explicación del cambio de las sociedades agrarias para evitar transmitir una imagen fosilizada de estas sociedades? Las soluciones museológicas a todas estas cuestiones son muy variadas, y dependen de los modelos de museos, de los recursos disponibles y de las cuestiones identitarias presentes en todo museo. Los diferentes modelos de museos ofrecen distintas soluciones en las formas de exposición, en sus discursos sobre el mundo rural y en sus objetivos, desde museos contruidos únicamente a partir de objetos a otros en los que los objetos son situados en su propio contexto funcional, o incluso otros en los que éstos no tienen más que un papel secundario y en los que lo que importante es el discurso.

En las páginas siguientes veremos algunos de estos tipos de museos y las soluciones a los retos que acabamos de plantear.

LOS MUSEOS COMO ICONOS NOSTÁLGICOS DE LO RURAL (DEL XIX A 1960)

EL «MUSEO-OBJETO»

Los primeros museos que se hicieron sobre la vida rural eran simples colecciones de instrumentos y herramientas, como testigos de una sociedad que se creía ya en proceso de desaparición. La museografía era simple y la ordenación de las herramientas era tipológica, una forma de presentación que aún pervive en muchos de los museos actuales: dentro de las vitrinas o en las paredes se colocaban colecciones de arados, de relojes o de cerámica a imagen y semejanza de los museos de arte. A finales del XIX, en toda Europa se crearon ya muchos museos etnológicos que, bajo la influencia del romanticismo, ensalzaban una sociedad rural que ya entonces se veía amenazada, como hemos afir-

mado anteriormente, por el proceso de industrialización. Museos como el Dansk Folkmuseum de Copenhague (1879), la Sala de Francia en el Museo del Trocadero de París (1889) o el Deustch Volkskünde de Berlín (1891) iniciaron la creación de un buen número de museos de carácter nacional, regional o local que eran una traducción de los estudios folclóricos que entonces se estaban haciendo. Sin embargo, a pesar de su idealización de la sociedad rural, estos museos desarrollaron toda una serie de técnicas de exposición que durante mucho tiempo han caracterizado los museos etnológicos. La representación de escenas de vida cotidiana, la utilización de maniqués para exponer los trajes tradicionales, la construcción de dioramas o la reproducción de espacios de la vida doméstica con su mobiliario suponían la aparición de una museografía que intentaba situar los objetos los unos en relación con los demás. Se buscaba, pues, una museografía más realista y más contextualizada.

Ya en pleno siglo XX, hacia los años veinte y treinta, los museos intentaron profundizar más en la necesidad de explicar la sociedad rural. En la Alemania de entre guerras y, sobre todo durante el período nazi, los llamados Heimatmuseum («museos de la pequeña patria»), a pesar de su carácter ideológico y propagandista nazi, supusieron una importante renovación con la creación de museos locales donde el espacio expositivo era concebido como un lugar de comunicación en el que el objeto abandonaba su carácter de fetiche (Roth 1989; Crus-Ramírez 1985). A pesar de las diferencias ideológicas (Rogan, 2003: 53), estos objetivos coincidían con los planteamientos formulados en ese momento en Francia por para la creación de los «musées du terroir», y que cuajaron con la creación de un buen número de museos regionales como el Musée Basque (1924), el Musée Béarnais de Pau (1937) o el Musée d'Annecy (1937), que incluían recreaciones de interiores y evocaciones de la vida rural. El proceso culminaría con la creación durante el gobierno del Frente Popular del Museo de Artes et Traditions Populaires en París (1937), que se proponía abordar una síntesis de las culturas rurales en Francia. Todos estos museos estaban inscritos en un discurso patriótico nacional. Para

sus impulsores no había una contradicción política entre crear museos sobre culturales regionales y la defensa del prestigio de Francia.

Además, todos estos museos se caracterizaban por una cierta aversión a la industrialización y a los cambios que experimentaban estas sociedades, e incluso un cierto miedo al proceso de secularización de la sociedad rural, que guardaba los valores del catolicismo. Los museos no estaban, por tanto, al margen de los debates políticos del momento (Arrieta Urtizberea 2006). En el País Vasco, en 1902 se creaba el que después pasó a llamarse Museo de San Telmo y en 1921 el Museo Vasco en Bilbao, cuya primera exposición estaba compuesta por «una cocina y un dormitorio tradicionales, de trajes, aperos de labranza, utensilios de trabajo, redes y aparejos de pesca, trabajos en hierro, cerámica...» (Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco 1996: 6). En España, el proyecto de Caro Baroja para el Museo Nacional del Pueblo español especificaba claramente que se debían recoger y exponer en los museos de folclore: «materiales que reflejen el estado social inmediatamente anterior a la gran progresión del industrialismo moderno» (1944: 8). Aunque en los años cuarenta el mundo rural no había padecido el cambio radical que comenzará veinte años más tarde, éste se iba alejando de aquel que folcloristas y etnógrafos estudiaban a finales del XIX y principios del XX. Es decir, Caro Baroja no mostraba mayor interés en mostrar un mundo rural que estaba cambiando como consecuencia de la industrialización.

En Cataluña, las iniciativas eran similares. El Museo Etnográfico de Ripoll fue creado en 1929 de acuerdo con el espíritu folclorista que guiaba a sus fundadores, vinculados al excursionismo e imbuidos de un sentido de restablecimiento patriótico estrechamente vinculado al catalanismo político de la época (Espona 1996:101). Es un buen ejemplo de una museografía que contemplaba el objeto como centro del discurso expositivo, combinando espacios en los que aparecían colecciones de objetos rurales (por ejemplo la artesanía del hierro o las armas) con otros espacios donde los objetos iban

acompañados de elementos contextuales, en especial de reproducciones de instalaciones y espacios interiores (la reproducción de un martinete o de una cabaña de pastor).

La museografía que privilegia el objeto confía en él como un elemento mediador entre el visitante y la sociedad que lo ha producido, convirtiéndolo al mismo tiempo en un objeto de curiosidad, en un hallazgo, en un artefacto cultural y en cierto modo en una obra de arte «popular». El problema es que, a menudo, el objeto funciona únicamente como un elemento evocador para personas que lo recuerdan cuando estaba en uso, pero que pierde parte de ese poder ante el público juvenil para el que es un simple objeto antiguo, que no le dice nada si la museografía complementaria no es capaz de explicarlo. En este sentido, la colección que recogió Ettore Guattelli a lo largo de su vida (1924-2000) y la forma de exponerlas constituye un buen ejercicio de reflexión sobre los museos que tratan sobre la sociedad rural y la representatividad del objeto. En su casa natal de Ozzano Taro (Emilia Romagna, Italia), Guattelli fue exponiendo más de 30.000 piezas que fueron invadiendo progresivamente todas las estancias de su casa. Su forma de exposición es muy simple: los objetos se reúnen en las diversas salas, según criterios morfológicos, no para explicar nada, sino para jugar con la «educación emocional del público» para presentarnos «una gran icona del mundo rural» (Guattelli, citado en Ronzon 1999). Su museo es como una gran instalación, como una «cámara de las maravillas, una explosión de colores y de historias» (Clemente, 2000). «Exponer la palabra y escribir los objetos» es el principio de articulación del museo, que se basa en una estructura objetual-expositiva dentro de la cual el autor construye su propia historia (Ronzon 1999:72). Como se dice en el web de presentación del Museo,¹ actualmente de propiedad pública, el museo «comunica a las generaciones futuras no sólo a través de los objetos visibles, sino también a través de todos los valores de la trayectoria humana que han dado sentido al conjunto y continúan iluminando el sentido actual».

¹ <<http://www.museoguatelli.it/>> [consulta: 2 de mayo de 2014].

Estos museos centrados en objetos continúan siendo, seguramente, los más frecuentes, proyectando una imagen idealizada y nostálgica del mundo rural, y centrada únicamente en una visión a partir de unos objetos descontextualizados. En 1930, el historiador Marc Bloch (1930) escribía en *Annales ESC* que «en Francia tenemos nuestros museos de civilizaciones provinciales. Muchos son muy hermosos. ¿Cómo alguien de Estrasburgo puede olvidar el Museo Alsaciano? ¿Cómo no tener en cuenta, entre otros, el Musée Arlaten? Pero cuando estamos en sus salas, viendo sus ricas colecciones procedentes de las zonas rurales, estos museos son, en el fondo, todo urbanos» (1930: 251). No muestran —como sostenía este autor— unos espacios idealizados y congelados, un mundo pintoresco en el que falta su contexto funcional.

SITUAR LOS OBJETOS EN SU CONTEXTO FUNCIONAL. LOS MUSEOS AL AIRE LIBRE

Una forma muy distinta de exponer la sociedad rural ha sido la generada en los países nórdicos y centro-europeos: los museos al aire libre. Fue en Skansen (Estocolmo), donde en 1891 se abrió el primer museo al aire libre, creado por Artur Hazelius, un maestro especialista en lenguas escandinavas y nacionalista nórdico. Hazelius pretendía preservar y mostrar didácticamente al público cómo eran las casas de la sociedad rural y cómo vivían y trabajaban los campesinos, convencido de que el objeto no bastaba para explicarnos la sociedad rural. Más de ciento cincuenta casas de diferentes lugares de Suecia, construidas en los siglos XVIII y XIX fueron trasladadas y reconstruidas con el objetivo de reunir una muestra representativa de la arquitectura popular de las diferentes regiones de Suecia. Incluso, como gran innovación, en los edificios había la presencia de figurantes vestidos con los trajes tradicionales del país, que mostraban al visitante su destreza en el ejercicio de oficios artesanos. Los interiores de las casas se recomponían con el mobiliario, utensilios y herramientas propios de las regiones de origen de la construcción y servían para alojar actividades artesanales, prácticas agrícolas y demostraciones de técnicas con las que se complementaba el deseado

efecto de transposición. Asimismo, se realizaban actividades complementarias relacionadas con la agricultura y la artesanía para dar una idea general de las condiciones de vida rurales.

Skansen, como señala Maure (1993), constituye una de las contribuciones más relevantes que se han hecho a la museología a nivel internacional. Su gran innovación consistió en colocar los objetos históricos en su contexto funcional, sobre el trasfondo de su entorno cultural, junto con otros recursos didácticos como la dramatización de personajes que constituían en ese momento la mejor manera para explicar al visitante las formas de la vida rural. Pero a pesar de la gran innovación museográfica (el museo subsiste hoy en día prácticamente como fue creado), estos museos al aire libre seguían presentado un mundo romantizado e idílico. Los conflictos, los sistemas de explotación o los problemas económicos y sociales del mundo rural desaparecen en la representación. Además, Skansen era también un gran proyecto ideológico: el espacio del museo al aire libre proporcionaba una idea de diversidad de la cultura nacional sueca, pero a la vez era una metáfora de la unidad nacional, algo similar a lo que se hizo en Barcelona con el Pueblo Español el 1929 (en este caso con reconstrucciones, pero con clara inspiración de Skansen). El museo sueco tuvo un éxito de público considerable, de modo que su modelo pronto se extendió hasta el punto de convertirse incluso en una marca o etiqueta («Museo Skansen de»).

Pocos años después de Skansen se abrieron muchos otros museos en los países escandinavos vecinos y no mucho más tarde se abrieron otros de similares características en un gran número de países de Centroeuropa y Europa oriental. Sus ideas iniciales son en todos los casos similares (De Jong 1994). En primer lugar, una idea romántica, con un deseo de presentación de una sociedad casi intacta como contraposición a los rápidos cambios de la sociedad, consecuencia de la industrialización. La modernidad, con sus cambios técnicos y productivos no tenía lugar en estos museos. En segundo lugar, una valoración estética del producto tradicional y un menosprecio del producto de fábrica. Se creía incluso que estos museos harían renacer y desarrollar la artesanía tradicional.

Para todos los museos al aire libre, el reto actual consiste en renovar sus discursos y en superar esa visión uniforme e idealizada del pasado, en la que el presente no está ni expuesto ni explicado. Un buen ejemplo de renovación es el Nederlands Openluchtmuseum (Museo al Aire Libre de los Países Bajos), creado en 1912 durante el período de mayor euforia de Skansen por Hoefer, un militar retirado. El modelo continuó con éxito hasta los años setenta, durante los cuales fue incluso ampliado. Pero en los ochenta, no pudo evitar un cierto decrecimiento de público y un envejecimiento de sus discursos (De Jong, 1994), lo que llevó a que en 1987 el Ministro de Cultura anunciase su cierre. Las protestas populares lograron salvarlo, iniciándose un proceso de remodelación y cediendo su gestión a una entidad privada no comercial. Pero lo más interesante ha sido la renovación de su modelo e incluso de su discurso. Algunas de sus casas han sido restauradas simulando otras épocas, para marcar los cambios de la sociedad rural (por ejemplo, en un caso con una ambientación de los años setenta con neo-rurales de estética hippie), e introduciendo en algunos espacios maquinaria agrícola e incluso algunas representaciones de actores que nos hablan de los conflictos entre propietarios y jornaleros. Renovaciones como ésta se han llevado a cabo en otros museos (como en Aarhus, en Dinamarca), con el doble objetivo de hacer atractivas sus instalaciones y de acercar el museo al presente.

NUEVOS DISCURSOS, NUEVAS FUNCIONES. LOS MUSEOS RURALES TRAS LA NUEVA MUSEOLOGÍA (1960-2000)

DEL ROMANTICISMO A LA PERSPECTIVA ECOLÓGICA. LOS ECOMUSEOS

El cuestionamiento más importante que experimentó la museología tradicional de la sociedad rural se dio a partir de los años setenta con lo que se conoce como «nueva museología», todo un movimiento de renovación museológica que introdujo una nueva perspectiva del museo en la que éste se convertía en un instrumento para el desarrollo de las sociedades rurales. De esta forma, el museo trascendía sus límites y se convertía en un instru-

mento de desarrollo, de participación y de reivindicación de la identidad local. El modelo más paradigmático que surgió de este movimiento fue el ecomuseo, un concepto inventado y definido por De Varine y Rivière en 1971. Estos museos fueron concebidos para la conservación de los testimonios de las sociedades rurales que la urbanización y los cambios técnicos y sociales hacían desaparecer rápidamente, pero pronto el concepto también se aplicó a otros campos del entorno social, urbano e industrial. Rivière (1985) definió el ecomuseo (entre 1971 y 1980) «como un museo del hombre y de la naturaleza de un territorio determinado y a lo largo del tiempo, el cual ha de ser necesariamente concebido y gestionado con la participación de la población local, con el objetivo tanto de reforzar su sentimiento de identidad colectiva como de contribuir a su desarrollo social, económico y cultural». De acuerdo con esta definición, el ecomuseo debe tratar de todos los aspectos del patrimonio de un territorio, tanto los materiales como los inmateriales. El ecomuseo tiene también una función explicativa del territorio, como «un espejo en el que la población se refleja, para reconocer en ella, donde busca la explicación del territorio donde está unido, junto con el de las poblaciones que la han precedido, en la discontinuidad o la continuidad de las generaciones. Un espejo que esta población tiende a sus huéspedes, para hacerse comprender mejor, en el respeto de su trabajo, de sus componentes, de su intimidad» (Rivière 1985:182).

Los ecomuseos implicaban una nueva visión de la sociedad rural, en la que se abordaba una gestión integral del hombre y la naturaleza, y en la que el museo debía salir de sus límites para conseguir una gestión integral de un territorio patrimonializado (Rivière, 1989). El museo se presentaba asimismo como un modelo de gestión participativo, donde la comunidad no sólo estaba representada en la gestión del museo, sino como un lugar donde se representaba a ella misma y mostraba así su identidad con la idea de poder abordar los problemas de su propio futuro.

La creación de los ecomuseos coincidió con el deseo de desarrollo de las zonas rurales, siendo la gestión de los parques naturales un elemento

fundamental para atraer un turismo interior que estaba creciendo considerablemente y que necesitaba de nuevas infraestructuras (Hubert 1993; Joubert 1999).

En 1969 se inauguró en Marquèze (Landes) el primer gran ecomuseo. Aunque inspirado en el modelo de Skansen, las Landes era bastante diferente a los museos al aire libre, al pretender la reconstrucción de una unidad ecológica preexistente y no el simple traslado de edificios. El conjunto formaba una unidad formada a partir de los vestigios de una comunidad anterior, en la que todavía se apreciaban los cultivos y por tanto la sociedad debía verse como una «unidad ecológica». En las Landes se hicieron aportaciones muy novedosas, especialmente en la asociación de los métodos de conservación *in situ* y el hecho de reunir en un mismo espacio muestras de la naturaleza y de la cultura, mediante un discurso ecológico que explicaba el funcionamiento de la sociedad rural. Por ello, el ecomuseo contenía también espacios destinados a la presentación de sistemas de cultivo y de pasto de razas autóctonas.

El modelo de las Landes fue muy pronto transportado a nuevos ecomuseos, como el Ecomusée de Mont Lozère (concebido en 1971 en el seno del Parque Nacional de Cévennes), o el Ecomusée de la Camarga (1973, dentro también de un parque natural). En los años ochenta y noventa, el número de ecomuseos iría creciendo considerablemente en la misma Francia y en otros países, con la apertura de instalaciones similares en Suiza (Val di Muggio), Portugal (Parque Regional de Serra da Estrela, Museo de Seixal, Monte Redondo), Quebec (Ecomusée du Fier-Monde), o Cataluña (Ecomuseu de les Valls d'Àneu). Sin embargo, se han creado muchos tipos distintos de ecomuseos, desde algunos relativamente pequeños y con pocos recursos, con una cierta mitificación del pasado y una menor preocupación por la investigación (Hubert 1993:205) hasta otros que se han convertido en grandes parques con una cierta espectacularización. En muchos casos, estos centros no son más que la aplicación de una etiqueta o marca de «ecomuseo», a menudo alejándose mucho de las ideas iniciales del ecomuseo, pero aun así tienen

un papel fundamental como museos del territorio y de identidad, vinculados a proyectos de desarrollo local. Una investigación europea sobre los ecomuseos (Maggi 2001:10) constata que los ecomuseos están en un fuerte proceso de transformación, con un reforzamiento de los lazos entre museo y comunidad y un mayor énfasis en la interpretación, y se constata también la existencia de un conflicto recurrente entre los objetivos de desarrollo económico, casi siempre relacionados con una valoración turística, y el reforzamiento de la identidad local a través de la recuperación de las raíces históricas de la comunidad y de la memoria. En el caso de los ecomuseos catalanes se constata esta tensión y al mismo tiempo su papel como elemento de dinamización socio-comunitaria y económica, y de captación de turismo cultural, como en el caso del Ecomuseu de les Valls d'Àneu.

REPRESENTANDO DE NUEVO LAS CASAS RURALES

Rivière, antes de los ecomuseos, habló de la necesidad de crear «museos de casas», que permitieran la conservación de casas rurales y hacerlas visitables. Los museos de casas rurales son, en cierto modo, una versión reducida a un solo edificio de los museos al aire libre o los ecomuseos.

Generalmente, los problemas que plantean estos equipamientos son de orden conceptual y técnico. Las soluciones son diversas, pero van desde casas en lo que importa es la visita de las varias habitaciones con una preeminencia de los objetos como evocadores de recuerdos y sentimientos, hasta otras donde lo que prima más es el discurso, de manera que los interiores son reconstruidos para evocar una explicación sobre esa forma de vida. En este sentido, las casas abiertas en los últimos años al público evolucionan sobre todo hacia la necesidad de privilegiar los contenidos, a través de explicaciones complementarias que nos informan de las familias que las habitaban, sus actividades económicas, o los usos de los distintos espacios de la casa. Generalmente, la evolución de estas casas ha ido desde una museografía en la que se privilegiaban los objetos a otra en la que los objetos son elegidos en función del discurso que se quiere contar.

Dos casas, muy próximas una de la otra, en Andorra son un buen ejemplo de la evolución que ha experimentado la musealización de este tipo de patrimonio. La Casa Areny-Plandolit es una gran casa solariega (de entre los siglos XVI y XIX) de una familia burguesa de montaña, que habían sido comerciantes, ganaderos, industriales y políticos. Adquirida por el Consejo General de les Valls d'Andorra, abrió como museo en 1982, con una museografía que privilegiaba únicamente objetos. A pesar de la riqueza de la colección y una gran aceptación por el público, el museo presenta problemas importantes en el discurso, ya que no hay ninguna explicación que permita conocer ni el tipo de familia de la que estamos hablando ni sus actividades económicas, si no es a través de una visita guiada (Llovera 2003). A pocos kilómetros, la Casa Rull de Sispony es un equipamiento mucho más reciente (2001). Toda la casa ha sido musealizada dándole mucha importancia a la explicación de los diferentes espacios a través de una narración audioguiada y de una iluminación muy cuidada. Así, por ejemplo, nos explican los procesos de producción agrícola, la vida social, y el ciclo de vida en una de las habitaciones (la boda, el nacimiento del heredero, la infancia, la vejez y la muerte). Además, se ha construido un nuevo edificio junto al antiguo que sirve como zona de acceso y donde se proyecta un audiovisual sobre el significado social de la casa, incluyendo reflexiones sobre los cambios que ha experimentado la familia en Andorra.

Otros ejemplos son los del Mas Agustí (en el Montseny, Cataluña), en la que se nos explica la vida en la casa mediante efectos técnicos diversos, que incluyen narraciones sonoras a cargo del «dueño» de la casa y de juegos de luces y de olores. Algo similar es el Caserío Igartubeiti (País Vasco), donde se ha construido al lado del caserío un centro de interpretación en el que –según su propia presentación– «se descubre cómo fueron creciendo y evolucionando los antiguos caseríos, cómo vivían y trabajaban sus habitantes, cómo se relacionaban entre ellos, en qué creían, qué producían, cómo se alimentaban, de qué modo se divertían y qué les hacía sufrir». El

proyecto se justifica, según su propia web,² porque el Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Guipúzcoa, «consciente del grave problema que gravitaba sobre la protección del patrimonio rural, habida cuenta de la pérdida creciente de los valores intrínsecos de la arquitectura vernácula planteó la necesidad de abordar ciertas líneas operativas encaminadas a paliar el problema».

Estos proyectos han intentado contextualizar esas representaciones de las casas para superar esa visión nostálgica del pasado. Aunque las nuevas tecnologías permiten nuevos recursos, los esfuerzos por encontrar nuevas formas de museografía y discursos más variados no siempre consiguen superar esa imagen congelada y nostálgica del pasado.

¿ES POSIBLE UNA SÍNTESIS DE LA SOCIEDAD RURAL?

Desde los primeros museos etnológicos se procuró realizar una síntesis que permitiera la presentación global de una sociedad. Aunque ya los museos regionales de finales del XIX y de la primera mitad del siglo XX lo intentaron, no fue hasta los setenta y ochenta cuando la proliferación de museos comarcales generalizaron la idea del museo de síntesis. Pero la realización de una síntesis plantea el problema de cómo representar todos los aspectos de una sociedad sin caer en un reduccionismo o en un discurso lineal. Con frecuencia, la visita a distintos museos nos ofrece imágenes e historias similares en las diferentes poblaciones.

Muchos museos de síntesis han llegado a la conclusión de que la presentación en una exposición permanente de una síntesis general de la cultura de una sociedad rural resulta imposible. Como decía Guibal, antiguo director del *Musée Dauphinois* y del *Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris* (ATP) «no se puede hacer funcionar un museo de sociedad, un museo de civilización como si fuera un museo de arte. Al Louvre se va a ver la Gioconda o la Venus de Milo. Estas obras han de estar allí, visibles todos los días. Pero en cambio no se va a la ATP para contemplar un objeto, aunque la calidad estética de algunas de nuestras piezas sea

² <<http://www.igartubeitibaserria.net/>> [consulta: 2 de mayo de 2014].

remarcable. Estos objetos no son interesantes más que dentro de una situación. Más que una exposición permanente de nuestro fondo, imposible de asegurar, deben privilegiarse las exposiciones temporales (las miradas sobre el patrimonio evolucionan rápidamente)» (citado en De Roux 1992). El Musée Dauphinois, inaugurado en 1968, es un ejemplo de esta opción museológica. Se define en su propia web «como un museo de patrimonio regional consagrado a las culturas y los hombres que han hecho esa región, desde la Prehistoria hasta el patrimonio que actualmente está en proceso de constitución». Para ello, el museo propone dos exposiciones de larga duración, que actualmente son Gens des Alpes, una presentación de las formas de vida de los Alpes, y La grande histoire de l'ski, dedicada al turismo de invierno y la cultura del esquí. De esta manera, se representa la sociedad rural en su historia y los cambios que ha experimentado en su transformación hacia el turismo.

En toda España, la llegada de la democracia desencadenó la creación o reforma de un gran número de museos locales y comarcales como elementos de identidad. En Cataluña, la creación del Museo de la Val d'Aran (1983), del Museo Etnológico del Montseny La Gabella (1985) y del Museo de les Terres de l'Ebre (1984, reformado en el 2012) son un ejemplo claro de museos con vocación de síntesis y de servicio al territorio, con un discurso museológico que en los tres casos integra elementos del patrimonio natural, arqueológico y etnológico. El planteamiento temático también es similar en los tres casos, con un recorrido que se inicia con una presentación del medio natural y el poblamiento, para luego continuar con una síntesis histórica. A continuación siguen las explicaciones sobre las formas de producción «tradicionales» (el bosque, la agricultura y las industrias carroceras en el Montseny, la ganadería en el Valle de Aran, y el cultivo del arroz en el Montsià) y las formas de vida de estas sociedades. Lo más interesante de estos museos, más que su museografía, es su dinamismo, su implicación social y comunitaria.

La dificultad de sintetizar la sociedad rural afecta especialmente a los museos locales y comarcales, pero también a los nacionales. El Musée d'Arts

et Traditions Populaires de París (ATP), creado en 1937, pero no abierto hasta el 1972 de la mano de Rivière, es un buen ejemplo de estos problemas. Se erigió como un museo de referencia por sus contenidos, por su carácter de síntesis y por su entonces moderna museografía. La exposición permanente pretendía ofrecer una «visión sintética de la sociedad francesa tradicional, esencialmente desde la Revolución Francesa hasta la Segunda Guerra Mundial, en sus dimensiones rural y artesanal» (Segalen 2005). Partía, por tanto, de la idea de la existencia de una sociedad «tradicional» que podía ser presentada en su conjunto, de una sociedad atemporal en la que los cambios más importantes no se habrían producido hasta muy recientemente. Planteado como un museo modélico, el museo envejeció rápidamente. Como sostenía Guibal, «en los años setenta, los ATP eran revolucionarios, pero las generaciones actuales no tienen la misma mirada sobre el patrimonio» (citado en Mortaigne y De Roux 1994). Su número de visitantes fue descendiendo progresivamente hasta sólo 13.900 en 1995, una cifra casi ridícula para un museo nacional que nació con una voluntad fundamentalmente didáctica. Como decía De Roux (1992), «para el gran público, los ATP se han convertido en el reino de los trajes tradicionales y de los arados, un objeto folklórico en sí mismo, pero desprovistos del encanto que proporciona la patina del tiempo.» Por ello, el gobierno francés decidió cerrarlo y trasladarlo a Marsella, donde en 2013 se ha abierto un nuevo museo con unos contenidos y objetivos absolutamente distintos: el Musée de Civilisation de l'Europe et de la Méditerranée, donde la muestra de la sociedad rural francesa se ha transformado en una reflexión sobre la identidad europea y mediterránea. El museo es un símbolo del cambio de intereses públicos, desde un museo sobre la identidad rural francesa hasta un museo que trata de identidades mucho más amplias en el contexto del multiculturalismo.

LOS RETOS DEL PRESENTE

En las dos últimas décadas, los museos de temática rural han ido cambiando en sus objetivos y en sus exposiciones. Como decíamos al principio,

los retos principales se refieren a la necesidad del museo de buscar nuevos recursos, los cambios en su función predominantemente comunicativa, y la necesidad de ofrecer nuevos discursos sobre los problemas contemporáneos de la sociedad rural.

¿PUEDE EL PATRIMONIO GANARSE LA VIDA? LOS ECONOMUSEOS

El énfasis en la perspectiva económica del patrimonio es cada vez más determinante. Como analizamos en otro lugar (Roigé y Frigolé 2010), la sociedad rural está experimentando un fuerte proceso de patrimonialización que va asociada en muchos casos a una puesta en valor de los productos rurales de todo tipo a través de su revalorización patrimonial. Sometidos a una fuerte presión por la exigencia de conseguir nuevos recursos, los museos participan de forma importante en este proceso de dar al patrimonio rural un valor de un recurso heredado y estratégico (Greffé 2003:29).

En este sentido, el economuseo es un nuevo modelo que combina una empresa artesanal con un museo y que, según la definición de su creador Cyril Simard (1992), se trata de instituciones en las que «el patrimonio se gana la vida». Este modelo está en proceso de fuerte desarrollo en Canadá, sobre todo en la zona de Quebec, donde cuenta con una red de treinta y seis pequeños museos, pero también en el norte de Europa. Se trata de una marca registrada que combina la economía y la cultura, una asociación entre la museología y el mundo de la empresa artesanal: «etimológicamente, la palabra economuseología expresa dos preocupaciones principales de nuestra intervención. Primeramente «econo», para remarcar la importancia de la rentabilidad de la empresa, y luego «museología», para conferir al conjunto la dimensión cultural y pedagógica que le aportará su sello de originalidad y su especificidad» (Simard, citado en Tinoco 2001:45).

Más en concreto, el concepto de economuseo designa una institución que reúne una empresa artesana abierta al público (mostrando cómo se practica la artesanía y vendiendo los productos producidos), una exposición de objetos antiguos y actuales, y un centro de documentación. Existen una gran variedad de tipos de economuseos, mos-

trando procesos tan diversos como la producción del vino, de la miel, del jabón, la cerámica, el estaño, la piel, la harina, el cultivo de manzanas o la fabricación de instrumentos musicales. Pese a las críticas que han recibido este tipo de museos como una mercantilización de la idea de museo, seguro que iniciativas de este tipo proliferarán en los próximos años. En todo caso, iniciativas como ésta nos interrogan sobre el papel del museo etnológico y su futuro, sobre su papel en el desarrollo social y comunitario, sobre múltiples aspectos de la concepción del museo.

¿PUEDE EL MUSEO EXPLICAR LOS CAMBIOS DEL SIGLO XXI? DE SOCIEDADES «CONGELADAS» A SOCIEDADES «CAMBIANTES»

La proliferación de museos de temática rural en las dos últimas décadas en la mayor parte de países occidentales ha modificado, en cierta manera, la geografía turística y cultural de estos territorios (Hertzog 2002:25). Además del reto económico, los museos de temática rural se enfrentan a la necesidad de explicar también el presente y las transformaciones de la sociedad rural.

Aunque la mayor parte de los museos rurales siguen presentando una sociedad congelada e idealizada, otros intentan hablar también del presente. No es fácil: además de los motivos ideológicos, existen los problemas museográficos que antes hemos discutido, y también una preferencia del público por lo «antiguo». La misma noción de patrimonio nos lleva a la creación de imágenes del pasado, a la creación y representación de imaginarios simbólicos. En el caso de los museos de temática rural, ¿es posible «descongelar» ese pasado e introducir los retos actuales de las sociedades rurales?

Algunos museos lo han intentado. Así, el Museu de la Vida Rural, en L'Espluga de Francolí (Cataluña), fue renovado en el 2010 con el anexo de nuevas salas dedicadas a la transformación del campo en la era industrial, en las que se explica la evolución de las técnicas de producción agrícolas y también reflexionando sobre la vida rural de hoy. A partir de narraciones en primera persona, los testimonios nos hablan de aspectos tan diversos como el aprovechamiento de los residuos, los pro-

blemas de los transgénicos y la protección de semillas, la agroecología, del comercio de proximidad, del slow food o de las energías renovables. La visita termina con un enorme calidoscopio visual en el que se explican algunos de los retos ecológicos de la agricultura para contribuir —como se dice en la exposición— «a una reflexión sobre lo que hemos hecho y debemos realizar si no queremos agotar los recursos del planeta».

No todos los museos, no obstante, están en condiciones de abordar estos retos. Las dificultades conceptuales, discursivas y museográficas son muchas, incluso las propias preferencias de unos públicos que contemplan los museos como instituciones del pasado y no del presente.

CONCLUSIONES

Nuestro itinerario por diversos tipos de museos no es completo, pero nos ha permitido tratar los principales problemas que se plantean en la musealización de las sociedades rurales. Hemos partido de los problemas de conservación de los objetos, hemos visto la diversidad de soluciones que se dan ante las dificultades de museografiar el patrimonio rural y hemos podido apreciar cómo a menudo estas soluciones no son únicamente el resultado de la aplicación de discursos museológicos, sino que tienen que ver con las visiones sociales que se tienen de la sociedad rural en cada momento, los procesos de construcción de identidad y de las funciones que debe cumplir un museo.

En todos los casos, el reto de los museos rurales es doble. Por una parte, reinterpretar el pasado con nuevos discursos que rompan ese pasado «congelado» e idealizado, incluso alejado de las visiones que nos ofrecen los historiadores sobre estas sociedades (Graham 2003). Generalmente, la acción patrimonial se ha limitado a inventariar los edificios y objetos como elementos de una vida tradicional ideal sin buscar ni penetrar demasiado en su sentido. Pero además, como dice Bergues (2000: 116) esta apropiación, «tiende a valorizar el pasado haciendo tabla rasa de todas las formas contemporáneas de explotación del espacio y de los elementos que lo componen».

La modificación de la mirada «tradicional» hacia lo rural no es simple, porque esta mirada es el resultado de una empresa política, económica, simbólica e ideológica. La patrimonialización de la sociedad rural se ha convertido en un nuevo instrumento de desarrollo local, pero al mismo tiempo en un nuevo creador de discursos sobre lo rural (Roigé y Frigolé, 2010). Y los museos, consciente o inconscientemente, están contribuyendo con frecuencia a la patrimonialización creciente de la sociedad rural, proporcionando una legitimidad a estos procesos.

Los museos de temática rural tienen ante sí un importante reto: «descongelar» la visión idealizada del mundo rural. Lo museos, instituciones que tienen como misión la custodia del pasado, también pueden y deben hablar sobre el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIETA URTIZBEREA, I. (1996): «Elites, instituciones públicas, identidad cultural y turismo en los orígenes del Museo Municipal de Donostia-San Sebastián», *Museos, memoria y turismo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- BERGUES, M. (2000): «Vous n'avez pas Biron. Le patrimoine rural, monument minuscule», en D. FABRE (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*. París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme; pp. 103-117.
- BLOCH, M. (1930): «Musées ruraux, musées techniques», *Annales d'histoire économique et sociale*, 2: 248-251.
- CARO BAROJA, J. (1944), *Proyecto para una instalación al aire libre del Museo del Pueblo Español*. Madrid, Museo del Pueblo Español.
- CLEMENTE, P. (2000): «Un museo nella memoria vivente. La collezione Guatelli di Ozzano Taro», *Risorse di antropologia museale* <<http://www.antropologiamuseale.it/ettore00.htm>>.
- CRUS-RAMIREZ, A. (1985): «The Heimatmuseum: a perverted forerunner», *Museum*, 148: 242-245.
- DACCÒ, M. (2001): «Le mappe smisurate degli eco-musei», *Nuova Museologia*, 4: 5-8.

- DAVALLON, J. (2002): «Les objets ethnologiques peuvent-ils devenir des objets de patrimoine?», en M. Gonseth, J. Hainard y R. Kaehr (eds.), *Le musée canibale*. Neuchâtel, Musée d'Ethnographie; pp. 169-187.
- DE JONH, A.A.M. (1994): «El Museu a l'Aire Lliure dels Països Baixos: com un antic museu a l'aire lliure es manté al dia», *Aixa. Revista anual del Museu Etnològic del Montseny*, 6: 35-44.
- DE ROUX, E. (1992a): «Ménaces multiples sur les ATP. La chute de la maison Rivière», *Le Monde*, 9 de enero de 1992.
- DE ROUX, E. (1992b): «Le Musée de la Civilisation de Québec. Espaces en mouvement pour un monde qui bouge», *Le Monde*, 9 de enero de 1992.
- GREFFE, X. (2003), *La valorisation économique du patrimoine*. París, La Documentation Française.
- DIVERSOS (1989), *La muséologie selon Henri Rivière*. París, Dunod.
- DUCLOS, J.C. (2001): «De l'ecomuseu al museu de societat», *Aixa. Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny*, 10: 67-79.
- ESPONA, M.A. (1996): «Museu Etnogràfic de Ripoll», *Revista d'etnologia de Catalunya*, 8: 101-103.
- GUICHENEY, H. (2001), *Du patrimoine rural au développement local. Les atouts de la race Bazadièse*. Dijon, Educagri Éditions.
- GRAHAM, B. (2003): «Interpreting the Rural in the Northern Ireland: Place, Heritage and History», en J. Greer, M. Murray (eds.), *Rural Planning and Development in Northern Ireland*. Dublin, Institute of Public Administration; pp. 261-281.
- HERTZOG, A. (2002): «Musées, espace et identité territoriale en Picardie», *Mappemonde*, 66 2002.2: 25-28.
- HUBERT, F. (1985): «Los ecomuseos de Francia: consideraciones y extravíos», *Museum*, XXXVII 4: 186-187.
- HUBERT, F. (1993): «Historia de los ecomuseos», en G.H. Rivière (ed.), *La museología*. Madrid, Akal; pp. 195-206.
- INIESTA, M. (1994), *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Lleida, Pagès editors.
- JEAN, Y. (1997): «Analyse comparative des deux modèles explicatifs des évolutions des espaces ruraux français», *Annales de Géographie*, 598: 631-646.
- JOUBERT, A. (1999): «L'Ecomusée: définition et mission à travers l'exemple de la Basse-Seine», *Conservation et mise en valeur du Patrimoine Culturel*. Rouen, Publications de la Université de Rouen, pp. 13-21.
- LÉVI-STRAUSS, C., (1969): «El lugar de la antropología entre las ciencias sociales y problemas planteados por su enseñanza», en C. Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*. Eudeba, Editorial Universitaria.
- LONGEUT, I. (1993): «Le musée du paysan roumain. Présentation d'une culture ou proposition de société?», *Terrain*, 21: 143-149.
- LLOVERA, X. (2003): «Revitalització del patrimoni cultural d'Andorra. Exemples de desenvolupament», *XVI Jornades de Museus i Administració Local* (inédito).
- MacDONALD, G.F; ALSFORD, S. (1989), *Museum for the Global Village*. Hull, Canadian Museum of Civilization.
- MAGGI, M. (2001): «Ecomusei, musei del territorio, musei di identità», *Nuova Museologia*, 4: 9-11.
- MAURE, M. (1993): «Nation, paysan et musée. La naissance des musées d'ethnographie dans les pays scandinaves (1870-1904)», *Terrain*, 20: 147-157.
- MORTAIGNE, V. y DE ROUX, E. (1994): «Les musées de société. Langueurs parisiennes, énergies régionales», *Le Monde*, 25 d'agost de 1994.
- MUSEO ARQUEOLÓGICO, ETNOGRÁFICO E HISTÓRICO VASCO (1996), *Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco 1921-1996: breve síntesis histórica*. Bilbao, Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco.
- PRATS, L., (1995): «Què és el patrimoni etnològic?», en L. Calvo, J. Mañà (eds), *De l'ahir i de l'avui. El patrimoni etnològic de Catalunya*. Barcelona, Generalitat de Catalunya; pp. 18-25.
- RASSE, P. (2000): «Processus de mondialisation et médiation des identités locales», GELARAU, M. (dir.) *Médiation des cultures*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

- RIVIÈRE, G.H. (1985): «Definición evolutiva del ecomuseo», *Museum*, 148(3): 182-183.
- RIVIÈRE, G.H. (1989), *La muséologie*. París, Dunod.
- ROGAN, B. (2003): «The Emerging Museums of Europe», *Ethnologia Europaea* 33(1): 51-59.
- RONZON, F. (1999): «Visioni padane. La casa-museo di Ettore Guattelli: poetiche e politiche culturali delle campagne parmensi nel tardo XX secolo», *La ricerca folklorica*, 39: 69-83.
- ROIGÉ, X. y FRIGOLÉ, J. (eds.) (2010), *Constructing Cultural and Natural Heritage. Parks, Museums and Rural Heritage*. Gerona: Documenta Universitaria.
- ROTH, M. (1989): «Collectionner ou accumuler? A propos des musées ethnographiques et historiques régionaux en Allemagne et en France», *Terrain*, 12: 125-137.
- SEGALEN, M. (1985), *Vie d'un musée 1937-2005*. París, Stock
- SIMARD, C. (1992): «Économuseologie», *F.E.Q.*, Quebec, pp. 7-8.
- TILDEN, F. (1976), *Interpreting our heritage*. Chapel Hill, University of Carolina Press.
- TINOCO, A. (2001): «Una museologia nova per a homes nous. A l'entorn de les idees i les formes de la nova museologia», *Aixa. Revista bianual del Museu Etnològic del Montseny, La Gabella*: 39-48.
- VIEL, A. (1997): «Quan bufa l'esperit dels llocs. Natura i cultura al diapasó de la perennitat», *Aixa*, 8: 29-40.