La mujer como salvaguarda del patrimonio. Un ejemplo en la creación de museos

• **Josefina Roma**
Profesora titular de antropología de la Universidad de Barcelona. Es profesora del máster de museología y patrimonio etnográfico de la misma universidad. Sus líneas de investigación están centradas en la etnografía, y es autora de numerosos libros y artículos.
[j.roma@ub.edu]

RESUMEN. El Museo de San Juan de Plan (Sobrarbe, Huesca) es un ejemplo del proceso que han experimentado muchos museos locales para convertir en académica su proyección como pueblos. Tradicionalmente, la fiesta identitaria ejercía este papel. Josefina Loste y las mujeres de San Juan idearon y dirigen el museo local, que construyeron para alcanzar un puesto de excelencia, con su mirada femenina del patrimonio local. Josefina completó este escaparate de la cultura local con la recuperación de sus danzas, en un esfuerzo por mostrar el patrimonio tanto desde el punto de vista académico como tradicional.

PALABRAS CLAVE: museos locales, la fiesta como patrimonio, mujer y patrimonio, construcciones *emic* y *etic* del patrimonio.

ABSTRACT. San Juan de Plan Museum, in the region of Aragon (Spain), is an example of the process that local museums have suffered in order to turn their community issues and history into academic parameters. Traditionally, identity festivals had fulfilled this role, so that the group would be proud before its neighbouring villages. Josefina Loste together with other women from San Juan de Plan designed and organized the local museum in order to achieve a proper standard of excellence, and they manage it by displaying their feminine view of heritage. Josefina Loste is also working on the revival of local dances as an effort to show heritage from both traditional and academic points of view.

KEYWORDS: local museums, festivals as heritage, woman and heritage, *emic* and *ethic* heritage building.

A menudo se demoniza la proliferación de museos locales de la vida cotidiana, del trabajo agrícola, y se los denomina *museos clónicos*. Las administraciones justifican su actuación frente a ellos porque muchos de estos museos no han sabido adecuarse a los programas oficiales de ayudas y subvenciones y ni siquiera poseen inventarios homologados. Muchos de estos museos tienen en común la presentación de un pasado cercano, el de la localidad, que en el imaginario del grupo es singular y bien diferenciado del de sus vecinos. En cambio, para las administraciones, todos son exactamente iguales, «clónicos».

Hoy quiero reflexionar sobre uno de estos museos, el de San Juan de Plan (Huesca), que además ofrece una particularidad muy notable: ha sido creado y está conducido por un grupo de mujeres.

En primer lugar, deberíamos seguir el proceso que ha conducido a muchos pueblos a crear y mantener uno de estos museos. Los pueblos han tenido siempre unos canales tradicionales para mostrarse al mundo, representado por los forasteros, para enseñar su patrimonio, que a menudo se asemeja tanto al de sus vecinos, y al mismo tiempo es percibido como dotado de una gran singularidad. La forma tradicional de mostrarse, como en un escaparate identitario, ha sido a través de la fiesta.

Efectivamente, la fiesta, y particularmente la fiesta considerada como identitaria, propia y exclusiva de un pueblo, sirve, entre otros objetivos, para mostrarse al mundo y a las nuevas generaciones, y para que estas no olviden la excelencia de pertenecer al grupo; y para mostrarse a los forasteros,

con los que se establece una relación de rivalidad a causa de esta misma excelencia. En la fiesta se quiere que los más jóvenes se sientan orgullosos de pertenecer al grupo, y por eso muchos ritos de paso se acomodan a la fiesta para que los jóvenes se incorporen ritualmente y guarden memoria de ello, entre traumática y exultante, por el paso conseguido.

En cuanto a los forasteros, hay que diferenciarlos de los turistas. Estos han pagado por ver un espectáculo y quieren llenar sus expectativas, y, si no quedan satisfechos, reclaman. A menudo no entienden de qué va la fiesta e incluso pueden estorbar su desarrollo. En cambio, los forasteros son aquellos que pueden entender la fiesta, porque comparten la cultura, y se convertirán en los portavoces de su excelencia. También en su comunidad recibirán a los que hoy son sus anfitriones, que asistirán a su fiesta con espíritu de competencia; también se les convidará a su mesa y a su celebración, para que admiren su éxito y sean sus testigos. Los forasteros son importantes para el desarrollo de la fiesta identitaria. Son un público cualificado con el que existe una reciprocidad cotidiana y festiva.

Así que no se pueden confundir estas dos categorías de visitantes, aunque muchas veces, en el afán de mostrarse a un público cualificado, de una categoría parecida a la de los propios conciudadanos, se incluye a los turistas, pensando que su opinión puede ayudar a colocar la fiesta en el nivel de excelencia que la comunidad desea, dándola a conocer en ambientes lejanos pero influyentes. De este modo, se extenderá la fama de la fiesta y los órganos competentes podrán valorarla favorablemente. Desde hace años, a esta apreciación se ha sumado la designación oficial de interés turístico, interés patrimonial y, finalmente, la de patrimonio de la humanidad de la Unesco. Incluir a los turistas en este círculo implica un cambio de nivel que desde la población puede verse como una extensión cuantitativa, pero en realidad comporta un salto cualitativo en la forma de presenciar, participar y valorar la fiesta e, incluso, de ceder a las expectativas de los visitantes.

El efecto de este nuevo colectivo en la fiesta, los turistas, sí que cumple en parte las expectativas del grupo local, ya que los fluidos de visitantes exigen la conservación del patrimonio in situ y con el marchamo de autenticidad, de tal manera que ya no se puede hacer alegremente un traslado de patrimonio material a museos supralocales, por ejemplo. Pero, por lo que concierne al patrimonio inmaterial de la fiesta identitaria, los turistas exigen también unas comodidades, una adecuación del entorno para poder presenciar la totalidad de lo que para ellos constituye un espectáculo. Así sucedió en San Pedro Manrique (Soria), donde el ritual de pasar el fuego en cumplimiento de una promesa pasó de hacerse en un entorno reducido a celebrarse en una especie de estadio, construido al efecto, con gradas, para que los cada vez más numerosos visitantes pudieran seguir la ceremonia al detalle, sentados cómodamente. Y esta es solo una de las muchas modificaciones que un grupo puede verse obligado a hacer para contentar a sus nuevos y exigentes visitantes. Los cambios pueden llegar a afectar al simbolismo, estructura e integridad del ritual festivo.

He querido mostrar este proceso porque es una de las formas de hacer visible el propio patrimonio, que sigue la vía tradicional, a través de la fiesta, y a la que volverán muchas comunidades cuando la vía museística y erudita les falla.

La segunda vía, la de mostrar el patrimonio local, ya lo hemos avanzado, se desvela a partir de la actitud mimética de las comunidades pequeñas, ante la forma erudita y homologada en la excelencia de la modernidad, de mostrar las maravillas en las grandes capitales. Nos son bien conocidas las etapas de esta transformación de la cosmovisión acerca del patrimonio local. Solo querría recordar la tarea que se impuso el Centre Excursionista de Cataluña, en 1901, cuando quiso instaurar en cada municipio un museo local, que recogería todas las maravillas del grupo, desde fósiles, restos arqueológicos, obras de arte, hasta series etnográficas de artesanía, manuscritos antiguos y otros. Los socios del CEC ayudarían a los eruditos locales a hacer el inventario del patrimonio, que se mostraría en un local adecuado, y quedaría bajo el cuidado y mantenimiento de estos últimos, y, en su defecto, de algún terrateniente. No se trasladaría a ningún otro lugar, y podría ser visitado por todo el mundo, local o visitante, pero, sobre todo, estaría a disposición del aprendizaje de los niños de la escuela.

Este intento de difundir el concepto de museos locales no se llegó a realizar, pero poco a poco fue generalizándose la conciencia de que una población que se preciara y quisiera figurar en un listado de excelencia debía tener un museo donde se mostraran, en un nivel erudito, las maravillas locales, de las que sentirse orgullosos.

La historia ya no debía ser mostrada a través de una representación parateatral o teatral en el curso de la fiesta, sino que se había de mostrar siguiendo los modelos eruditos, de manera que el pueblo pudiera subir varios peldaños de la gran cultura y de la modernidad. Y el paisaje se llenó de museos de la pequeña memoria local, los aperos de los agricultores, pastores, de los recuerdos de un pasado todavía presente en las memorias de sus pobladores. Museos que a menudo no reunían las condiciones necesarias, pero que algún erudito local, o desde el mismo Ayuntamiento, había imaginado y realizado con gran tesón.

La decepción llegó muy pronto, cuando desde las administraciones no se creyó pertinente subvencionar toda la galaxia de museos locales que no ofreciesen una organización homologable con lo que dictaban las normas canonizadas o no presentasen una singularidad que los hiciera interesantes incluso desde la misma centralidad. Esta situación provocó dos movimientos en las poblaciones. Por una parte, intentaron adecuarse a los requisitos de las administraciones, llegando incluso a inventarse museos que nada tenían que ver con su entorno, pero realmente singulares. Por otra, se abandona el esquema de museos locales, que en gran medida quedan colgados e inmovilizados por falta de recursos, y se vuelve al camino tradicional de mostrarse al mundo a través de singularidades de su historia festiva o que convierten en festiva precisamente para mostrarla. Y aquí sí que se tiene en cuenta toda la experiencia del fracaso museístico y se busca aquel momento relevante de la historia que puso a prueba la misma integridad del pueblo, transformándola en un drama de origen. De este modo, nacen toda clase de representaciones de episodios de la historia local, como la de Pere Porter en Tordera (Barcelona) y su bajada en vida a los infiernos, pero también otras manifestaciones más alejadas del drama de origen, como el intento de resucitar antiguos rituales, muy difundidos en otras épocas, como procesiones, o incluso la recreación de trabajos cotidianos extinguidos, convirtiéndolos en fiestas que atraerán a antiguos moradores, dispersos por la emigración, para rememorar un pasado que todavía pesaba en la memoria colectiva. Fiestas de la siega, de las *navatas*, y un largo etcétera. Esto llega a un paroxismo en la reproducción de avatares de la población, como ocurrió en Sierra Morena, donde se recreó para los turistas el asalto a los carruajes por parte de bandoleros. Muchas de estas iniciativas atraen gran cantidad de turistas, pero rozan el modelo del parque temático y se alejan de lo que era una fiesta identitaria. El turista, que ha pagado por presenciar y participar en el espectáculo, busca emociones fuertes, que los nativos se esfuerzan en proporcionarle, al tiempo que desvirtúan su propia historia.

Una larga historia para un museo creado por mujeres

Después de esta aproximación introductoria, que nos sirve de base al fenómeno, quiero dirigir la mirada a un ejemplo de museos locales que ha pasado también por el proceso descrito anteriormente, pero que tiene una singularidad y una fuerza que lo hace perdurar y nos interroga más allá de los avatares sufridos. Se trata de un museo creado por las mujeres del pueblo, lideradas por una mujer extraordinaria, Josefina Loste, en San Juan de Plan (Sobrarbe). De lo que nos interroguen sus realizaciones dependerá que entendamos las aspiraciones de mostrar la identidad local.

San Juan de Plan es el pueblo más cercano a la frontera de Sobrarbe con Francia. Junto con Gistaín y Plan, y también Sin, Señés y Saravillo, forma el valle de Chistau, cuya entrada desde España era tan difícil que tradicionalmente hubo más relación con los valles del lado francés que con los pueblos del valle longitudinal del río Cinqueta y Cinca. De hecho, el vecino valle de Bielsa siempre vio a la gente de Chistau como montañeses poco relacionados con el exterior, y no obstante, conociendo el valle, podemos decir que siempre ha formado parte de un flujo de comunicaciones, aunque con un ritmo propio. No le falta al valle alguna construcción renacentista ni antepasados famosos, eclesiásticos y políticos en la corte de los reyes de España. Desde comienzos del excursionismo y el montañismo, fue uno de sus objetivos, y existen numerosas descripciones y fotografías de sus paisajes, su gente y sus costumbres, en los boletines de la Societat d'Excursions Catalana, a finales del siglo XIX. El gran lingüista Jean Joseph Saroïandy recorrió el Pirineo central y oriental de 1896 a 1932 y estudió también el valle de Chistau. Más tarde, el filólogo alemán Fritz Krüger (1889-1974) realizó un trabajo exhaustivo tanto lingüístico como etnográfico sobre todo el Pirineo. Otra generación de lingüistas y etnógrafos, Manuel y Julio Alvar, trabajaron en el valle para llevar a cabo su *Atlas lingüístico de Aragón*. También Ramón Violant i Simorra, pallarés y buen conocedor de los Pirineos, siguió los pasos de Krüger y forma otro eslabón en



Josefina Loste, artífice y directora del museo y del Corro d'es Dances

el conocimiento de Chistau, recogiendo material para el Museo de Artes e Industrias de Barcelona, en los años cuarenta. Más tarde, fueron los geólogos holandeses quienes convirtieron el valle en su campo de prácticas para estudiantes y doctorandos, función que todavía conserva.

En cuanto a la antropología, en la rama de su reintroducción como disciplina universitaria, desde Madrid, el valle de Chistau fue juntamente con el valle de Bielsa un primer lugar de trabajo de campo para el equipo del doctor Claudio Esteva Fabregat (a finales de los años sesenta), recién llegado de su exilio en México. Más tarde, el antropólogo Gaspar Mairal, de la Universidad de Zaragoza, cogería el relevo, y también los antropólogos holandeses, que han dejado su huella en el museo de San Juan de Plan. Podemos afirmar, pues, que Chistau no ha dejado de estar en el objetivo de toda clase de estudiosos y que ha habido una larga interacción entre ellos y los pueblos del valle.

En el caso de San Juan de Plan, yo misma, siendo estudiante del posgrado organizado en Madrid por el doctor Claudio Esteva Fabregat, participé en las prácticas de campo en Plan, pero al especializarme en la recogida de material sonoro, también grabé y estudié el patrimonio musical de San Juan de Plan, Gistaín y otros pueblos. En todos encontré una gran riqueza de canciones, algunas, modales, que me enseñó, entre otros, y de forma excelente, Antonia Mur y Mur, madre de Josefina Loste, que tenía muy buena voz y una memoria envidiable, y al mismo tiempo una gran disposición por compartir su conocimiento. Aquella colección musical venía a sumarse a la que en su momento realizó monseñor Mur y monseñor Gregorio Garcés, por encargo de la Sección Femenina.

Una generación más tarde, Gaspar Mairal, de la Universidad de Zaragoza, estudió el valle y su relación con la frontera, y María Bobadilla, de la Universidad de Barcelona, estudió aquel acontecimiento mediático de la llamada *caravana de mujeres*, que los mozos de Plan idearon para aportar mujeres al valle, ya que las mujeres locales habían emigrado, sin retorno, siguiendo la dinámica de la herencia indivisa a favor del heredero, que había mostrado su disfunción desde hacía varias décadas.

El interés despertado por los estudiosos fue el catalizador, tanto en Bielsa como en San Juan de Plan, para promover la creación de museos locales. Además, hay que sumar el empuje del historiador Anchel Conte, que desde el instituto de L'Ainsa luchó por despertar entre sus alumnos la autoestima de su patrimonio. De este modo, Antonia de Mur volvió a enseñar su conocimiento de la cultura local, del habla y del patrimonio musical y coreológico. Pero de la misma manera que Anchel Conte creaba entre sus alumnos el grupo de danzas Viello Sobrarbe en L'Ainsa, en San Juan de Plan, la autoconciencia del patrimonio, en los últimos tiempos del franquismo, tomó forma en las dos líneas mencionadas, con el liderazgo de Josefina Loste, hija de Antonia de Mur, y que más tarde sería una de las alcaldesas de la democracia. Este movimiento contó con la colaboración de Anita Zuera y de las demás mujeres de San Juan de Plan.



Museo Etnológico de San Juan de Plan (antigua abadía)

La primera línea fue la formación de un grupo de danzas locales con los propios vecinos, que de alguna manera las recordaban todavía y que habían ayudado a recuperarlas para el grupo de Anchel Conte. Josefina Loste y también Anita Zuera pensaron que no era justo que lo que se recuperaba para el exterior no quedase vivo en el pueblo, y crearon su Corro d'es Bailes, que aún funciona y que constituye una muestra de archivo vivo para la posteridad y para mostrarse al exterior. Las diversas danzas, junto con los trajes antiguos y calzados locales del valle, vigentes hasta comienzos del siglo xx, forman un buen escaparate identitario y ofrecen una alternativa al museo, desde sus comienzos.

Josefina Loste era en los años setenta una mujer joven, casada y con dos hijos, y entendió enseguida que el interés despertado en los investigadores no podía perderse para el pueblo, que era su verdadero depositario, y pensó que aquel conocimiento no debía quedar fuera del pueblo o en tesis doctorales ajenas. El pueblo debía hacerlo servir para su propio desarrollo, y si atraía la atención de los estudiosos, debía mostrarse en el pueblo, que no debía sufrir un nuevo expolio con su propio patrimonio, del cual era guardián y depositario.

En 1978 había un programa en la televisión, de recuperación de patrimonio etnológico, llamado *Raíces*. Este programa buscaba por toda España ejemplos de pervivencia del patrimonio, sobre todo inmaterial. Estaba en concordancia con el optimismo despertado por los primeros años de democracia, y seguía la vocación por la cultura popular de los que más tarde cambiarían su interés por la práctica política. De este modo la recuperación de las fiestas, la atención al patrimonio y la fundación de museos etnológicos se pudieron impulsar desde las instituciones. Los programas como *Raíces* tenían un sentido completo en aquel ambiente, y así llegó a San Juan de Plan. Los periodistas que visitaron San Juan de Plan para filmar las danzas se encontraron con un tesoro de patrimonio vivo. Filmaron siete danzas locales y, además, a las mujeres hilando y tejiendo en una cocina de chimenea central, cubriendo toda la habitación, y con *cadieras* en todo el perímetro. Y ganaron el primer premio de reportajes.

De alguna manera, los periodistas que filmaron a las mujeres de San Juan de Plan tuvieron un papel decisivo en la toma de conciencia del grupo, incluso fueron más decisivos que los estudiosos. Hablando con Josefina Loste, la animaron a seguir con la recuperación del patrimonio local y a no dejarlo en otras manos, que podrían llevarse no solo el mérito sino el mismo patrimonio. Y esto la decidió a ella, junto con Anita y otras mujeres, a emprender un largo camino en defensa de la cultura local.

Papel de la mujer en la sociedad chistabina

De hecho, aunque aparentemente la sociedad local del valle no ha contado con las mujeres, son ellas las que han decidido en gran parte su futuro y han intervenido en su entorno familiar y social. Solo una visión superficial podría perderse su influencia.

Tradicionalmente, el valle de Chistau fue un enclave aislado de las grandes circulaciones culturales, incluso por los valles vecinos. Ha sido durante siglos una sociedad agrícola y ganadera, con predominio del ganado ovino, practicando la trashumancia en la Tierra Plana, de modo que las familias han necesitado tantos varones como fuera posible para llevar a cabo la conducción y cuidado del ganado, en todo el proceso, desde el valle hasta la Tierra Plana, alrededor de San Miguel, de septiembre. De la Tierra Plana al valle, en mayo-junio, y a final de junio, a los puertos, para volver a bajar al pueblo, en septiembre.

Por tanto, las familias intentaban guardar los varones el máximo tiempo posible, alrededor del heredero, ya que seguían la designación de heredero con la herencia indivisa. Los *cabaleros* o hermanos no herederos quedaban muchas veces solteros, en la casa, a las órdenes del heredero. En cambio, las mujeres eran destacadas rápidamente fuera de la familia, ya que se bastaba con la mujer del heredero y su madre y alguna ayuda de alguna pariente o asalariada, aunque su trabajo era durísimo. Las hijas *cabaleras,* ya que podía haber una heredera, en caso de falta de un hijo varón, eran animadas a pasar temporadas fuera del pueblo, en casas de parientes, ayudando al ama de casa después de un parto o en una intensificación de trabajo, y cada vez en círculos de mayor radio, en el servicio doméstico en las ciudades, donde las anteriores generaciones de mujeres emigradas podían proporcionarles trabajo, ensanchando así su experiencia y retornando al pueblo para las fiestas y para contraer matrimonio. El sistema funcionó hasta que el prestigio del matrimonio en la montaña quedó por debajo del prestigio del trabajo en pueblos del llano o en la ciudad, mucho menos duro, y del matrimonio en la Tierra Plana. De este modo, el sistema entró en quiebra y las mujeres despoblaron el territorio, quedándose los varones sin posibilidad de continuar el linaje.

Desde hacía mucho tiempo había habido una falta de mujeres, ya que estas prefirieron siempre casarse en la emigración, si no encontraban un heredero a su gusto en el valle. La tensión entre los mozos del pueblo y los forasteros, disputándose las mujeres en las fiestas, fue descrita ya en el siglo XIX en los boletines de la Associació d'Excursions Catalana.

Los varones estaban acostumbrados al concierto familiar de sus matrimonios, de manera que cuando las mujeres escasearon y los padres dejaron de ocuparse del matrimonio de sus hijos, con el cambio social operado alrededor de las décadas de 1960 y 1970, quedaron abocados a la soltería, porque siempre habían actuado en grupo, y era el mismo grupo el que no permitía que alguien se escapase a su control. Por eso, la idea que tuvieron los mozos de Plan de imitar la caravana de mujeres, sacada de un filme del Far West americano, salió de la comunidad de mozos, mientras que las mujeres hacía años que habían encontrado soluciones individuales en la migración, para eludir una vida y un trabajo durísimos.

Las mujeres, pues, en el valle, a pesar de la dureza del medio, tenían un poder individual de decisión, y este mismo poder les hizo concentrar esfuerzos para salvaguardar su patrimonio etnológico, tanto en la creación del grupo de danzas como en la consecución del museo local.

Cómo se constituyó el Museo de San Juan de Plan

Después de su actuación en el programa *Raíces,* la inquietud de las mujeres, con Josefina Loste a la cabeza, fue tomando forma en las dos direcciones señaladas: por una parte, el Corro d'es Dances y, por otra, el museo. A raíz de una subvención ofrecida por la Diputación Provincial de Huesca, con la ayuda del antropólogo e historiador Ángel Gari, presentó Josefina Loste una propuesta para comprar la antigua abadía, que el obispado subastaba, donde colocar y mostrar los objetos que ya tenían localizados en la población y que las mujeres iban a aportar. La casa costó 300.000 pesetas. Se hizo un convenio con la Diputación Provincial por el que se hacía cargo del arreglo de la casa, mucho más costoso que la compra, y por el que el Corro de Mujeres obtenía su uso como museo. Se inauguró en 1982.

Contenido del museo

La configuración de una casa local, aunque fuera la abadía, condicionó la muestra y el discurso expositivo. Por una parte, había una serie de habitaciones y espacios que podían conservar su uso tradicional o cambiarlo para mostrar los objetos y fotografías. Por otra parte, existían muchos objetos que las mujeres habían recolectado de sus propias casas o que otros vecinos y parientes les habían cedido, y en algún caso se había conseguido el dinero para comprar a un anticuario alguna pieza que les pareció interesante añadir a la colección, como una silla de la casa de los condes de Gistaín.



Habitación puesta con todos sus elementos, tal como eran hasta hace unas décadas



Alguna de las vitrinas existentes, en la que se guardan los trajes de fiesta

La casa, de cuatro plantas, más una falsa, se reformó mínimamente. Así, la cocina no aparece donde debería estar, sino en la cuarta planta, aunque conservando la misma estructura y posibilidades funcionales.

La mayor parte de objetos pertenecen y proceden del ámbito doméstico, el de la casa tradicional, por ello, aunque la trashumancia y el mundo de los pastores, y el del tejido, aparece en el museo, así como la maqueta de una *buerda*, que ocupa toda una habitación o sala, y aunque están abiertas a la aportación de objetos de otros ámbitos tradicionales locales, como el de la minería, el contrabando, los caminos, las fiestas y otros, sin embargo el universo que pretendían mostrar es el de la vida tradicional hasta mediados del siglo xx, antes del gran cambio de las comunicaciones y el turismo, y este mundo tenía su centro en la casa, como construcción y como unidad de trabajo, de parentesco y de interacción social. El hecho de haber conseguido la antigua abadía colmaba en parte sus deseos (no del todo, por sus exiguas dimensiones) de mostrar los diferentes ámbitos de la vida que habían vivido y cuyo recuerdo querían transmitir. Puede considerarse, como ya dijo Concha Martínez Latre, que el centro escogido, la casa, responde a una visión





femenina de la sociedad, y así es en parte, pero también incluye la vida del pastor y aperos de labranza y está abierta a la inclusión de otras piezas, como una antigua silla de barbero, que no forman parte del mismo discurso. De hecho, la mirada femenina se corresponde con la clase de objetos que se han podido reunir.

El hecho de encontrarse el museo en la antigua abadía también se recoge en la cantidad de ropaje litúrgico y ornamentos de la antigua parroquia, de modo que una habitación, la del párroco, incluye también su vestuario litúrgico. Se trata de una ventana abierta a la vida anterior al gran cambio socioeconómico del valle. Una vida que se ve profunda en el tiempo y que debe mostrarse a las nuevas generaciones y a los visitantes. La definición sería la de un museo testimonio.

Las mujeres gestionan y mantienen la colección. Son las mismas que luego bailarán en el Corro. Guardan la llave del museo y hacen su guía, por turno, recogido en un tablón de anuncios. De esta manera, todo el mundo sabe a quién hay que acudir para ver el museo.

La guía de la visita es indispensable, ya que es por tradición oral como conocen el nombre local del lugar de la casa, del mobiliario, de los objetos y sus partes, del sentido y personajes de las fotografías y, sobre todo, de cómo funcionaban en la vida real cada uno de los objetos, qué virtudes se les atribuían y las anécdotas que arrastran consigo, ya sea por los detalles de la obtención del objeto o por las creencias que conllevan.

Este es el verdadero valor del museo, la posibilidad de oír de la propia voz de las protagonistas la narración de su vida a partir de cada objeto expuesto.

Las fotografías penden como cuadros de la casa, en la sala, sin rotulación

Maqueta de *buerda,* una de las construcciones singulares del valle

Descripción de la exposición

La casa restaurada que se convirtió en sede del museo no ha variado mucho su disposición, y sigue las habitaciones habituales en el valle. Una primera planta baja recibe al visitante, con el zaguán, con la presentación inmediata de objetos y una habitación en semisótano, que recoge la antigua función de bodega y horno, con algunos testimonios de su uso.

La escalera, como en todas las casas de montaña, es estrecha y empinada y hace el nexo de unión entre los ámbitos. En el primer piso se encuentra la mayor concentración de trajes, en una habitación que da a una alcoba con todo su ajuar. Entre el piso primero y el segundo, en la escalera se encuentra la comuna o retrete de asiento con tapadera, tal como era cuando la casa estaba habitada. El segundo piso comprende, por una parte, el dormitorio del párroco, con todos los ornamentos litúrgicos, una habitación en la que solo se muestra una maqueta de una *buerda*, con todos sus componentes, que es la pieza más costosa en su realización, ya que se han tenido en cuenta los materiales de construcción y está hecha expresamente como objeto museable. Todavía hay una pequeña habitación en la que se muestra la infancia, con todos los objetos que se refieren a ella, cuna, andadores y, sobre todo, los vestidos, desde el nacimiento hasta los cinco primeros años de vida, en que la dependencia de la madre es más omnipresente.

La siguiente planta la ocupa una reproducción de la cocina, capaz de funcionamiento,





1 Colección de instrumentos musicales tradicionales que sirven para acompañar las danzas del corro, junto con los trofeos de sus actuaciones

2 Habitación que fue del párroco de San Juan, con el ropaje litúrgico al lado de la cama

con la *cadiera* alrededor y la campana del hogar central, en la que se encuentra un amuleto de protección de la casa, tallado en madera. La habitación contigua reúne las ropas y objetos de la vida del pastor, tanto en el pueblo como en la trashumancia.

Todavía hay una planta más, la falsa, en la cumbre de la casa, a la que se accede por una pequeña escalera y que acoge todo el proceso del trabajo del cáñamo.

Los objetos, pues, siguen un orden en su ubicación, aunque algunas salas dependen más de su tamaño que de la altura que les correspondería para reproducir un ámbito u otro de la casa tradicional.

Tratamiento y exposición

Podríamos decir que el tema central por su abundancia es la soberbia colección completa de trajes tradicionales, aunque la misma disposición de las habitaciones en su reproducción de la vida es parte esencial del discurso. Sin embargo, existen dos problemas a los que debe hacer frente este museo. Por una parte, el tamaño del continente, la antigua abadía, presenta unas posibilidades de reproducción de las etapas de la vida cotidiana, pero, por otra parte, es incapaz de mostrar individualizadas las diferentes piezas acumuladas como un tesoro entre sus muros.

Por otra parte, al consistir la colección mayoritariamente en tejidos, la conservación y la forma de exposición debería ser prioritaria y, sin embargo, el tamaño de las salas no permite más que la presencia de pocas vitrinas, que no reúnen las condiciones necesarias para la conservación del tejido.

Los vestidos y las prendas de vestir, sean estas de piel, de lino, de cáñamo, de algodón o de lana, están dispuestos, los menos, en vitrinas, los más en perchas al aire, unos junto a otros, y algunos vistiendo maniquíes construidos por unas antropólogas holandesas que estudiaron la zona, aunque existen otros maniquíes comerciales. En la habitación dedicada a la infancia, los maniquíes son muñecos usados, de diversas épocas, que las mujeres han ido recolectando de sus propias familias.

La conservación de los tejidos corre a cargo de procedimientos tradicionales. Así, llama la atención que cada maniquí porte un ramo de espliego, que cuidadosamente se renuevan, para que sean eficaces contra las polillas y otros parásitos.

Hemos hablado antes, de la eficacia de las mujeres como guías del museo. Sus explicaciones son muy ricas, y por tanto los rótulos con el nombre de las piezas y su procedencia solo existen en pocos casos, sobre todo en la entrada. Tampoco las fotografías tienen ninguna cartela explicativa. La mujeres están allí para satisfacer cualquier pregunta con creces, ya que son ellas las depositarias del patrimonio.

No se trata, como en el Ropero Municipal de Ansó, de prendas de vestir muy apreciadas más allá de la comunidad aragonesa, y que por tanto requieren un tratamiento cuidadoso y total de conservación, ya que no se admitiría que uno de los tesoros reconocidos de Ansó se degradara. Los trajes e indumentaria de Chistau forman una segunda oleada en cuanto al prestigio que la indumentaria



Uno de los maniquíes creado por las antropólogas holandesas, presentando el atuendo masculino

pirenaica ha alcanzado. Su aprecio local se hace aplicando los principios que han regido el estudio del traje pirenaico. Y sin embargo, su singularidad notable corre pareja con la pervivencia que se ha prolongado hasta los últimos años de la década de 1960, en los últimos ancianos que lo llevaron en exclusiva. Los tejidos de San Juan de Plan requerirían un plan de conservación y recuperación urgente, que las titulares del museo no pueden asumir, dada su complejidad.

Gaspar Mairal, en su investigación sobre San Juan de Plan, afirma que el Museo de San Juan de Plan adolece de haber sido construido desde la visión de los investigadores y de este modo no puede mostrar la versión *emic* de la cultura chistavina. A mí me gustaría matizar esta afirmación. Cierto que han intervenido los estudiosos, a veces directamente, como en el caso de las antropólogas holandesas, incluso fabricando maniquíes. Pero se trata sobre todo del intento de la asimilación del lenguaje erudito, que el grupo intuye que debe emplearse para homologarse y ser homologado en la excelencia, en los tiempos en que la fiesta ya no servía para mostrar el patrimonio a nivel de excelencia. Para existir en el elenco de comunidades apreciadas, debía poseer su patrimonio mostrado en museos.

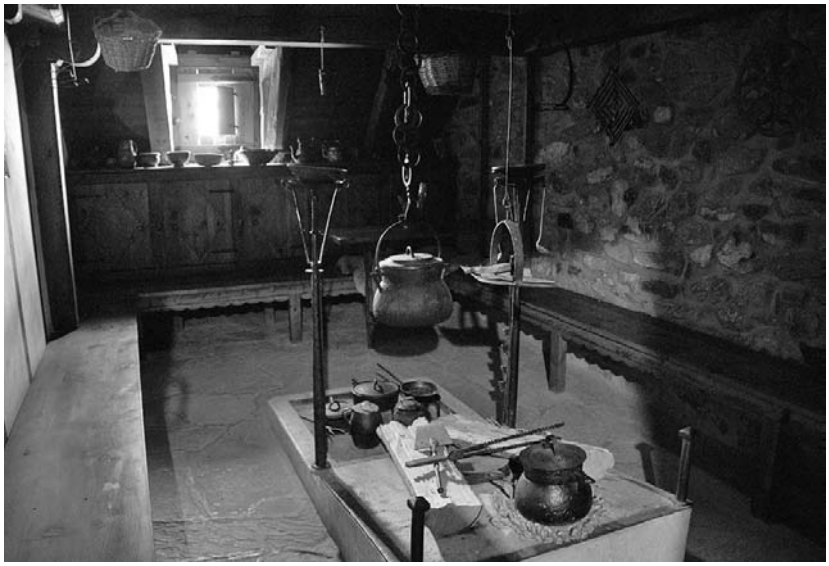
Para Josefina Loste y el corro de mujeres de San Juan de Plan, la apuesta por el museo fue acompañada de la recuperación de la danza, esto es, se lanzaron a la vía erudita sin abandonar la tradicional. Llegar a esta conclusión costó décadas en otros pueblos.

Sin embargo, el museo como mostrador de las maravillas de la cultura local, tendrá desde los intentos locales menos conectados con el aparato y estructura erudita oficial, muy pocas probabilidades de triunfo, por mucho que se esfuerce el grupo en seguir las directrices oficiales.

El Museo de San Juan de Plan ha quedado descolgado de los itinerarios de subvenciones y cuidados de las instituciones más allá de su apertura, y son las mujeres otra vez, siguiendo el empuje y la intuición de Josefina Loste, las que han elaborado su propio discurso museístico.

A los ojos de los especialistas, las deficiencias de conservación, de rotulación, de catalogación lo hacen alejarse de la homologación necesaria para subvenciones y ayudas, y, sin embargo, el patrimonio reunido por las mujeres de San Juan es de primera categoría y su degradación cae de pleno sobre la doble conciencia de las instituciones patrimoniales.

Cuando en Estados Unidos o Canadá se apostó por dar voz a los pueblos nativos, incluso en el nivel museístico, devolviéndoles sus tesoros, que se encontraban en grandes museos, como el Smithsonian y tantos otros (a veces perdidos en salas de reservas) y se vio con naturalidad que se enterraran objetos que habían sido expuestos en museos porque este era el uso a que estaban destinados en su cultura, y se promocionaron las exposiciones dirigidas por los propios pueblos nativos, con su manera peculiar de concebir una exhibición, entonces se estaba dando paso a otro concepto de la



Cocina tradicional y *cadiera* alrededor del hogar central. Aunque no está en la planta donde se ubicaba, se ha trasladado exactamente, y además puede hacerse funcionar. Aquí se encuentra el centro de la casa y también se ha tenido en cuenta un amuleto protector de la casa, tallado en madera, que pende de la campana

tenencia del patrimonio y de la legitimidad de la apropiación museística de los objetos ajenos.

El propio pueblo ya no es aquel pueblo distinto, sino que ha sido aculturado y su vuelta al patrimonio se hace desde este doble ángulo, de manera que sus exposiciones no llenan del todo las expectativas de los museólogos oficiales, pero sirven para la reafirmación cultural de los protagonistas y para transmitir su patrimonio en la forma que ahora tienen de verlo.

De la misma manera, un museo como el de San Juan de Plan presenta, como decía Mairal, la influencia del estudioso, porque ya no es posible eludirla, porque el contacto con generaciones de estudiosos ha estado presente en la vida cotidiana de San Juan. Pero la visión propia de lo que debe exponerse y cómo debe exponerse, como es la muestra de la totalidad de objetos del museo, de trajes acumulados, en una disposición propia de la casa tradicional, es más compatible con la visión de la propia cultura, en la muestra de tesoros reunidos, que no con la del estudioso actual, que sin embargo debería sentirse cuestionado por la influencia ejercida en algún momento y su consecuente responsabilidad.

Las instituciones y los estudiosos no deberían sentirse tranquilos, dejando este y otros tantos museos a sus propios medios. Su labor habría de ser la de potenciar y procurar el conocimiento de las técnicas expositivas y de conservación a sus protagonistas, la de facilitarles las estructuras técnicas necesarias para que su voz saliera libre, sin las constricciones de las deficiencias tecnológicas.

La acción continuada y valiente de Josefina Loste y de las mujeres del Corro debería estimular a los estudiosos para que pudieran acompañar el proceso de mostrar el patrimonio en lugar de tacharlo como museo clónico de la vida cotidiana. Se trata de la lucha por la transmisión del patrimonio, y en San Juan han sido las mujeres, como en la vida tradicional, las que se han sentido llamadas a emprender esta transmisión, porque ellas siguen siendo las responsables de que el patrimonio sea el orgullo de la comunidad ante las nuevas generaciones y los visitantes. Dejarlas solas sería una falta de sensibilidad de fatales consecuencias, porque es en su voz donde podemos seguir reconociéndonos.

BIBLIOGRAFÍA

Bolton, Lissant (2007): «Ressourcing Change: Fieldworkers, the Women's Culture Project and the Vanuatu Cultural Centre», en Nick Stanley (ed.): *The Future of Indigenous Museums,* Nueva York: Berghahn Books.

Krüger, Fritz (1936): *Die Hoch Pyrenäen,* Hamburgo.

Mairal, Gaspar (2003): «El patrimonio como visión autorizada del pasado», en J. A. González Alcantud (ed.): *Patrimonio y pluralidad,* Granada: Diputación Provincial de Granada.

Martínez Latre, Concha (2007): *Musealizar la vida cotidiana,* Zaragoza: puz.

Violant i Simorra, Ramón (1949): *El Pirineo español*, Madrid: Plus Ultra.

Vrdoljak, Ana Filipa (2006): *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects,* Cambridge: cup.

Washburn, W. E. (1995): *Red Man's Land/White Man's Law*, Norman: University of Oklahoma Press.