

LA EXPERIENCIA PATRIMONIAL JAPONESA: LOS “TESOROS VIVOS” Y SU TRANSVERSALIDAD DISCURSIVA

Francisco de Borja González Durán

Doctorando de Antropología Cultural en la Universidad de Sevilla

Estudiante de Investigación en la Universidad de Tokyo

RESUMEN: El progresivo ensanchamiento de los elementos adscribibles al patrimonio ha venido de la mano de una interpretación que asume la inmaterialidad del mismo. De forma pionera y, en cierto modo, revolucionaria, la Ley para la Protección de Propiedades Culturales japonesa y, su culmen, el sistema de Titulares de Propiedades Culturales Intangibles Importantes (popularmente conocidos como “tesoros vivos”, supone un antecedente en el que, a nivel internacional, parecen reflejarse las normativas en materia patrimonial. Un sistema, el de los ‘tesoros vivos’, en cuya fundación hay un entramado de dinámicas socioculturales de diversa índole, entre las cuales el movimiento Mingei será el más relevante; y que, a su vez, podemos considerar producto o instrumento de discursos relativos a la conversión de los conocimientos y habilidades en “arte”, así como también a aquéllos que participan de proyectos identitarios específicos.

Palabras clave: Patrimonio intangible; Legislación; Propiedad cultural; Tesoro vivo; Arte; Artesanía; Identidad.

ABSTRACT: The progressive widening of the elements attached to heritage is a result of the recognition of the intangible nature of heritage itself. The pioneering, and to some extent revolutionary, Japanese Law for the Protection of Cultural Properties, culminating in the system of the Important Intangible Cultural Properties Holders, also known as 'Living Treasures', has served as a precedent reflected in regulations on heritage at an international level. The “Living Treasures” system is the result of the combination of several socio-cultural trends; principally that of the *Mingei* Movement. This movement can be considered a product or tool within the processes relating to the conversion of knowledge and skills into “art”, as well as within those involved in specific identity projects.

Key words: Intangible Heritage; Law; Cultural Property; Living Treasure; Art; Handicraft; Identity.

1. INTRODUCCIÓN

La concepción del patrimonio no es casual. Desde el siglo XIX se da, primero en las sociedades occidentales, y luego en las occidentalizadas, un enorme furor por todo aquello que se entiende como residuo o epítome de las glorias de la nación. Se entiende que determinados elementos (en un principio fundamentalmente objetos o inmuebles) aglutinan una suerte de valores propios de la colectividad que los ha escogido, siguiendo criterios de excepcionalidad material, estética o histórica. Sin embargo, a este hecho indiscutible habremos de sumarle una interpretación completa desde el punto de vista contextual y, desde luego, antropológico.

Hoy es difícil que se discuta el papel que los procesos de industrialización y modernización han jugado en el desarrollo de las dinámicas patrimoniales. En efecto, y siguiendo a Beck, las sociedades modernas son conscientes del riesgo que los procesos mencionados con anterioridad tienen para su constitución como comunidades (1998:199-237); y es que, al producirse los cambios de un modo tan vertiginoso, se dan lugar a disrupciones en las formas tradicionales de recreación sociocultural. De hecho, desde el último tercio del siglo XX podemos incluir a la globalización en esa plétora de procesos disruptores. Así pues, estas ‘sociedades del riesgo’, conscientes de la pérdida, necesitan concentrar o depositar sus aspiraciones comunitarias en *algo*, un patrimonio. De esta forma, hemos de entender que ese *algo*, trasciende sus funciones iniciales y deviene en un recipiente cultural esencializado.

Atendiendo a la artificial (aunque con frecuencia útil) categorización del patrimonio según su estatus, habría que decir que, si bien la vieja terminología relativa al patrimonio (obras de artes, monumentos, etc.) ha sido la predominante desde el punto de vista jurídico-administrativo, ha terminado siendo fagocitada por la emergencia de una nueva concepción patrimonial. Ésta, obviando la pretérita preeminencia material en la elección, plantea la intangibilidad y ubicuidad de todo patrimonio. Siguiendo esta línea, podemos decir que el patrimonio inmaterial encuentra eco en lo que de emocional tengan cualesquiera elementos seleccionados (prácticas, rituales o técnicas), ya que la identidad forma la piedra angular de cualquier vindicación asociada al mismo.

Dada esta reflexión, hemos de añadir que no es exclusivo del patrimonio intangible ese aditivo identitario; al contrario, no hay patrimonio que no sea sentido

como tal y, por lo tanto, participe de una sinergia activadora con una identidad concreta. Es decir, no hay monumento o ritual que sobreviva y se convierta en patrimonio sin una sociedad que entienda que es representativo de su ser, diferenciándola de otras identidades con distintos patrimonios; de la misma forma que no existen las sociedades que carezcan de reclamos o hitos de reproducción y celebración comunitarios, para lo cual bien puede servir dicho monumento o ritual. Asimismo, no podemos obviar la natural contradicción (y uno de los numerosos problemas y limitaciones que afronta el patrimonio) que se produce a la hora de adscribir administrativamente a un elemento la categoría patrimonial, pues toda fijación en el significado o capital simbólico de dicho elemento desoye el carácter dinámico de la expresión sociocultural de la comunidad imaginada (la identidad) que le dota de vida, negando entonces su natural mutabilidad (Ariño 2002: 145-146).

Por supuesto, el fenómeno es aún más complejo que esta sucinta explicación sobre la sinergia patrimonial. Hemos de valorar que, con la “aparición” del patrimonio inmaterial, se ha conocido una explosión de todo lo que es susceptible de convertirse en patrimonio, donde las motivaciones para convertir un hito en patrimonio pueden ser diversas en origen y finalidades. Desde la política, el mundo académico y, recientemente, la economía, han existido definiciones y reducciones de lo que el patrimonio es, en función de sus propios intereses, y no será hasta la irrupción de lo intangible como sujeto patrimonializable cuando el patrimonio rebaje el peso estamentario de las anteriores articulaciones.

En la Academia se discute en demasía lo que es o deja de ser patrimonio inmaterial, y se presta menos atención y esfuerzo a la identificación de las redes definitorias que se lanzan sobre cualquier hito, a la espera de poder capturarlo y ajustarlo a tal definición. El patrimonio, *sensu stricto*, no deja de ser una construcción jurídica que ha ido derivando en objeto de estudio académico y en reconocimiento popular de la singularidad del elemento en cuestión. Es decir, es una estructura sujeta a discusiones doctrinarias pero cuyo impulso no parte de los hitos en sí, sino que forma parte de la natural deriva de los estados modernos (y los grupos que en su seno gozan de capacidad decisoria) de disponer la realidad bajo control o tutela (Agudo Torrico 2004:12-29); a lo que ha de sumarse la más reciente iniciativa de aquellos grupos que valoran el patrimonio como parte esencial en sus proyecciones identitarias, poniendo así

en marcha los mecanismos de adscripción administrativa. Cuando los hitos son bienes (muebles o inmuebles), incluso si la definición de patrimonio es rediseñada en función del discurrir histórico, son de aprehensibilidad concreta y sencilla y sólo requieren su supervivencia material para permanecer en la potencialidad patrimonial. La situación del patrimonio intangible es bien distinta, como el caso japonés se ha encargado de señalarnos.

No es fácil vestir al patrimonio inmaterial con los viejos corsés que comprendían al material, por la sencilla razón de que la naturaleza del primero es bien diferente; y porque el segundo conoce una crítica seria de los patrones que le dan forma, y que debilitan la referencialidad que pudiera representar. Un cambio de modelo que hace que, a partir de los años 70, se pase de una estricta concepción histórico-monumental a una visión más global, donde ecología y etnología irán adquiriendo peso como criterios definitorios. Lo intangible, lo identitario, se abre paso y resignifica el patrimonio material, y no al revés (Fernández de Paz 2006: 8). Precisamente el significado será más importante que el significante, dando vida a elementos o hitos que antes habían sido desechados por no encajar con los criterios patrimoniales clásicos (trayectoria histórica, calidad artística o prestigio socio-cultural), proceso que guarda una estrecha relación con la cuestión de la autenticidad (Lowenthal 1995:121-122). Las mismas legislaciones autonómicas abren en España el campo patrimonial al aludir a los sentimientos de “pueblo” e “identidades colectivas”, redefiniendo el patrimonio como algo que acoge la producción de identidad así como, en su globalidad, lo cotidiano. Un cambio que no es sólo terminológico, “es un cambio de mentalidad que aún no ha concluido” (Agudo Torrico 1999:40). Todo es susceptible de producir identidad y, por tanto, todo (a la espera de un agente activador) es susceptible de ser patrimonio.

2. LEY PARA LA PROTECCIÓN DE PROPIEDADES CULTURALES: NATURALEZA Y RELEVANCIA.

Todo movimiento significativo suele contar sus orígenes revistiéndolo de un halo de excepcionalidad que, a modo de mito fundacional, ponga las bases de legitimaciones ulteriores tanto de su propia existencia como de sus propósitos. Esta circunstancia es tan cierta para una civilización extinta de tiempos pretéritos como lo puede ser para empresas y grupos sociales estrictamente contemporáneos. La Ley para

la Protección de Propiedades Culturales japonesa no es una excepción. Su carácter pionero le proporciona una personalidad y una fama de rango mundial, inspirando normativas nacionales e internacionales y profundizando en la concepción del patrimonio. Con frecuencia se admite que el incendio que destruyó las extraordinarias pinturas murales del *kondô*¹ del Hôryûji² en 1949, fue el detonante de la creación, tan sólo un año después, de la normativa que aún hoy se considera un hito legislativo en materia patrimonial. Sin embargo, en el caso japonés, tanto la construcción de este “mito” como el espíritu que anima la ley, no son sino la expresión de un proceso cultural más profundo (o, si se quiere, menos superficial). Teniendo más relación con cierta alteridad a la hora de identificar la autenticidad, así como con viejos discursos que inciden en el despertar espiritual y que devendrían en la contemporaneidad en las propias de la autorrealización.

La Ley para la Protección de Propiedades Culturales de 1950 pivota sobre el concepto de “propiedad cultural”³ (lo que no deja de ser la perpetuación de la idea de heredad que impera en materia de normativa patrimonial), y plantea cinco tipos del mismo: tangibles, intangibles, populares, monumentos y conjuntos histórico-estéticos (presentados por este orden en la ley). El carácter pionero de esta regulación, su excepcionalidad, reside en hacer objeto de salvaguarda y vindicación a habilidades en la producción artística (artesanal o escénica) en el caso de las propiedades culturales intangibles, o a los rituales, usos y costumbres que mejor representen la vida cotidiana y sus cambios, en el de las propiedades culturales populares. Este cambio de perspectiva, que no conocerá parangón a nivel internacional hasta la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial organizada por la UNESCO en 2003, pasará por sucesivas reformas que no modificarán sustancialmente su carácter; es más, tan solo cuatro años después se instaurará el sistema que, simbólicamente, mejor representa el espíritu de la ley y que se ha convertido en un auténtico icono o hito fundacional en los movimientos patrimonializadores concernientes a lo inmaterial: la figura de los “tesoros vivos”.

Esta reforma de ley se puso en marcha con el objetivo de proporcionar una protección más activa a la citada tipología patrimonial (siguiendo los cánones clásicos

¹ 金堂, “salón dorado”, edificio principal de los complejos templarios budistas, recipiente del objeto de veneración.

² 法隆寺, Ikaruga, prefectura de Nara.

³ 文化財.

de categorización), abriendo la posibilidad de hacer objeto al practicante de dicha propiedad cultural intangible de la acreditación como “titular” del mismo, con el reconocimiento y los medios de protección que trae aparejados. Aunque éste es el origen del sistema que se conoce popularmente como ‘tesoros vivos’, habrá que esperar a una posterior enmienda en 1975 para poder contemplarlo en su configuración actual. En dicha enmienda, además, se introduce la distinción, dentro del *pool* patrimonial seleccionado (Prats 1997:31-33), de ciertos elementos entendidos como Propiedades Culturales [añádase aquí la categoría que corresponda] Importantes, pasándose a hablar desde entonces con mayor liberalidad de ‘tesoros’ (tanto vivos como inertes).

Las figuras tuteladas calificadas como “importantes” suponen la cúspide de la pirámide del sistema de protección del patrimonio inmaterial japonés. Unas designaciones que no son únicamente aplicables a manifestaciones, sino también a aquellos individuos o grupos que las producen y transmiten. Pero para alcanzar la denominación de “titular” de dicho patrimonio se ha de pasar por un proceso de designación, en el cual el elemento humano aspirante ha de poseer un excepcional grado de habilidad, pues sólo así podrá garantizarse el traspaso intergeneracional del acervo artístico japonés⁴.

Estos procesos de selección y mención son de gran complejidad e involucran a un gran número de instituciones y agencias gubernamentales, aunque suelen comenzar su trayectoria con designaciones locales o regionales antes de seguir el procedimiento administrativo para el logro de reconocimientos de ámbito nacional. No es un dato menor que las candidaturas sean sometidas a examen por un comité de expertos independiente (de las administraciones) compuesto por artistas/artesanos de prestigio, críticos, académicos, etc., previamente a su ratificación definitiva en las altas instancias del MEXT (Ministerio de Educación, Ciencia y Cultura).

La designación de personas, el conocido programa de los “tesoros vivos”, reserva para éstas las denominaciones “titular” o “colectivo titular”, con la intención de habilitar el conjunto de las medidas de apoyo precisas para la salvaguarda. De esta guisa, y como avanzábamos en párrafos anteriores, el nombramiento como “titular”

⁴Página 9 del folleto *Intangible Cultural Heritage. Protection system for Intangible Cultural Heritage in Japan*, editado por la Agencia de Asuntos Culturales y publicado por el Centro Cultural UNESCO para Asia/Pacífico (ACCU en sus siglas en inglés), en 2006, disponible en el siguiente enlace: http://www.bunka.go.jp/bunkazai/pamphlet/pamphlet_en.html

puede ser aplicado de forma individual sobre personas de extremada pericia en su actividad, aunque también puede ser colectiva, en cuyo caso el reconocimiento se extiende a un grupo de personas, pero no separadamente. Normalmente, esta distinción responde a la naturaleza del fenómeno del que se trate, pues no es igual un ceramista o cualquier otro tipo de artesano que ejerza su actividad de forma individual, que un grupo de teatro *noh*, en el que cada uno de los componentes de la *troupe* necesita de la participación y buen hacer del resto para poner en escena una obra y desarrollar su genio. Una tercera categoría, la de los “grupos titulares”, se utiliza en aquellos casos en el que una técnica es dominada ampliamente por un grupo de personas y donde, a pesar del alto grado de dominio de la materia, resulta difícil desplegar características singularizantes; por lo que más que un reconocimiento a individuos o grupos lo es a una técnica, terminando por generar una suerte de “denominaciones de origen” patrimoniales (tal sería el caso de las escuelas regionales de cerámica).

Al igual que en otros países, todo este despliegue jurídico-administrativo no tendría efecto alguno de no mediar una política de refuerzo económico para garantizar el sostenimiento y la reproducción de estas actividades. Sin suponer una cantidad espléndida, los dos millones de yenes para 2004 (Miyata 2005:4) que trae aparejada la designación, hemos de valorarlos como incentivo antes que como el resultado de una estrategia de “mantenimiento”. Y es que hemos de entender que el prestigio y el valor que adquieren las obras producidas por estos titulares compensan una supuesta deficiencia presupuestaria. No obstante, existen otras medidas de tipo económico que van más allá de la gratificación o del simple subsidio, e inciden en la idea de preservación y transmisión. Así pues, se aplican exenciones fiscales a la par que se sufraga parte de los gastos del aprendizaje de discípulos o de las exhibiciones (exposiciones o puestas en escena). Este último recurso forma parte del esfuerzo por hacer que estos hitos patrimoniales sean accesibles al público general, en el que hemos de inscribir la construcción de museos nacionales por todo el país, o de teatros dedicados exclusivamente a las artes escénicas designadas. De esta forma, incluso en el caso de las “propiedades culturales populares importantes”, las maniobras destinadas a su salvaguarda pasan por subvenciones a gobiernos regionales o municipales que, con los mismos propósitos de garantizar la transmisión y poner a disposición del ciudadano estos fenómenos, se insertan en estrategias de promoción de turismo cultural que ayuda a revitalizar las zonas que los acogen (Hashimoto 2003:133-135).

No obstante, estas medidas de apoyo significativas serían inanes de encontrarse en un contexto insensible a estos hitos. Es por esto que, para entender algunos rasgos de la peculiaridad del fenómeno patrimonial japonés, y por tanto de su éxito y carácter simbólico, hemos de ir más allá del “mito” fundacional que supuso el incendio del Hôryûji y examinar el contexto sociocultural en el que se [re]produce, deteniéndonos en ciertas dinámicas coadyuvantes a la construcción y notoriedad del mismo.

3. LA LEY Y SU CONTEXTO: DINÁMICAS SOCIOCULTURALES ADYACENTES AL FENÓMENO PATRIMONIAL JAPONÉS.

Para comprender completamente la naturaleza de la iniciativa pionera nipona en materia patrimonial hemos de ir más allá del “mito fundacional” del incendio para, buceando en el contexto, localizar las corrientes socioculturales que inciden en la conformación de la apreciación de determinados fenómenos como patrimonio, configurando de este modo las relaciones que la sociedad japonesa mantiene con su pasado y con la propia identidad.

En lo que concierne al patrimonio, hemos de entender que el problema de la autenticidad resulta crucial a la hora de considerar la transformación de un elemento o hito en objeto patrimonial o que, al menos, guarde cierta potencialidad. Y es que la “autenticidad” resulta fuente última de legitimidad, que es lo que garantiza la “sacralización” de estos elementos en forma de estatus jurídico-administrativo diferenciado. Como cualquier otro concepto, y volviendo al cambio de paradigma que ya apuntamos en la introducción, el de “autenticidad” ha ido mutando con el paso de las décadas, al albur de las diferentes interpretaciones que del mismo se han hecho. De esta forma, la revisión crítica de la Lista de Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1992 (20 años después de su creación), en especial acerca del criterio monumentalista y “*en concordancia con los valores y cánones estéticos occidentales*” (Fernández de Paz 2006: 5) que primaba en la selección de los elementos, abre el espectro definitorio del patrimonio, buscando para ello humanizarlo con el propósito de universalizarlo. Lo que supone, en definitiva, el rechazo de la vieja lógica de la obra de arte o de “las siete maravillas”, prefiriendo en cambio otra más antropológica que basa las designaciones en el impacto social, cultural y espiritual de los elementos; a resultas de lo cual, una de las novedades será el reconocimiento de la relación entre los aspectos culturales y

naturales de las localizaciones patrimoniales (Boukhari 1996:7). Es decir, se produce una redefinición de la autenticidad en base a criterios de significación sociocultural en cada comunidad productora del patrimonio y, por tanto, una redefinición de la legitimidad a la hora de sancionarlo administrativamente.

El caso japonés es particularmente significativo por cuanto supone un planteamiento alterno con respecto a la “autenticidad”. Un ejemplo palmario lo representa el santuario de Ise (prefectura de Mie) que, bajo los antiguos criterios, no podría ser considerado patrimonio pese a ser uno de los recintos más sagrados para la religiosidad shintoísta y retrotraerse al sigloVII; y esto es así simplemente porque es reconstruido (mediante el ritual conocido como *shikinen sengû*⁵) en otra localización (también preceptivamente designada) cada 20 años, con nueva madera y sin modificar el diseño de las edificaciones. No obstante, participa de un amplio y complejo aparato ritual que mantiene su vigencia y atesora una enorme carga simbólica, por lo que, pese a excluir el factor material, constituye un arquetipo de una significancia excepcional que encarna ciertos aspectos de lo que usualmente denominamos cultura japonesa. Es, por tanto, la evidencia de la necesidad de contar con la experiencia social generada en torno a los elementos patrimonializables y su relación con la creación de discursos identitarios.

La alteridad a la hora de presentar criterios que legitimen las designaciones no es el único aspecto de la cultura “tradicional” japonesa que aparece entretelado en su particular fenomenología patrimonial. Todo acontecer sociocultural participa de varias dinámicas constituyentes, así que a la hora de examinarlos tendremos que asumir este carácter poliédrico. Un caso representativo, estrechamente ligado a la emergencia del patrimonio intangible en Japón, es el del movimiento *Mingei*.

El prestigio que tiene Japón en relación a la consideración con que su sociedad trata a lo que hoy entendemos como patrimonio inmaterial, especialmente en el caso de las artesanías, no podemos suponerlo como producto (o al menos únicamente) de un audaz aparato legislativo al respecto. La capacidad de la sociedad japonesa a la hora de prestigiar y promocionar lo que en Occidente serían consideradas fruslerías o artes menores, a gran distancia de las bellas artes, hace que el caso japonés haya sido, hasta muy recientes fechas, insólito. Con especial importancia durante las décadas de los 50 y

⁵ 式年遷宮.

60 (el conocido como “*boom mingei*”, coincidiendo con el *boom* económico), la apreciación artesanal en Japón alcanzó cotas inusuales y gran parte del éxito podemos atribuírselo al *mingei undō*⁶ o “movimiento de artesanías populares”. Los primeros pasos del mismo se remontan a los años 20 y 30 del siglo XX, y ha de imputarse a los esfuerzos de muchos artesanos, artistas y críticos; aunque, con toda probabilidad, la figura más significativa de este movimiento, de influencia determinante y auténtico fundador del mismo, sea Yanagi Sôetsu (1889-1961).

El término *mingei*, “artesanías populares”, es una apócope compuesta de *minshû kôgei*⁷, donde *minshû* sería “popular” o “gente común” y *kôgei* “artesanía” o “habilidad tradicional”. Acuñado por el académico e ideólogo del movimiento Yanagi Sôetsu, junto a los alfareros Hamada Shôji y Kawai Kanjiro en 1925, con objeto de designar a todas aquellas artesanías que, a finales de la era Taishô (1912-1926) corrían riesgo de desaparición debido a los imparables avances de la aculturación con respecto a Occidente y la industrialización. Surge, además, en oposición al entramado de instituciones y *connaisseurs* que, dedicados al arte, promovían currículos artísticos ajenos al tradicional sistema de gremios artesanales (Moeran, 1981:89). Esta fragmentación responde, en realidad, a la diferenciación que en Occidente se hacía entre “bellas artes” y “artes aplicadas”, que será fuertemente contestada por el movimiento *Mingei*. No ha de sorprender pues que, para este movimiento, la elección del término “artesanía”, en lugar de “arte”, no sea casual. Conclusión que podemos extraer de la traducción al inglés que el propio Yanagi sugirió, *folk craft* en lugar de *folk art* (Leach, 1976:90-91), con la intención de disuadir al público de considerar el *mingei* como un arte individualmente inspirado. En la misma línea, el término *mingei* parece un refinamiento de otro que usara habitualmente con anterioridad: *getemono*⁸, “cosas vulgares” o “de baja calidad”, que explica de forma precisa lo que quiere decir. De este modo, el objeto calificado como *mingei* debe ser funcional⁹, de uso cotidiano, manufacturado, anónimo y regionalmente representativo (Gómez Pradas, 2003:204).

La propia concepción del artesano por esta corriente merece un tratamiento pormenorizado. Desde el punto de vista de Yanagi y del movimiento *Mingei* (al menos

⁶ 民芸運動.

⁷ 民衆工芸.

⁸ 下手物.

⁹ De donde, hasta cierto punto, derivaría su belleza a tenor del ideario de este movimiento.

hasta los años 70), el artesano sería una suerte de combinación del trabajador y el asceta, sin recibir distinción por su personalidad o la sublimidad de su obra, conociendo la ponderación en el anonimato; es, pues, un artesano que vive inserto en la sociedad y que, alejándose de toda pretensión artística, encarna el saber popular en su labor. Se abre la reflexión a si este énfasis en la figura del artesano no fue fuente de inspiración para la figura del “tesoro vivo” (Yanagi, 1972). Si asumimos que parte de la originalidad de la ley radica en el nombramiento de titulares de las artes/artesanías a simples hombres y mujeres que aúnan en su producción características de la “cultura tradicional japonesa” y, por tanto, podemos considerarlo autóctono, los paralelismos son más que evidentes. Entre estas características tradicionales estaría la idea de “escuela”.

Puesto que en la ley se impone como obligación al titular concesionario de la “propiedad cultural importante” la transmisión de sus conocimientos, se produce un refuerzo jurídico de la práctica común en las artes tradicionales de crear una escuela. Este sistema sucesorio supone que el discípulo, como heredero del maestro, asume el papel de hijo (lo sea biológicamente o no, la adopción fue históricamente muy común a la hora de mantener con vida una disciplina), y siente a su vez la obligación de desarrollar ese arte y legarlo a las generaciones futuras. El mantenimiento de estas prácticas o tendencias, provenientes de entornos socio-económicos y culturales muy distintos, se haría enormemente difícil, a día de hoy, de no entrar en juego otros factores.

Abundando en la idea de Yanagi Sôetsu del artesano, encontramos a éste dotado de proyección espiritual, circunstancia que conoce cierto reflejo en el hecho de que sean determinados artesanos (o grupos de ellos) los que sean declarados “portadores” y no otros. Nos explicaremos: esta diferenciación normativa obedece a un criterio pretendidamente objetivo de valor o relevancia en la disciplina en cuestión que, por una parte, ofrece a la pericia y calidad en la factura el premio y distinción del rango y, por otra, pone en valor la abnegación y “profesionalización” del artista/artesano en su materia correspondiente. Pues bien, esto no es sino la adopción del discurso *Mingei* (que a su vez es una vivificación de uno aún más antiguo y que hemos de poner en relación al budismo zen; Suzuki, 1959:15-23), vindicatorio de la espiritualidad inherente al oficio del artesano, donde la importancia del *dô* o “camino”, como la búsqueda de sentido en el desarrollo de una disciplina, será crucial.

Aunque sería pretencioso, y poco acertado, suponer que este discurso filosófico o espiritual haya sobrevivido íntegramente en la sociedad japonesa contemporánea, no podemos obviar la tarea de explorar su impacto y la relativa importancia en la composición de discursos relativos al individuo y su auto realización. No es infrecuente hallar relatos concernientes a dinámicas propiciatorias de la auto realización en contextos tan superficiales como los *manga* (“cómic”), series de televisión, videojuegos, cine, etc.; que empiezan a cobrar carácter significativo cuando abordamos el mundo laboral, y son especialmente llamativos al acercarnos al mundo del arte o la artesanía (Matanle, 2006:167-174). En realidad, este discurso de la consecución de la auto realización mediante el largo camino del perfeccionamiento se establece como testimonio vivo en la distinción oficial de un titular de propiedad cultural intangible importante o “tesoro vivo”; así pues, éste no es sino un reconocimiento no expreso del éxito en ese camino vital/espiritual. En realidad, la correspondencia con las directrices del movimiento *Mingei* jamás será completa por cuanto la distinción ahoga toda pretensión de anonimato por parte del artesano; sin embargo, cobra un sentido pleno si lo consideramos como una sensacional ‘propaganda’ de determinados valores entendidos como “japoneses”. La nomenclatura popular de *ningenkokuhô*¹⁰ o “tesoros vivos nacionales” empieza a resultar, ciertamente, menos casual o inocente de lo que podría parecernos en un principio.

4. CONCLUSIONES

A tenor de lo expuesto anteriormente, sólo cabe plantear de manera sumaria los dos procesos que, a nuestro entender, condicionan y definen la realidad del patrimonio intangible en Japón y, por tanto, explican su gran prestigio y su carácter icónico.

En primer lugar, se produce un proceso de artificación. Es decir, se asocia estética y comercialmente la producción artesana a la propia del arte. No es un fenómeno aleatorio, desde luego, pero supone un proceso equiparable al comportamiento de cualesquiera elementos al conocer sanción administrativa o ser foco de reivindicación patrimonial, como ya vimos en el primer punto. Es decir, son dotados de un carácter simbólico o trascendente con respecto a su naturaleza funcional anterior. De esta forma, las “propiedades culturales intangibles” son consideradas “artes” antes

¹⁰ 人間国宝.

que “artesañías”. A pesar de no haber sido tratado específicamente, conviene resaltar la diferencia de estatus con respecto a las “propiedades culturales intangibles populares”; éstas, ignorando que son productos de dinámicas culturales vivas, son sometidas a procesos de fijación y musealización que dañan su vitalidad y su carácter socialmente representativo.

Advertidos de que la excelencia en el tratamiento patrimonial en el caso japonés es, en el mejor de los casos, limitada, no podemos sino ponerla en relación con el antedicho segundo proceso. Tendremos que admitir la posibilidad de que la ortodoxia en la adscripción y conservación de los elementos seleccionados puede que no responda en exclusiva a una supuesta ignorancia con respecto a su naturaleza, sino al deliberado propósito de constituir cánones estéticos o culturales, con una indudable proyección identitaria. No podemos despreciar el papel que este segundo proceso, el de la producción de un proyecto identitario, condicione significativamente el patrimonio intangible que se protege y promueve. Es tan estrecho el margen entre este proceso y la cuestión del *nihonjinron*¹¹ que prácticamente parece no existir; y sin embargo, ahondar en este tema desplazaría el objeto de esta pieza irremediabilmente.

Así pues, hemos de concluir, valorando la experiencia patrimonial nipona, entendiendo que el sistema de los llamados “tesoros vivos” trabaja sobre realidades que, aunque debilitadas, no corren riesgo de desaparecer; y esto es así porque la distinción como “tesoro vivo” supone, para el fenómeno concreto, un desarraigo de su ámbito funcional y tradicional, y su trasplante en el del arte, redefiniéndolo. De esta guisa, los ‘tesoros vivos’ asumen un rol de producción identitario, hasta cierto punto orientado mediante la promoción de una serie de valores atribuidos a la cultura japonesa. El carácter ejemplar que este sistema adquiere en el ámbito internacional, Convención de la UNESCO de 2003 y programa de “Tesoros Humanos Vivos” mediante, hace necesaria su valoración desde el punto de vista práctico para la salvaguarda patrimonial; sin que por ello ignoremos las posibilidades y los peligros que puede suponer en cuanto a instrumento pedagógico y/o doctrinario.

BIBLIOGRAFIA:

¹¹ 日本人論. “Temas sobre los japoneses”, género divulgativo de estudios sobre Japón, que implica la asunción de cierta ‘especificidad japonesa’

AGUDO TORRICO, J. (1999), “Cultura, patrimonio etnológico e identidad”, *Boletín Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*; nº29; pp. 36-44; Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

AGUDO TORRICO, J. (2004), “Patrimonio y derechos colectivos”, *Antropología y Patrimonio: Investigación, documentación e intervención*; pp. 12-29; Granada; Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares.

ARIÑO VILLARROYA, A. (2002), “La expansión del patrimonio cultural” en *Revista de Occidente*; nº250; pp. 129-150; Marzo.

BECK, U. (1998), *La sociedad del riesgo*; cap. 1 y 7; Barcelona; Paidós.

BOUKHARIB, S. (1996), “Beyond the monuments: A living heritage” y “Mr African Heritage” en *Sources UNESCO*; nº80; Junio; pp. 7 y 10.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2006), “De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural” en ‘*PASOS, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*’; vol.4, nº1; pp. 1-12.

GÓMEZ PRADAS, M. (2003), “*Mingei* o el arte del pueblo. Las colecciones japonesas del *Museu Etnològic de Barcelona*” en *Artigrama*; nº18; pp. 199-210.

HASHIMOTO, H. (2003), “Between Preservation and Tourism: Folk Performing Arts in Contemporary Japan” en el *Asian Folklore Studies*; vol. 62; nº 2; pp. 225-236; Nanzan Institute for Religion and Culture.

LEACH, B. (1976), *Hamada, Potter*; cap ‘Kawai and Yanagi’; Tokyo; Kôdansha.

LOWENTHAL, D. (1995), “Changing Criteria on Authenticity” en *Nara Conference on Authenticity in relation with the World Heritage Convention*; pp. 121-135; UNESCO World Heritage Center, Agency for Cultural Affairs, ICCROM e ICOMOS.

MATANLE, P. (2006), “Organic Sources for the Revitalization of Rural Japan. Craft Potters of Sado” en *Japanstudien 18, Arbeitswelten in Japan*; pp. 149-180; Munich; Verlag.

MIYATA, S. (2005), “Mechanism for Safeguarding and Inventory-Making of Intangible Cultural Heritage in Japan” en la «Reunion subregional para Asia de expertos

sobre el patrimonio cultural intangible: Metodologías de salvaguarda e inventario» (Bangkok, Tailandia, del 13 al 16 Diciembre de 2005); ACCU.

MOERAN, B. D. (1981), “Yanagi Muneyoshi and the Japanese Folk Craft Movement” en *Asian Folklore Studies*; Vol. 40; n° 1; pp. 87-99; Nanzan Institute for Religion and Culture.

PRATS, LI. (1997), *Antropología y patrimonio*; caps. 1, 2 y 4; Ariel.

SUZUKI, D. T. (1959), *El Zen y la cultura japonesa*; cap. 2; Barcelona; Paidós.

YANAGI, S. (1972), *The Unknown Craftman*; Kodansha International.