

Multimodalidad y Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)

Alfredo ASIÁIN ANSORENA

Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibertsitate Publikoa (UPNA/NUP)
alfredo.asiain@unavarra.es

Resumen: A partir de la necesidad de abordar el registro, el estudio y la transmisión de la multimodalidad y multisensorialidad del PCI, se plantea una reflexión sobre la metodología y los medios tecnológicos más idóneos para su documentación, su estudio y para la transmisión patrimonial. Ante la complejidad que supone anotar, analizar e investigar las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, se realiza un primer acercamiento a los postulados del análisis multimodal del discurso (AMD). Este paradigma emergente en el campo de los estudios del discurso amplía el análisis lingüístico al análisis del lenguaje en combinación con otros recursos modales (O'Halloran, 2004 y 2012). Se toma como punto de partida el análisis sensorial del PCI y se concluye que debe ser estudiado con hipertextos multimodales. Este nuevo género exige, a su vez, una alfabetización o aprendizaje multimodal en el seno de las llamadas nuevas alfabetizaciones (Jewitt, 2009; Cassany, 2009; Cassany, 2012; Street et al., 2009).

Palabras clave: Patrimonio Cultural Inmaterial; modelo sensorial; multimodalidad; aprendizaje multimodal.

Laburpena: KOMren multimodalitatearen eta multisentsorialtasunaren erregistroa, azterketa eta transmisioa joratzeko beharretik abiatuz, haiek dokumentatzeko, aztertzeko eta ondarearen transmisiorako egokienak diren metodologiari eta baliabide teknologikoei buruzko gogoeta bat proposatzen da. Kultura Ondare Materiagabearen agerpenak jaso, aztertu eta ikertzeko zeregina korapilatsua dela eta, diskurtsoaren azterketa multimodalaren (DAM) oinarrietara lehen hurbilketa bat egiten da. Diskurtsoaren azterketen eremuan goraka doan paradigma honek hizkuntza analisia lengoaiaren analisisira zabaltzen du beste baliabide modal batzuekin batera (O'Halloran, 2004 y 2012). KOMren azterketa sentoriala abiapuntutzat hartu eta hipertextu multimodalekin aztertu behar dela ondorioztatzen da. Aldi berean, genero berri honek alfabetatze edo ikaskuntza multimodal bat eskatzen du alfabetatze berriak deritzatzenen (Jewitt, 2009; Cassany, 2009; Cassany, 2012; Street et al. 2009) barruan.

Gako hitzak: Kultura Ondare Materiagabea; eredu sentoriala; multimodalitatea; ikaskuntza multimodala.

Abstract: Given the need to approach the recording, study and transmission of multimodality and multisensoriality of ICH, this paper proposes a reflection on the most appropriate methodology and technological means for its documentation, study and transmission. Given the complexity of annotating, analyzing and researching the manifestations of the Intangible Cultural Heritage, a first approach to the postulates of multimodal discourse analysis (AMD) is made. This emerging paradigm in the field of discourse studies extends linguistic analysis to that of language in combination with other modes of communication (O'Halloran, 2004 & 2012). This paper endorses a sensory analysis of the ICH and concludes that it should be studied as multimodal hypertexts. This new genre requires, in turn, multimodal literacy or multimodal learning within new literacies (Jewitt, 2009; Cassany, 2012; Street et al. 2009).

Keywords: Intangible Cultural Heritage; Sensory model; Multimodality; Multimodal learning.

1. Introducción: en torno al PCI y sus retos

Decíamos en otros momentos (Asiáin y Aznárez, 2012; Aznárez y Asiáin, 2012; Asiáin, 2013, y Asiáin, 2014a, entre otros) que, como todo concepto de breve trayectoria, el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI en adelante), precisaba de acercamientos progresivos que fueran trazando sus límites (por inestables que fueran) y explorando sus potencialidades tanto culturales como educativas. En este artículo, acometemos un nuevo acercamiento: abordar su multisensorialidad y multimodalidad. Paso previo que se nos antoja imprescindible tanto para poder documentarlo, estudiarlo e investigarlo como para explorar (y explotar) esas potencialidades.

En esta dirección, y a pesar de que hace más de una década que se acuñó, parece obligado todavía hacer una pequeña introducción al concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial. A partir de las líneas maestras de la UNESCO (2003), sabemos que el PCI integra saberes (conocimiento y modos de hacer enraizados en la vida cotidiana de las comunidades), celebraciones (rituales, fiestas, prácticas de la vida social), formas de expresión (literarias, musicales, plásticas, escénicas, lúdicas...) y lugares (mercados, ferias, santuarios, plazas...). El carácter renovador del concepto quedó plasmado en la 32ª Reunión o Convención (París, octubre de 2003), donde la UNESCO hizo desaparecer la división tan occidental y elitista (alta cultura – cultura tradicional) y se refirió a él en los siguientes términos (2003:2):

(...) los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

El Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2011:5), que sigue en esencia la Convención de la UNESCO, precisa que el PCI es «toda manifestación cultural viva asociada a significados colectivos compartidos y con raigambre en una comunidad», y especifica unas características muy interesantes

(2011:5-11): «está interiorizado en los individuos y comunidades, como parte de su identidad»; «es compartido por los miembros de una colectividad»; «está vivo y es dinámico»; «es transmitido y recreado»; «es transmitido generalmente desde la infancia»; «es preservado tradicionalmente por la comunidad»; «forma parte de la memoria colectiva viva, como una realidad socialmente construida»; «es experimentado como vivencia»; «está conectado con la dimensión material de la cultura»; «está habitualmente contextualizado en un tiempo y en un marco espacial»; «se desarrolla y experimenta en tiempo presente»; «remite a la biografía individual y a la colectiva»; «está imbricado en las formas de vida»; «no admite copia»; «está ritualizado»; «constituye una experiencia desde la perspectiva sensorial»; «tiene efecto regenerador en el orden social»; y «es vulnerable».

La complejidad de todas estas características del PCI¹ impulsó que la UNESCO recomendara su «salvaguardia», es decir, un conjunto de acciones más allá de la simple conservación² que incluye la identificación y documentación de las manifestaciones culturales y también su promoción, difusión, protección y revitalización (González Cambeiro y Querol, 2014; González Cambeiro, 2015).

La salvaguardia (o salvaguarda) requiere, en primer lugar, documentación e investigación multidisciplinar renovadas periódicamente, puesto que es preciso captar la evolución y el dinamismo de estas manifestaciones vivas. Las administraciones culturales oficiales tienen el reto de identificar, inventariar y documentar estas manifestaciones del PCI³ para valorar su vulnerabilidad y su vitalidad, y, en virtud de estos índices, en un segundo momento, articular acciones consensuadas con los portadores para promocionarlas, difundirlas, protegerlas y revitalizarlas.

En definitiva, y en lo que nos compete a los investigadores, exige dos tipos de investigación: uno centrado en el estudio de las propias manifestaciones culturales y otro, en su transmisión. Tanto para uno como para el otro, nos hallamos en la necesidad de diseñar y/o adaptar metodologías y herramientas (tecnologías) eficaces. No es tarea fácil, por varias razones.

En primer lugar, porque el PCI (la dimensión inmaterial del patrimonio), como ya explicamos (Asiáin y Aznárez, 2012), tiene como soporte primario y principal la mente corporeizada («*embodied mind*») o cuerpo extendido, que incorpora

1. No entramos en reflexiones que hemos ido formulando en obras anteriores (Asiáin, 2013).

2. La salvaguardia (o salvaguarda) supone el respeto a los derechos de los portadores, a sus decisiones y evoluciones, incluso por parte de las administraciones.

3. La reciente Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que desarrolla la mayoría del Plan Nacional (2011), exige la identificación e inventario.

(eco)sistemas⁴ mentales, corporales y sociales en continua interacción, cambio y reestructuración. Es decir, el objeto de estudio son las personas como portadoras, transmisoras y/o receptoras de un patrimonio amplísimo y complejo transmitido generacionalmente, lo cual provoca que haya que captar el modelo sensorial, afectivo, de pensamiento y de acción que subyace en cada manifestación cultural y en la mente corporeizada de cada persona. La dimensión inmaterial del patrimonio supone el reencuentro con la persona en sociedad (comunidades, grupos, etc.) y, por tanto, la asunción de la diversidad cultural como valor de la humanidad. Pone el acento en el conocimiento, en la experiencia transmitida y en las expresiones, e incorpora procesos, conocimientos, técnicas, percepciones, emociones y psicodinámicas valiosísimos que la visión cosificada (y muchas veces monumentalista) del patrimonio cultural no estaba atendiendo ni salvaguardando, deslumbrada por la conservación de lo material (Asiáin, 2013).

También, en segundo lugar, porque asumimos la perspectiva holística⁵ del patrimonio como constructo social (Alonso Ponga, 2009) con un funcionamiento sistémico e integrador, donde los diferentes elementos patrimoniales (patrimonio natural, patrimonio histórico, patrimonio artístico, patrimonio científico-tecnológico y patrimonio etnológico) se articulan como un único hecho socio-cultural y simbólico-identitario (Cuenca, 2013), y donde hallamos una relación indisoluble entre la dimensión material (cultura material) y la dimensión inmaterial. En nuestro caso, lo hacemos recurriendo al concepto de paisaje cultural (Unión Europea, 2000; Rössler, 2006), entendiéndolo asimismo como un paisaje semiótico multimodal evolutivo y cambiante (Asiáin, 2014a), como veremos más tarde. Los paisajes culturales son, en este sentido, lugares de memoria e identidad que funcionan no ya solo como contexto espacial, sino como verdadero soporte exterior «material» de las manifestaciones.

El patrimonio inmaterial, además, mantiene una doble y compleja relación con el tiempo. Por un lado, el contexto temporal de los eventos y manifestaciones culturales, en cuanto *performance* (Zumthor, 1989), es presente vivo, dinámico e irrepetible. Pero un presente también profundamente ritualizado, que se *re-crea* de una forma predecible característica de la memoria colectiva compartida, y que se aleja del espectáculo (Helbo, 1989). En este sentido, el PCI se inserta en ciclos temporales (ciclo festivo y ciclo de la vida), de renovación y regeneración

4. Preferimos el término ecosistema, porque expresa mejor el dinamismo y el cambio que el término paisaje.

5. Esta perspectiva asume la naturaleza integrada (Fontal, 2003) e indivisible del patrimonio cultural (Plan Nacional, 2011).

de la comunidad (ritos de cohesión social) o de los individuos (ritos de paso). Por otro lado, como momento de transmisión intergeneracional en el que se produce la socialización y enculturación, nos remite a un *continuum* biográfico que dura toda la vida desde la infancia. En definitiva, el patrimonio supone un efecto conciliador entre el pasado y el presente en claves de identidad compartida y de construcción social que se renuevan en el presente y se proyectan hacia el futuro.

Por último, no es tarea fácil porque la dimensión inmaterial del PCI tiene una naturaleza esencialmente semiótica, que funciona y se expresa con símbolos contruidos históricamente, mantenidos socialmente y aplicados individualmente (Geertz, 1991). Son símbolos multimodales, por una parte, individuales, porque provienen de los mapas cerebrales que se convierten en imágenes sensoriales⁶ cuando se procesan (Damasio, 2010), pero, por otra, compartidos (imaginario colectivo); por una parte universales (esquemas y arquetipos del *homo sapiens*), puesto que comparten dominantes o estructuras sensomotrices innatas (Durand, 1982), pero, por otra, particulares de cada cultura⁷ (Poyatos, 1971; Pamies, 2009). Es lo que Durand (2000) denominó trayecto antropológico de lo imaginario, bidireccional, que relaciona lo individual y lo colectivo o lo universal y lo particular de cada cultura. Estos sistemas de modelización secundarios⁸, es decir, sistemas a través de los cuales el individuo percibe y modela el mundo, son una memoria no genética que permite la sociosfera o vida de relación del ser humano y explica los fenómenos culturales (Lotman, 1980).

Toda esta complejidad no impidió, sin embargo, que la UNESCO (2003:2) identificara cinco ámbitos donde la dimensión inmaterial (lo que simplificando se conoce como PCI) se manifestara en particular: tradiciones y expresiones orales incluido el idioma; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y técnicas artesanales tradicionales. Posteriormente, el Plan Nacional (2011) los adaptó al marco geográfico de España y consideró siete: conocimientos tradicionales sobre actividades productivas (procesos y técnicas); creencias, rituales festivos y

6. Hacen referencia al propio organismo (interoceptivas y propioceptivas) o al mundo exterior (exteroceptivas) (Damasio, 2010).

7. Es el caso de los llamados *culturemas*, esto es, las unidades linguoculturales de comunicación y contenido presentes en las lenguas (metáforas, fraseología...) (Pamies, 2009).

8. Frente a los postulados de Lotman (1980), no creemos que sean secundarios respecto a las lenguas naturales (hay culturas sin lengua propia), sino respecto al concepto multimodal más amplio de expresión-transmisión, cuyo intermediario es el símbolo, y acoge lo verbal y lo no verbal, lo voluntario (comunicación) y lo involuntario, lo consciente y lo inconsciente.

otras prácticas ceremoniales; tradición oral y particularidades lingüísticas; representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales; manifestaciones sonoras y musicales; formas de alimentación; y formas de sociabilidad colectiva y organizaciones.

Para la investigación multidisciplinar de las manifestaciones culturales pertenecientes a todos estos ámbitos, es imprescindible un trabajo específico con la documentación (como fuente de estudio y como medio de registro), que permita su revisión periódica para captar la evolución y el dinamismo, contrastando la documentación histórica y los registros documentales contemporáneos.

Esto requiere previamente la conservación y difusión de la documentación histórica teniendo muy presente la fragilidad de los soportes de conservación que nos han llegado (películas, fotografías, grabaciones magnetofónicas, textos no editados...), que se deterioran con el paso del tiempo si no son sometidos a digitalizaciones de preservación⁹. Precisa también de tecnologías (grabaciones audiovisuales, reconstrucciones 3D...) y herramientas de registro (fichas informáticas, por ejemplo) que capten y describan la manifestación en toda su plenitud sensorial, emocional, de conocimiento y de modelización para la acción; que capten y describan de una forma holística todos los elementos presentes en el paisaje cultural (materiales e inmateriales, naturales y culturales...); que registren y describan los símbolos multimodales o códigos de significación presentes en la manifestación cultural; y que se hagan en sus contextos espaciotemporales originarios.

Pero, y es la gran contribución del PCI, necesita sobre todo un estudio de la evolución de los portadores, de las comunidades (a veces individuos) que han mantenido y transmitido el legado: tanto en torno a su identidad (quiénes son, cómo se organizan, por qué lo hacen, qué sienten, cómo lo transmiten o enseñan, dónde y cuándo...) como en relación con la manifestación (cómo la preparan, cómo la financian, cómo la ejecutan...). Este protagonismo de los portadores debe estar presente en los nuevos registros, especialmente para captar la evolución, los riesgos o peligros (la vulnerabilidad de la manifestación) y la vitalidad no solo de la manifestación, sino también de su transmisión. Tras este microanálisis, serán las distintas administraciones quienes tendrán que consensuar con ellos las acciones de salvaguarda, si fueran necesarias.

Cada manifestación cultural y sus portadores se convierten en un estudio de caso (Stake, 1995; Simons, 2011), que habrá que abordar con una metodología

9. En muchos casos, esta documentación histórica requiere un reestudio, una relectura más multidisciplinar, desde las claves del PCI.

esencialmente cualitativa (Álvarez-Gayou, 2003; Bisquerra, 2004) que incorpore el estudio documental, el trabajo de campo y el informe final, que puede tener una forma más homogénea para permitir la codificación de todos esos datos¹⁰ y compararlos con otros casos.

El estudio documental acogerá una pluralidad de fuentes documentales (documentos públicos y documentos privados, fuentes gráficas, fuentes periodísticas, fuentes orales y audiovisuales...) y la bibliografía existente sobre la manifestación y/o los portadores. Seguirá los parámetros de la historia cultural (Bourke, 2008 y 2010; Gramsci, 2011; Mosterin, 2009).

El trabajo de campo primará técnicas etnográficas también cualitativas (la observación participante, las entrevistas a los portadores y a los receptores, los *focus group* sobre una manifestación con todos los agentes implicados, los paneles de expertos, el análisis de corpus...) y los momentos de elaboración (contextualización, delimitar el campo de estudio, localización de informantes y agentes; estudio de los públicos y de las voces discordantes u «otros»; negociación del rol del investigador, captación de los códigos de significación y de su evolución, establecer el «rapport» y retirada del campo), según las recomendaciones metodológicas de obras de referencia (Hammersley y Atkinson, 2007; De Rada y Velasco, 2006; Bisquerra, 2004).

El informe final deberá reflejar, por último, una pluralidad coherente de fuentes, técnicas (metodológicas y tecnológicas) y testimonios u opiniones¹¹. Incorporará una descripción densa, como recomendó Geertz (1991), de la manifestación, de sus portadores y de sus receptores, e incluso de sus detractores, si los hay (tema pendiente de abordar); una descripción densa que explicita las estructuras de significación de la manifestación y de sus portadores en múltiples lenguajes (multimodalidad), en distintos soportes (mente corporeizada y cultura material) y en un contexto espaciotemporal definido relacionado con un paisaje cultural; pero que también refleje la evolución de una y otros, con sus fortalezas y sus vulnerabilidades o riesgos. En este apartado, deberá abordar temas de tanto calado como la construcción de la identidad y los que tengan que ver con las formas de transmisión, su vitalidad y su adaptación a los cambios sociales. Asimismo, valorará nuevas formas de difusión y transmisión, identificando previamente los valores de uso, simbólico-relacionales, emotivos e históricos así como los materiales y económicos (Fontal, 2003). También se valorará la

10. En esta dirección, el Plan Nacional consensuó y elaboró una ficha de inventario (2013, inédita), que se está empezando a utilizar y a concretar.

11. A veces, la coherencia se consigue indicando que hay tensión o desacuerdo.

educación patrimonial informal y formal, y la apropiación crítica (no fosilizada) de la manifestación cultural por parte de las nuevas generaciones y de los públicos en general. Si todos estos datos se pueden codificar en una ficha homogénea e informatizada (Ficha del Plan Nacional, 2013), podremos extraer resultados cuantitativos comparando los resultados de las manifestaciones estudiadas.

En definitiva, son muchos retos que recomiendan un acercamiento prudente a esa densidad descriptiva. En este artículo, vamos a abordar uno: la densidad multimodal (y, por tanto, multisensorial) del patrimonio vivo y experimentado que es el PCI. A partir de ella, valoraremos la idoneidad y las limitaciones de las fuentes históricas de las manifestaciones y, sobre todo, de los nuevos registros en los estudios de caso de cada manifestación.

2. Multisensorialidad y multimodalidad en el PCI

Ya hace años que definiendo (Asiáin, 2004), con muchos otros autores, que una clave cultural de la humanidad es la limitación del cuerpo humano, o mejor, de la mente corporeizada, y su extensión tecnológica (una herramienta, un instrumento musical, el GPS...) por motivos adaptativos y de bienestar (Damasio, 2010). La cultura, y sobre todo su transmisión, tiene una estrecha relación con la tecnología, análoga a la evolución que explicó Marshall McLuhan en su célebre libro *La galaxia Gutenberg* (1969), en relación con la comunicación humana¹². Esa extensión del cuerpo limitado es especialmente notable en la utilización de soportes externos de memoria y en el desarrollo tecnológico para la mejora de los sentidos del ser humano, y, evidentemente, también ha influido en los paisajes culturales, en las manifestaciones del PCI que se desarrollan en ellos, en las formas en que se transmiten y en el modo en que se registran.

En su contexto originario, el PCI pertenece a la cultura de la oralidad (estado de «tribalización» según McLuhan), de la tradición oral, con sus propias psicodinámicas (Ong, 2001): por ejemplo, la omnipresencia de la memoria, la plenitud comunicativa (presencia del interlocutor, comunicación no verbal total, totalidad de sentidos y sensaciones...), su carácter presente y su evanescencia. La tecnología está asociada con el cuerpo del portador (un instrumento, un apero, etc.) formando un complejo verbomotor (Zumthor, 1989) y una comunicación que

12. Desde la oralidad («tribalización») se pasó a una cultura de la escritura con la aparición de la imprenta («destribalización»), pero los medios tecnológicos redescubren facultades humanas eclipsadas por la escritura (estado de «retribalización») y suponen una extensión del cuerpo del ser humano (MacLuhan, 1969).

podemos caracterizar como multimodalidad corporal (González García, 2013). No obstante, no es extraño que, en la evolución histórica, se haya recurrido a soportes externos de memoria generalmente escritos (partituras, fijación de textos...) que ayuden en la transmisión generacional a los portadores y en la ejecución o *performance*: la multimodalidad hegemónica sigue siendo corporal, pero la oralidad, si hay presencia del lenguaje escrito, pasa a ser secundaria o mixta (Ong, 2001; Zumthor, 1989). Dependiendo de la naturaleza de la manifestación cultural, se han ido incorporando algunos avances tecnológicos (megafonía, por ejemplo) que en algunos casos supusieron cambios en el contexto originario.

Sin embargo, donde la presencia de la cultura de la escritura (estado de «des-tribalización») es abrumadora es en el campo de las fuentes históricas para el estudio de las manifestaciones culturales. Prácticamente todos los documentos, monografías y tratados son escritos y monomodales, con notable merma en la captación de la multimodalidad-multisensorialidad y de la oralidad, que solamente se intuye como un estilo oral en el discurso escrito (Finnegan, 1977; Po-yatos, 2004a). De ahí la importancia de recurrir a ilustraciones y grabados como fuente de información sensorial y multimodal (Kress y Van Leewen, 2001), y, en el caso del PCI, también al análisis de la cultura material que ha llegado hasta nuestros días. En este sentido, hay que alertar a los investigadores sobre esta monomodalidad escrita que, por efecto de la autoridad de la letra impresa, se suele anteponer equivocadamente, con argumentos de autenticidad-antigüedad, a los testimonios orales procedentes de la tradición oral. Todas estas fuentes orales son pertinentes y complementarias para el estudio y la anotación multimodal, aunque no sean coetáneas.

La cultura de la escritura también influyó mucho en la difusión y comunicación del PCI. Viajeros extranjeros y escritores costumbristas (o pasajes costumbristas en obras de todo signo) fueron los principales divulgadores de este patrimonio. Los grandes recopiladores del siglo XVIII y XIX se decantaron, en general, por adaptar a la monomodalidad y al estilo de la lengua escrita la descripción de las manifestaciones culturales. En el caso de la educación patrimonial, la educación formal fuera de las comunidades portadoras se basó en estas obras, por lo que fue mayoritariamente monomodal y escrita. Dentro de ellas, la progresiva escolarización de niños y niñas en las escuelas obvió este tipo de patrimonio, que se estigmatizó por no pertenecer a la «alta cultura», o, cuando se abordó, se hizo basándose en esas recopilaciones alejadas de su patrimonio cercano o local. A pesar de este panorama poco facilitador, la educación informal característica del PCI (colectiva, familiar o persona a persona) se mantuvo con cierta vitalidad hasta los cambios sociológicos (éxodo rural, abismo generacional...) de finales de los años 60 del siglo XX.

Los primeros avances tecnológicos (fotografía, grabaciones de audio, grabaciones cinematográficas...) redescubrieron la multimodalidad eclipsada en la escritura (estado de «retribalización») y sirvieron de extensión de los sentidos y de la memoria, aunque con limitaciones evidentes no solo tecnológicas sino también de difusión y de impacto social y educativo. Como fuentes de documentación del PCI, tienen un valor incalculable, si bien hay que desarrollar acercamientos metodológicos (contraste con otras fuentes) que subsanen sus limitaciones.

En la era digital en la que estamos, que ya no abordó McLuhan, se ha producido, además de un avance tecnológico exponencial, una popularización del mismo. Un smartphone, por ejemplo, permite registrar imágenes, grabaciones de audio y de vídeo, navegar en las web, comunicarse a distancia, etc. Internet ha supuesto una memoria colectiva nueva en una extensión sin precedentes. Todo ello ha inaugurado una comunicación contemporánea marcada por la multimodalidad (Krees, 2010), donde oralidad y escritura conviven en nuevas «prácticas letradas» (Cassany 2008; 2012) accesibles al común de la sociedad y, ahora sí, de gran impacto social y educativo. Este enfoque tiene una parte de redescubrimiento de la multimodalidad característica de la comunicación humana, pero también otra de exploración de nuevas prácticas mediadas por la tecnología que exigen nuevas alfabetizaciones.

Sería iluso pensar que los paisajes del PCI se mantienen ajenos e inalterados. Con una visión más centrada en el lenguaje verbal, los primeros estudios se ocuparon del estudio del paisaje lingüístico (Landry y Bourhis, 1997) y acuñaron el interesantísimo concepto de vitalidad etnolingüística (Landry y Allard, 1994; Harwood, Giles y Bourhis, 1994). Actualmente, con la llamada comunicación contemporánea, ya se habla de paisaje semiótico multimodal (Jewitt [ed.], 2009), de más fácil aplicación para nuestro objetivo de estudiar los distintos ámbitos del PCI. En este sentido, preferimos hablar de paisaje semiótico físico, que asimilamos al paisaje cultural que contextualiza las manifestaciones culturales, y de paisaje semiótico virtual (Asiáin, 2014a), característico de esta comunicación contemporánea (Jewitt [ed.], 2009; Krees, 2010). Esta coexistencia es, a la vez, una amenaza y una posibilidad u oportunidad de emprender acciones de salvaguarda. Es una amenaza si el paisaje semiótico virtual se ve como sustituto del paisaje originario y de los contextos de intercambio intergeneracional personales; amenaza, porque ahonda en el abismo generacional con una nueva separación, la llamada «brecha digital», aunque entronque con la sensibilidad y los modos comunicativos de los jóvenes, y porque sigue teniendo limitaciones a la hora de transmitir lo sensible (Deloche, 2002). Es una oportunidad, en cambio, si se utiliza como ayuda para la educación patrimonial, tanto en la difusión o divulgación como en propuestas didácticas formales, no formales e informales

que supongan un primer acercamiento sencillo de las nuevas generaciones a esas manifestaciones y a los portadores de las mismas. La experiencia o vivencia plena del PCI es insustituible, pero la multimodalidad avanzada de las nuevas tecnologías permite utilizar el PCI y su riqueza en las nuevas alfabetizaciones y esto es, sin duda, una oportunidad para su salvaguarda.

Por otro lado, jamás han sido más registradas las manifestaciones culturales (fotografías, grabaciones, blogs...) y, por tanto, más accesible este primer conocimiento. Momentos de transmisión generacional muy amenazados como la transmisión dentro de las familias (canciones, cuentos, leyendas...) o la transmisión persona a persona (conocimientos tradicionales, artesanía...) han encontrado esta nueva vía para superar sus problemas en el paisaje físico. Es evidente que han precisado una adaptación, deslocalizándose o descontextualizándose. Este mecanismo de la migración en algunos géneros o manifestaciones no es nuevo y está provocando la aparición de nuevas manifestaciones que se expresan y se transmiten en este paisaje virtual. Estamos pensando, por ejemplo, en las leyendas urbanas (Asiáin, 2014b), muchas de las cuales consisten en adaptaciones de viejas leyendas medievales. En algunos casos, por tanto, podemos pensar que el propio carácter vivo y evolutivo del PCI ha conseguido su salvaguarda sin intervención alguna. De cualquier forma, parece que los investigadores tenemos que ampliar el marco de nuestro trabajo de campo incluyendo el paisaje virtual e implementando o adaptando técnicas para esta nueva etnografía virtual.

Explicado someramente este complejo panorama, volvamos al objetivo central del artículo: la descripción densa del modelo sensorial y multimodal de las manifestaciones del PCI.

Esta densidad descriptiva se fundamenta, en primer lugar, en la constatación de que la percepción sensorial no es un acto únicamente físico, sino también cultural, una vía de transmisión de valores culturales y de simbolismos. La «antropología de los sentidos» nos hizo ver que el mundo se percibe de forma distinta según las culturas (Classen, 1993), y la forma de interpretarlas puede partir de este análisis sensorial para abordar entidades más amplias, concéntricas y superpuestas que nos ofrezcan un mapa de significaciones de cada cultura (Herzfeld, 1997).

Para establecer ese análisis, y conscientes de la existencia del trayecto antropológico que siempre relaciona lo particular y lo universal (Durand, 2000), debemos repasar brevemente qué sabemos de los sentidos y facultades de percepción innatas y comunes a la especie. Eduardo Soler (1988) explica que la experiencia sensorial, que es siempre una experiencia personal y raíz de todo conocimiento, nos permite adaptarnos al medio, esto es, que el mundo se nos haga inteligible. Los sentidos del ser humano son siete, y pueden clasificarse siguiendo dos

criterios distintos: en primer lugar, si ofrecen información del mundo externo (tacto y sentido cenestésico) o si son subjetivos y no dan idea del mundo externo (vista, oído, olfato y gusto); en segundo lugar, si son sentidos a distancia (oído y vista), intermedios (olfato) o sentidos de proximidad (sentido cenestésico, tacto y gusto). Sabemos que tienen unas limitaciones, umbral absoluto y diferencial, y que los que funcionan a distancia, además, precisan frecuentemente de verificación. Están asociados a distintos órganos y provocan diferentes sensaciones. Veámoslo en la siguiente tabla:

Tabla 1. Tabla de sentidos y sensaciones

Sensaciones	Sentidos	Acciones específicas	Órganos
Ópticas	Vista	Mirar, observar, otear, ver.	Ojos
Acústicas	Oído	Escuchar, oír.	Oídos
Olfativas	Olfato	Olfatear, oler.	Nariz
Gustativas	Gusto	Degustar, paladear, probar.	Lengua
Térmicas	Tacto térmico	Sentir calor o frío.	Piel
Ponderales	Tacto bárico	Repesar, sentir mayor o menor peso, sopesar. Acariciar, accionar.	Piel
Táctiles o hápticas	Tacto	Agarrar, asir, besar, acariciar, accionar, coger, empujar, frotar, manosear, palpar, rozar, tirar, tocar.	Piel
Cenestésicas	Equilibrio, posición y movimiento	Andar, deambular, detenerse, moverse, pararse, recorrer, saltar.	Sistema locomotor
Esterognósicas	Orientación	Percibir distancias, saber el lugar que se ocupa, apreciar el volumen.	Articulaciones y músculos varios

Fuente: Soler, 1988.

Sensaciones ópticas o visuales, acústicas, olfativas, gustativas, térmicas, ponderales, hápticas, cenestésicas y esterognósicas son las que debe captar la descripción densa mutisensorial de las manifestaciones culturales del PCI y de los paisajes culturales. Hemos visto que los medios que nos han llegado para su estudio (fuentes) y los que disponemos para su registro tienen limitaciones sensoriales, por lo que será imprescindible la observación participante (acercamiento al modelo sensorial de la comunidad) y una anotación complementaria. Solamente así se podrá descubrir el valor semiótico (modelo sensorial) de la dimensión inmaterial y de la cultura material de la manifestación. Como hemos

dicho, nos vamos a centrar en lo sensorial, pero el análisis irá incorporando el modelo afectivo, el modelo de conocimiento y de modelización para la acción que subyace en la manifestación, hasta ofrecer un mapa de significación completo, denso, de la manifestación cultural.

Para este doble trabajo (analizar-anotar las manifestaciones y describir el modelo sensorial) se necesita un paradigma comunicativo diferente, multimodal. Para la primera labor, el análisis multimodal del discurso (AMD) puede ser un buen referente¹³, porque acoge el estudio de los recursos modales (música, gestualidad, sonido...) en combinación con el lenguaje (O'Halloran, 2004; Jewitt [ed.], 2009). En efecto, la densidad multimodal (Norris, 2009: 86-99) es la más cercana a la densidad sensorial (y de otros tipos) que queremos captar en el informe final del estudio de caso de cada manifestación cultural. Asimismo Baldry y Thibault (2006) proponen una forma de anotación o transcripción para algunos textos y géneros multimodales, que se puede adaptar a la anotación de las manifestaciones del PCI, según ámbitos, subámbitos y géneros. En esas transcripciones, no obstante, se ponen de manifiesto tres de los problemas más importantes que identifica O'Halloran (2012) para el AMD: dar forma a los recursos semióticos que son fundamentalmente diferentes del lenguaje (ver cuál es su funcionamiento, su «gramática», dicen otros autores); analizar los mecanismos y expansiones intersemióticas de significado dentro de un fenómeno multimodal, es decir, cómo diferentes modos se relacionan y construyen el significado; y analizar la resemiotización de los fenómenos multimodales (adquisición de nuevos significados) en las distintas prácticas sociales (Iedema, 2003). El paralelismo parece claro: si entendemos cada manifestación cultural como un fenómeno multimodal, deberemos captar la forma de funcionar (la «gramática») de cada modo (música, danza, sonido, gesto...) en combinación con el lenguaje o sin él; las relaciones que se establecen entre los modos para construir el significado de la manifestación cultural; y las nuevas significaciones que va adquiriendo cuando se realiza.

Para describir el modelo sensorial, segunda labor, debemos utilizar también la multimodalidad. La descripción densa debe incorporar una pluralidad de medios y modos que aconseja la elaboración de un informe también multimodal. En esto, tanto los investigadores del PCI como las nuevas generaciones tenemos que ir siendo competentes en las nuevas alfabetizaciones (Street et al., 2009: 227-237).

13. No olvidemos que el planteamiento del análisis multimodal está más centrado en las nuevas formas de comunicación contemporáneas que, como hemos dicho, han redescubierto una multimodalidad eclipsada por la escritura.

Sobre la alfabetización multimodal, Cope y Kalantzis (2000) propusieron una serie de elementos (representaciones modales) muy pertinentes para nuestro trabajo de análisis sensorial:

- a) Lengua escrita: escritura (representa significado para otra persona) y lectura (representa significado para uno mismo); escritura a mano, página impresa, pantalla.
- b) Lengua oral: habla en directo o grabada (representa significado para otra persona); escucha (representa significado para uno mismo).
- c) Representación visual: imagen estática o en movimiento, escultura, artesanía (representan significado para otra persona); vista, panorama, escena, perspectiva (representan significado para uno mismo).
- d) Representación audio: música, sonido ambiental, ruidos, alertas (representan significado para otra persona); oír, escuchar (representan significado para uno mismo).
- e) Representación táctil; tacto, olor y sabor: la representación para uno mismo de las sensaciones e impresiones corporales o las representaciones para otras personas que suponen «contacto» corporal. Entre las formas de representación táctil se incluyen la cinestesia, el contacto físico, las sensaciones de la piel (frío/calor, textura, presión), acción de apretar, objetos manipulables, artefactos, cocinar y comer, aromas.
- f) Representación gestual: movimientos de manos y brazos, expresiones del rostro, movimientos oculares y mirada, porte, andares, vestimenta y moda, peinado, danza, secuencias de acciones, ritmo, frecuencia, ceremonia y ritual. Aquí el gesto debe ser entendido en sentido amplio y metafórico como un acto físico de hacer una señal (como en «un gesto para») antes que en el sentido literal más restringido de movimiento de manos y brazos.
- g) Representación para uno mismo: puede adquirir la forma de impresiones y emociones o el ensayo de secuencias de acciones sirviéndose de la propia imaginación.
- h) Representación espacial: proximidad, espaciado, trazado, distancia interpersonal, territorialidad, arquitectura/construcción, paisaje rural, paisaje urbano, apariencia de una calle.

En estas representaciones de Cope y Kalantzis (2000), podemos ver incorporadas al modelo comunicativo muchas de las sensaciones de Soler (1988), pero también las valiosas aportaciones de los estudios de comunicación no ver-

bal, que ya habían constatado la naturaleza multimodal de la comunicación humana, donde la oralidad natural del lenguaje interactúa con otros códigos o lenguajes no verbales. Fernando Poyatos (1994, 2002, 2003 y 2004b) realizó una tipología de las categorías no verbales como identificadores personales y socioculturales, tipología que podríamos agrupar en elementos proxémicos (concepción y distribución del espacio), elementos kinésicos (movimientos corporales, gestos y posturas), elementos cronémicos (concepción y uso de elementos temporales) y elementos paralingüísticos o paraverbales (cualidades de la voz, la entonación, los sonidos). Estos aspectos no verbales, que se añaden a los lingüísticos y situacionales, funcionan simultáneamente (superpuestos al lenguaje en perfecta sincronización), como sustituto sintáctico o independientemente.

Todas estas contribuciones son fundamentales para caracterizar la «multimodalidad corporal» tan frecuente en muchos ámbitos y géneros del PCI. Además de estos dos componentes, representaciones modales y comunicación no verbal, como todos los eventos semióticos, esta multimodalidad está dotada, además, de un diseño, donde se distingue un discurso (o una combinación de varios), una interacción y una forma particular de combinar las representaciones modales (Krees y Van Leeuwen, 2001).

3. Fuentes para estudiar el PCI y medios para registrarlo: limitaciones y reflexiones desde el AMD

Una de las aplicaciones más interesantes del AMD es la capacidad para identificar limitaciones de los medios para representar determinados modos e idoneidad para representar otros (Cope y Kantzakis, 2000). Por ejemplo, un mapa no puede representar los modos en contacto (olor, tacto, gusto), pero capta mejor la representación espacial que una grabación de audio o que el lenguaje escrito. Este aspecto nos parece muy importante para valorar qué nos puede aportar cada tipo de fuente histórica en el estudio sensorial de una manifestación del PCI. En la tabla que figura a continuación, hemos asignado un (+) o un (-) para expresar esa gradación. La idoneidad sensorial depende, evidentemente, de las capacidades de representación y de las sensaciones que es capaz de transmitir el medio, pero también, desde nuestro punto de vista, del tratamiento que haga de sus limitaciones. Los recursos modales, a veces, son irreductibles o imposibles de «traducir» de un medio a otro; otras veces, se pueden establecer analogías por sinestesia o por medio de metáforas (textuales, visuales o multimodales) y otros recursos retóricos.

Tabla 2. Limitaciones de las fuentes de estudio del PCI

Fuentes para la documentación histórica del PCI	Capacidades de representación	Sensaciones transmitidas	Tratamiento de las limitaciones
Documento público (archivos oficiales)	Lengua escrita (+)	Ninguna	Ninguno
Documento privado (cartas...)	Lengua escrita (+) Representación para uno mismo (-)	Ninguna	Pocos recursos retóricos: comparaciones...
Literatura intimista (diarios, autobiografías...)	Lengua escrita (+) Representación para uno mismo (+)	Ninguna	Recursos retóricos: comparaciones, sinestesias, isotopías discursivas y lenguaje sensorial
Literatura costumbrista (incluidas las fuentes periodísticas)	Lengua escrita (+) Representación para uno mismo (+)	Ninguna	Recursos retóricos: comparaciones, sinestesias, isotopías discursivas y lenguaje sensorial
Mapas y croquis	Lengua escrita (-) Representación visual (-) Representación espacial (+)	Ópticas Esterognósicas	Ninguno
Ilustraciones y grabados	Lengua escrita (-) Representación visual (+) Representación gestual (+) Representación para uno mismo (+) Representación espacial (-)	Ópticas Esterognósicas	Recursos retóricos de la imagen y sinestesia
Fotografías	Lengua escrita (-) Representación visual (+) Representación gestual (+) Representación para uno mismo (-) Representación espacial (+)	Ópticas Esterognósicas	Recursos retóricos de la imagen y sinestesia
Discos y grabaciones en audio	Lengua oral (+) Representación audio (+) Representación gestual (+) Representación para uno mismo (-)	Acústicas	Sinestesia
Cine, vídeo e imágenes en movimiento en general	Lengua escrita (-) Lengua oral (+) Representación visual (+) Representación audio (+) Representación gestual (+) Representación para uno mismo (-) Representación espacial (-)	Ópticas Acústicas Cenestésicas Esterognósicas	Recursos retóricos de la imagen y sinestesia

Fuente: Elaboración propia.

Obtener información sensorial de estas fuentes requiere, generalmente, de un contraste de todas ellas para construir la descripción densa de la que venimos hablando. Si revisamos su capacidad de representación, obtenemos varias conclusiones interesantes:

1^a) La interdependencia de la capacidad de representación y de la tecnología. Solamente se pudo registrar la representación de la lengua oral y la representación audio cuando los medios tecnológicos lo permitieron. En ese sentido, las fuentes más recientes (cine, vídeo e imágenes en movimiento) son las más completas sensorialmente.

2^a) Ese avance tecnológico no captó (ni lo ha hecho todavía) las representaciones en contacto (tacto, olor, sabor), que requerirán siempre anotación complementaria de las sensaciones olfativas, gustativas, térmicas, ponderales y hápticas.

3^a) Hay medios que captan mejor que otros una determinada representación, aunque tecnológicamente sean anteriores. La fotografía, por ejemplo, capta un gesto significativo mejor (lo aísla, lo «congela») que el cine o el vídeo.

4^a) La capacidad de representación de cada medio desarrolla su propia gramática, a partir de sus aspectos morfológicos, compositivos y enunciativos. Conocerlos es la base del aprendizaje multimodal, porque la lectura o recepción será diferente en cada uno de ellos.

5^a) El tratamiento de las limitaciones de los medios en su capacidad de representación sensorial (el conocimiento del propio medio y sus límites) es fundamental para transmitir sensaciones ajenas. Está en relación directa con la capacidad de representación para uno mismo y con la imaginación, entendida como capacidad inferencial para desarrollar imágenes sensoriales mentales (Damasio, 2010). En este sentido, los medios más «realistas», la fotografía o el cine-vídeo, tienen menos capacidad que la literatura costumbrista, por ejemplo, para expresar sensaciones olfativas.

6^a) Los medios recurren a recursos diferentes para superar las limitaciones. Los medios escritos, los que menos capacidad de representación sensorial tienen, han desarrollado un enorme repertorio de recursos retóricos para conseguirlo (Lausberg, 1995-2003; Spang, 2005). Hay recursos comunes a todos los medios, como la sinestesia (Cope y Kalantzis, 2000) –por ejemplo, un alimento luminoso y brillante en una fotografía se identifica con un alimento sabroso– o como la metáfora, que puede ser verbal (Lakoff, 1987; Lakoff y Johnson, 1980) o visual (Ortiz, 2010; 2011), pero también multimodal cuando el dominio origen y el dominio destino pertenecen a modos diferentes (Forceville y Urios-Aparisi, 2009). Además de estos, y como aportación propia, nos gustaría rescatar el concepto de isotopía (Greimas, 1987): todos los elementos representados en los distintos medios y modos pueden compartir semas de significación sensorial. Por

ejemplo, «pluma», «cachorro» y «piel de bebé» comparten el sema ‘suavidad’ en un conocido anuncio publicitario de papel higiénico.

Veámoslo con el ejemplo de una fuente concreta. La fotografía que figura a continuación (fig. 1) representa una tobera carnavalesca en una localidad desconocida de Baja Navarra. El género espectacular (representación tradicional) de las *toberak* es característico de Baja Navarra. Son una especie de juicio público y cómico-satírico en el que se comentan todos los avatares y chascarrillos de la localidad. El cortejo de jóvenes disfrazados llega a la representación bailando y cantando (Guilcher, 1984; Truffaut, 2005; Itçaina, 1996; 2012).



Figura 1. Foto de una tobera en Baja Navarra (Fondo del Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra).

Modos de representación contenidos:

- a) Lengua escrita: no aparece.
- b) Lengua oral: limitación del medio, uno de los payasos parece estar cantando y los espectadores, hablando.
- c) Representación visual (imágenes estáticas y en movimiento): estática (limitación del medio). En este caso, parece un posado. La única imagen mental de movimiento que se suscita es la interpretación con el ukelele.
- d) Representación audio (incluida la música, el sonido ambiental, los ruidos, las alertas...): limitación del medio que se completa con las imágenes mentales (sonido del instrumento musical, ruido – murmullo ambiental...).

- e) Representación en contacto (tacto, olor y sabor): limitación del medio, que se completa con imágenes mentales sinestésicas:
- Olfato: limitación del medio: poco relevante en esta fotografía.
 - Gusto: limitación del medio: poco o nada relevante.
 - Tacto térmico: limitación del medio: temperatura sugerida por la vestimenta y por los paraguas (sinestesia). También nos da una idea temporal: fiesta del ciclo invernal.
 - Tacto bárico: el medio capta el peso del payaso del ukelele, hombre fornido, frente a la delgadez del pierrot. Estos contrastes sensoriales transmiten comicidad.
 - Tacto háptico: sensación de sujetar el instrumento contrasta con la tosquedad del payaso que lo porta.
- f) Representación gestual: idoneidad del medio para captar un gesto independientemente, congelado, frente a la imagen en movimiento u otros géneros.
- Movimientos de manos y brazos: el payaso del ukelele está tocando el instrumento; el pierrot, sin embargo, tiene un gesto de indecisión o timidez.
 - Expresiones del rostro: contraste cómico entre la seguridad y la indecisión – timidez, entre una sonrisa leve y una mueca.
 - Movimientos oculares y mirada: mirada al frente del payaso del ukelele y mirada ladeada del pierrot, que transmite más timidez e indecisión. Nuevo contraste cómico.
 - Porte: personajes ridículos por su apariencia (payaso del ukelele) o por su insignificancia (pierrot).
 - Andares: no es pertinente en esta fotografía.
 - Vestimenta y moda: importancia de la indumentaria carnavalesca. Diferencia a los dos personajes del primer plano y a los espectadores, con boinas y ropa tradicional vasca. Contraste en la indumentaria de los payasos (boina ladeada frente a bombín; gola frente a pajarita; colores claros frente a colores oscuros; pantalones lisos frente a pantalones a cuadros...). Contraste en el maquillaje (cara pálida frente a cara ennegrecida).
 - Peinado: poco relevante.
 - Danza: no es pertinente.
 - Secuencias de acciones: limitación del medio, aunque una secuencia o galería de fotos puede captarla. Aquí nos imaginamos una representación, una mascarada carnavalesca.
 - Ritmo: limitación del género.
 - Frecuencia: limitación del género, poco relevante.
 - Ceremonia y ritual: transmite el carácter subversivo carnavalesco.

g) Representación para uno mismo (impresiones y emociones; imaginación):

En los sentimientos alovalorativos (Castilla del Pino, 2000), los que proyectan hacia el exterior, observamos también el contraste entre los dos payasos. El payaso del ukelele transmite un sentimiento de orgullo desafiante, de personaje empoderizado. El pierrot, por el contrario, de inhibición social.

Frente a los anteriores, los sentimientos autovalorativos, los que tienen hacia sí mismos los personajes (atribuidos a los protagonistas como impresión-imaginación y como empatía-identificación por parte del receptor por vinculación afectiva), nuevamente vemos un contraste entre la seguridad en sí mismo del payaso del ukelele y el sentimiento de inseguridad e insignificancia del pierrot.

h) Representación espacial:

- Espaciado: primer plano (dos personajes), segundo plano (público) y fondo (casa).
- Trazado: limitación del medio; no sugiere nada.
- Distancia interpersonal y territorialidad: distinción entre el espacio central ocupado por los payasos y el espacio de los espectadores. Nos sugiere una representación. Es también cómica la invasión territorial que realiza el payaso del ukelele del espacio del pierrot (ocupa la centralidad del banco, desplazando cómicamente al pierrot).
- Arquitectura/construcción: vivienda rural vasca de grandes dimensiones.
- Paisaje rural / paisaje urbano: paisaje rural (fiesta rural en la plaza).
- Apariencia de una calle: parece la plaza de un pueblo.

Evidentemente, además de este análisis sensorial, esta fotografía nos aporta muchos otros datos relacionados con la cultura y el análisis visuales (Banks, 2010; Granado, 2008). Como índice o reflejo de la realidad, se podría comenzar por analizar el soporte, el dispositivo fotográfico, el tipo de objetivo, el formato y después el mundo fotografiado (Marzal, 2007), es decir, los elementos descriptivos de la imagen que son las personas, los espacios y los tiempos, así como todo lo que tenga que ver con la representación social (Pantoja, 2010). Como icono, sería imprescindible analizar el encuadre mental del fotógrafo, por qué y para qué realiza esta fotografía, para quién... También deberíamos analizar los aspectos morfológicos (punto, línea, plano, escala, color, textura, nitidez, luz...), compositivos y enunciativos de la fotografía (Marzal, 2007). Por último, la valoraríamos como símbolo de la inversión social que supone el carnaval y como

metáfora visual en la que apreciamos una escena de arrinconamiento social (Ortiz, 2010). Desistimos de este análisis más completo, porque el propósito de este primer acercamiento a la multimodalidad está centrado en lo sensorial.

Retomando por tanto ese objetivo, y en el contexto de una celebración carnavalesca que, no olvidemos, «invierte» el orden social, hemos obtenido algunas informaciones sensoriales con las que podríamos hacer un recorrido histórico sobre esta fiesta de las toberas. Captar el modelo sensorial que subyace en ellas requerirá comparar estos resultados (inversión y contraste sensoriales) con muchas otras fuentes.

Pero quizás la conclusión más importante de este apartado estribé en constatar las limitaciones de los medios para captar la multimodalidad del PCI. Aunque las grabaciones audiovisuales son el mejor medio actual para registrarla, debemos completarlas con otros recursos modales para consignar el modelo sensorial en todos los tipos de sensaciones que hemos estudiado. El único medio actual que puede incluirlos es el hipertexto, por lo que los informes que transmitan la descripción densa de las manifestaciones culturales deberán tener este formato. Esta opción, que choca con la tradición escrita de las investigaciones, requiere dos nuevas alfabetizaciones a la hora de diseñarlas y a la hora de interpretarlas: la alfabetización multimodal y la alfabetización digital.

4. Conclusiones provisionales

La salvaguarda requiere documentación e investigación multidisciplinar renovadas periódicamente, puesto que es preciso captar la evolución y el dinamismo de las manifestaciones del PCI. Exige investigación tanto de las propias manifestaciones culturales como de su transmisión.

En el primer caso, a través de la metodología del estudio de caso se incorpora el estudio documental, el trabajo de campo y el informe final, preferiblemente informatizado (hipertexto) para que pueda reflejar la densidad descriptiva. Una parte de esa densidad descriptiva la representa la densidad multimodal (y, por tanto, multisensorial) del patrimonio vivo que es el PCI. Las fuentes históricas de las manifestaciones, muchas veces de carácter monomodal, tienen limitaciones sensoriales que tampoco ha resuelto del todo la tecnología audiovisual con la que se registran actualmente. Aprovechar las aportaciones del análisis multimodal del discurso (AMD) permite crear hipertextos donde se integren distintas fuentes (medios) y recursos modales (registros) que describan con densidad las manifestaciones del PCI y el modelo sensorial que subyace.

En lo que se refiere a la transmisión, estas investigaciones irán abordando los ámbitos y géneros del PCI, siempre desde una perspectiva de estudio científico

de la vitalidad, análoga a la que se está realizando con la vitalidad etnolingüística (Viladot y Esteban, 2012; Ehala, 2009). Esto exigirá una revisión del concepto, revisión que ya está en marcha (Ehala, 2010), para poder incorporar la multimodalidad.

La vulnerabilidad o falta de vitalidad de las manifestaciones del PCI será el origen de diversas propuestas educativas en torno al PCI, que abordaremos en próximos trabajos. Deberán ser, asimismo, propuestas multimodales y multisensoriales (aprendizaje multimodal a través de hipertextos) para no perder una parte sustantiva del PCI. Esta necesidad de salvaguarda es, a la vez, una oportunidad que debemos explotar, porque relaciona el PCI con las nuevas alfabetizaciones tanto en paisajes semióticos físicos (multimodalidad corporal) como virtuales (comunicación multimodal contemporánea).

Referencias bibliográficas

- ALONSO PONGA, J. L. (2009): «La construcción mental del patrimonio inmaterial», *Patrimonio cultural de España* [en línea], nº 4, pp. 45-62.
- ÁLVAREZ-GAYOU, J. L. (2003): *Cómo hacer investigación cualitativa*, México, Paidós.
- ASIÁIN, A. (2004): «El estudio y la preservación del patrimonio oral: hacia una antropología de la mente corporizada», *Sukil. Cuadernos de Cultura Tradicional*, nº 4, pp. 175-219.
- (2013): «El patrimonio cultural inmaterial: estado de la cuestión en el décimo aniversario de la Convención de la UNESCO (con una mirada especial a Navarra)», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, nº 88, pp. 127-168.
- (2014a): «Lenguaje y Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)», en P. Salaberri (coord.), *El patrimonio cultural inmaterial: ámbito de la tradición oral y de las particularidades lingüísticas*, Pamplona/Iruña, Cátedra Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra-Universidad Pública de Navarra, pp. 13-33.
- (2014b): «Literatura popular y Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)», en P. Salaberri (coord.), *El patrimonio cultural inmaterial: ámbito de la tradición oral y de las particularidades lingüísticas*, Pamplona/Iruña, Cátedra Archivo del Patrimonio Inmaterial de Navarra-Universidad Pública de Navarra, pp. 131-153.
- ASIÁIN, A. y M. Aznárez (2012): «Patrimonio Cultural Inmaterial y adquisición y desarrollo del lenguaje: tradición discursiva y psicodinámica oral», *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua* [en línea], nº 12, pp. 45-64.
- AZNÁREZ, M. y A. Asiáin (2013): «Aplicaciones didácticas del Patrimonio Cultural Inmaterial para la enseñanza de la competencia comunicativa», *Lenguaje y Textos*, 38, pp. 159-168.
- BALDRY, A. P. y P. J. Thibault (2006): *Multimodal transcription and text analysis*, London, Equinox.
- BANKS, M. (2003): *Los datos visuales en investigación cualitativa*, Madrid, Morata.

- BISQUERRA, R. (2004): *Metodología de la investigación educativa*, Madrid, Editorial La Muralla.
- BURKE, A. y R. F. Hammet (eds.) (2009): *Rethinking assesment in new Literacies*, New York, Peter Lang.
- BURKE, P. (2008): *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- (2010): *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal.
- CASSANY, D. (2008): *Prácticas letradas contemporáneas*, México, Ríos de Tinta.
- (2012): *En línea*, Barcelona, Anagrama.
- CASTILLA DEL PINO, C. (2000): *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets.
- CLASSEN, C. (1993): *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London/New York, Routledge.
- COPE, B. y M. Kalantzis (2009): «A grammar of Multimodality», *The International Journal of Learning*, n° 16(2), pp. 361-425.
- CUENCA, J. M. (2013): «El papel del patrimonio en los centros educativos: hacia la socialización patrimonial», *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura*, n° 19, pp. 76-96.
- DAMASIO, A. (2010): *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?*, Barcelona, Círculo de lectores.
- DELOCHE, B. (2002): *El museo virtual. Hacia una ética de las nuevas imágenes*, Gijón, Ediciones Trea.
- DÍAZ DE RADA, A. y H. Velasco (2006): *La lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*, Madrid, Editorial Trotta.
- DURAND, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.
- (2000): *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- EHALA, M. (2009): «An evaluation matrix for ethno-linguistic vitality», en S. Pertot, T. Priestly y C. H. Williams (eds.), *Rights, promotion and integration issues for minority languages in Europe*, London/New York, Palgrave Macmillan, pp. 123-137.
- (2010): «Refining the notion of ethnolinguistic vitality», *International Journal of Multilingualism*, n° 7(4), pp. 363-378.
- FINNEGAN, R. (1977): *Oral Poetry: Its Nature. Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FONTAL, O. (2003): *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*, Gijón, Ediciones Trea.
- FORCEVILLE, C. J. y E. Urios-Aparisi (eds.) (2009): *Multimodal Metaphor*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- GEERTZ, Cl. (1991): *La interpretación de las culturas*, México D.F., Gedisa.
- GONZÁLEZ CAMBEIRO, S. y M. A. QUEROL (2014): *El patrimonio inmaterial*, Madrid, Catarata-Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ CAMBEIRO, S.: «La salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en España» (tesis doctoral inédita, M. A. Querol [dir.], Universidad Complutense de Madrid) (2015).
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. (2013): «Alfabetización multimodal: usos y posibilidades», *Campo Abierto. Revista de Educación*, n° 32(1), pp. 91-116.
- GRAMSCI, A. (2011): *¿Qué es la cultura popular?*, Valencia, Universitat de Valencia.

- GRANADO, M. (2008). «La otra educación audiovisual», *Comunicar*, XVI (31), pp. 563-570.
- GREIMAS, A.J. (1987): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.
- GUILCHER, J. M. (1984): *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- HAMMERSLEY, M. y P. Atkinson (2007): *Ethnography: Principles in practice*, London, Routledge.
- HARWOOD, J.; H. Giles y R. Y. Bourhis (1994): «The genesis of vitality theory: Historical patterns and discursual dimensions», *International Journal of the Sociology of Language*, nº 108(1), pp. 167-206.
- HELBO, A. (1989): *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna.
- HERZFELD, M. (1997): «Antropología: práctica de una teoría», *Revista internacional de Ciencias Sociales* [en línea], nº 153. Recuperado de www.unesco.org/issj/rics153/herzfeldspa.html (05/07/2016).
- IEDEMA, R. (2003): «Multimodality, resemiotization: Extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice», *Visual communication*, nº 2(1), pp. 29-57.
- IPCE – INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (2011): *Plan nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* [en línea]. Recuperado de www.ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/inmaterial.html (05/07/2016).
- (2013): *Ficha de inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de España*. Inédita.
- ITÇAINA, X. (1996): «Danse, rituels et identité en Pays Basque nord», *Ethnologie française*, nº 3, pp 490-503.
- (2012): «Les volants du Baigura. Parades charivariques et traditions dansées à Irissarry», *Bulletin du Musée Basque*, [en línea]. Recuperado www.samb-baiona.net/fr/publi/articles/Itcaina_2012.pdf (05/07/2016).
- JEWITT, C. (ed.) (2009): *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge.
- KRESS, G. y T. van Leeuwen (2001): *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London, Routledge.
- KRESS, G. (2010): *Multimodality: a social semiotic approach to communication*, London/New York, Routledge.
- LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire and Dangerous Things: What categories tell us about the mind*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. y M. Johnson (1980): *Metaphors we live by*, Chicago/London, University of Chicago Press.
- LANDRY, R. y R. Y. Bourhis (1997): «Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality. An Empirical Study», *Journal of Language and Social Psychology*, nº16(1), pp. 23-49.
- LANDRY, R. y R. Allard (1994). «Introduction Ethnolinguistic vitality: a viable construct», *International Journal of the Sociology of Language*, nº 108(1), pp. 5-14.
- LAUSBERG, H. (1995-2003): *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos.
- LEY 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, [en línea]. Recuperado de www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2015-5794 (05/07/2016).

- LOTMAN, Y. (1980): *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- MARZAL, J. J. (2007): *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*, Madrid, Cátedra.
- MCLUHAN, M. (1969): *La galaxia Gutenberg*, Madrid, Aguilar.
- MOSTERIN, J. (2009): *La cultura humana*, Madrid, Espasa Calpe.
- NORRIS, S. (2009): «Modal density and modal configurations: multimodal actions», en C. Jewitt (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge, pp. 86-99.
- O'HALLORAN, K. (ed.) (2004): *Multimodal discourse analysis: Systemic functional perspectives*, London, A&C Black.
- (2012): «Análisis del discurso multimodal», *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso ALED*, nº 12(1), pp. 75-97.
- ONG, W. J. (2001): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, F.C.E.
- ORTIZ, M. J. (2010): «Teoría Integrada de la Metáfora Visual», *Comunicación y sociedad-Communication & Society*, nº 23(2), pp. 97-124.
- (2012): «La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual», *Zer-Revista de Estudios de Comunicación*, nº 16(30), pp. 57-73.
- PAMIES, A. (2009): «Metáforas libres y metáforas lexicalizadas», en L. Luque Toro (ed.) *Léxico Español Actual II*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 239-265.
- PANTOJA, A. (2010): «La fotografía como recurso para la didáctica de la historia», *Tejuelo*, nº 9, pp. 179-194.
- POYATOS, F. (1971): «El culturema, unidad para el estudio de una cultura», *Yelmo*, nº 3, pp. 27-32.
- (1994): *La comunicación no verbal*, Madrid, Ediciones AKAL.
- (2002): *Nonverbal Communication Across Disciplines: Paralanguage, Kinesics, Silence, Personal and Environmental Interaction*, New York, John Benjamins.
- (2003): «Los comportamientos no verbales como contexto y entorno del discurso oral», *Oralia: Análisis del discurso oral*, nº 6, pp. 283-307.
- (2004a): «Los elementos no verbales en los textos literarios: oralidad inherente y presencia explícita e implícita», *Oralia: Análisis del discurso oral*, nº 7, pp. 119-148.
- (2004b): «Nuevas perspectivas lingüísticas en comunicación no verbal», en L. Payrato, *Les fronteres del llenguatge. Lingüística i comunicació no verbal*, Barcelona, S.A. PPU, pp. 57-91.
- RÖSSLER, M. (2006): «Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas», [en línea]. Recuperado de www.condesan.org/unesco/Cap%2006%20metchild%20rossler.pdf (05/07/2016).
- SIMONS, H. (2011): *El estudio de caso: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Morata.
- STAKE, R. E. (1995): *The Art of Case Study Research*, Thousand Oaks, CA, Sage. (Trad. cast.: *Investigación con estudio de caso*, Madrid, Ediciones Morata, 1998).
- SOLER, E. (1988): *Educación sensorial. Innovaciones pedagógicas E.G.B.*, Madrid, Alhambra.
- SPANG, K. (2005): *Persuasión: fundamentos de retórica*, Pamplona, Eunsa.

- STREET, B.; K. Palil y J. Roussel (2009): «Multimodality and new literacies», en C. Jewitt (ed.) *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London, Routledge, pp. 227-237.
- TRUFFAUT, T. (2005); *Joaldun et Kaskarot. Des carnavaux en Pays Basque*, San Sebastián, Elkar.
- UNESCO (2003): *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado de www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00006 (05/07/2016).
- UNIÓN EUROPEA (2000). *Convenio europeo del Paisaje, hecho en Florencia el 20 de octubre de 2000*. Recuperado de www.cidce.org/pdf/Convenio%20Paisaje.pdf (05/07/2016).
- VILADOT, M. A. y M. Esteban (2012): *Un estudio transversal sobre la percepción de la vitalidad etnolingüística en jóvenes y adultos de Catalunya – A cross-sectional study on ethno-linguistic vitality perception in young and adulthood people from Catalonia*, Barcelona, Instituto de Estudios Sociales Avanzados (CSIC).
- ZUMTHOR, P. (1989): *La letra y la voz*, Madrid, Cátedra.