



PATRIMONIOS  
CULTURALES:  
EDUCACIÓN E  
INTERPRETACIÓN.  
CRUZANDO LÍMITES Y  
PRODUCIENDO ALTERNATIVAS

Xerardo Pereiro, Santiago Prado  
Hiroko Takenaka (Coordinadores)

12

# **LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA PROMOCIÓN MUSEOLÓGICA DE PATRIMONIOS “INMATERIALES”: LOS CASOS DE “OBRAS MAESTRAS” EN ESPAÑA E ITALIA**

HÉLÈNE GIGUÈRE  
Université Laval. Canadá

Desde la puesta en marcha del programa “Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad” por la UNESCO en 1999, 90 formas de expresiones y espacios culturales recibieron este reconocimiento oficial en el mundo. En tres fases, (2001, 2003, 2005), el número de proclamaciones y de dossiers entregados ha aumentado continuamente (UNESCO, 2006). Se criticó abundantemente el concepto de este programa y los Estados miembros de la UNESCO acordaron que, con el inicio formal del Convenio para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, se iba a suprimir el programa de las obras maestras para introducirlas en una Lista representativa, creada a la imagen de la Lista del patrimonio mundial. Las críticas pero también la intensidad de la participación internacional a este programa justifican el interés de una investigación comparativa sobre las consecuencias de estas proclamaciones.

Este artículo describe brevemente los casos español e italiano proclamados en 2001: el *Opera dei pupi* (Sicilia) y el Misterio de Elche (Valencia). El análisis comparativo y las conclusiones se apoyan también en dos casos más: la Patum de Berga (España) y el Cante a tenore de Cerdeña (Italia), proclamados en el año 2005.

En todos los casos, el impacto de la multiplicación de los actores y de la “espectacularización” de las prácticas se inscribe en continuidad con fenómenos ya en formación desde los últimos cuarenta años. Una respuesta casi automática a las proclamaciones de obras maestras consiste en una instrumentalización a fines turísticos así como en una institucionalización vía la creación o el fomento de proyectos museológicos, generalmente con un enfoque audiovisual, el cual orienta el proyecto educativo del museo y de la patrimonialización.

## 1. LOS CASOS

### 1.1. La Opera dei pupi

Proclamada “obra maestra” en 2001, *la Opera dei pupi* es una forma teatral de origen siciliano en la cual los protagonistas, los caballeros de Carlomagno, están representados por títeres que miden entre un metro y un metro y medio, según la tradición de Palermo, y un poco menos según la de Catania. Estas dos ciudades están representadas por dos familias de titiriteros. Una rivalidad histórica entre ellas ha estimulado la conservación y el desarrollo de esa práctica. Las escenas y textos interpretados son épicos y se inspiran en la canción de gesto y especialmente en la canción de Rolando. Estos poemas han sido transcritos en el siglo XVI y su éxito en los teatros de títeres en el siglo XIX. Pero los orígenes de esta tradición se remontan a la Antigüedad.

Este teatro se arraiga también en el arte del cuento, el cual contaba con una técnica de expresión oral singular: la última sílaba de un verso se pegaba a la primera del próximo verso con la intención de mistificar el discurso. Esta técnica es hoy conservada por un artista-titiritero siciliano reconocido, Mimmo Cuticchio. Además, la tradición exige que el titiritero reproduzca todas las voces de un mismo cuento. Hoy, muchos espectáculos están presentados con bandas sonoras pre-gravadas. La virtuosidad del artista ya no responde a los mismos criterios de exigencias.

La llegada de la televisión en los años 50 y 60 coincidió con el declive de esta práctica. Hoy, se puede encontrar “Mestieri” (todo lo necesario para montar un espectáculo) en los anticuarios y museos extranjeros. Los pocos artistas que perduran adaptan sus espectáculos a la forma televisiva, acelerando la acción y condensando el cuento. El turismo internacional influye también en la realización de los espectáculos: se simplifica y reduce el texto, se evita el argot siciliano, y se limita a la mimesis porque la mayoría de los visitantes tienen un conocimiento limitado del idioma italiano. En uno de los teatros palermitanos se ofrece al espectador un resumen del cuento en varios idiomas.

En 1965, Antonio Pasqualino funda la Asociación para la conservación de las tradiciones populares con la intención de

salvaguardar la Opera dei pupi. Archiva historias de vida, conserva un Mestiere completo y adquiere títeres de otras tradiciones culturales. En 1975, esta asociación se transformará en el actual Museo internacional de títeres de Palermo gracias a la obtención de una ayuda de la Asamblea regional siciliana. Hasta hace poco, el Museo ofrecía espectáculos de forma tradicional en el seno de su institución y también en el exterior. Fue también esta institución quien inició y preparó la candidatura de la Opera dei pupi para el programa de las proclamaciones de las obras maestras de la UNESCO.

## **1.2. El Misterio de Elche**

Elche es la segunda ciudad de la provincia de Alicante. Reconocida por sus fábricas de zapatos, se enfrenta hoy a una alta tasa de inmigración y de desempleo y desea valorar su potencial turístico, cultural y natural. Un primer patrimonio, el natural, ha sido reconocido por la UNESCO en 2000: la palmera más grande de Europa. Al principio, esta propuesta incluía el Misterio de Elche, que fue retirado para presentarse solo, en el marco del nuevo programa sobre patrimonio cultural inmaterial. Dos proclamaciones en menos de dos años para la pequeña ciudad de Elche estimularon el orgullo local.

El Misterio de Elche toma sus orígenes en el teatro medieval y en el culto a la Virgen. Representa su muerte, su Ascensión y su coronación; implica un coro masculino, una escenografía a la vez horizontal y vertical y numerosos figurantes. Antiguamente, la pequeña nobleza que residía alrededor de la Basílica de Santa María se encargaba de este espectáculo. En 1609, los ciudadanos se distanciaron de la iglesia y el ayuntamiento se encargó del espectáculo, añadiendo un impuesto para financiarlo. Las tensiones se intensificaron entre el gobierno de la ciudad y la iglesia provocando una decadencia estética que duró hasta el principio del siglo XX. Frente a eso, el Estado español se encargó de la conservación de este espectáculo cristiano, declarándolo “Monumento nacional” en 1931, antes de que la guerra civil provocase la interrupción de las representaciones. En 1948, el Estado español funda una comisión de protección compuesta por representantes nacionales, del ayuntamiento y de la iglesia.

Desde 2005, el Patronato, el comité de dirección de esta fiesta, vuelve a ser de pertenencia regional valenciana. La historia del Misterio de Elche está marcada por una dualidad institucional produciendo constantes roces entre, por una parte, la iglesia y el partido popular y, por otra, el ayuntamiento de tradición socialista. Hoy, el ayuntamiento desea retomar parte del poder de influencia del que gozaba en el siglo XVII para democratizar esta práctica cultural y anclarla en la economía local. En cambio, la iglesia y los conservadores preservan la ortodoxia y el sentido del rito así como sus poderes.

Este espectáculo religioso tiene lugar de forma gratuita el día de la Ascensión, los días 14 y 15 de Agosto. Desde hace algunos años, se puede asistir a los ensayos generales, que tienen precio de entrada. Desde la proclamación del Dogma de la Ascensión de la Virgen en 1950, se añadieron representaciones en octubre en los años 1954, 1960, y después cada cinco años (com. pers. Joan Castaño). Desde 1970, tienen lugar cada dos años. El mes de octubre corresponde a un periodo más favorable a la presencia de los ciudadanos que en Agosto, más dedicado al turismo. Desde 1929, se presentan ocasionalmente versiones del concierto en festivales fuera de Elche, y los intérpretes se ponen sus trajes pero no reproducen la Ascensión, ritual preservado para los días oficiales. En el curso de la historia, los responsables no han dudado en declinar invitaciones a fin de preservar el origen del sentido de este espectáculo religioso.

## **2. ANÁLISIS COMPARATIVO**

Sin profundizar más, las respectivas descripciones subrayan ya algunos puntos de comparación que permiten iniciar el análisis comparativo. Por ejemplo, el reconocimiento de la UNESCO se destina a prácticas minoritarias. Pero, estas están ya dotadas de una representación política regional distinta. En España y en Italia, y específicamente en las regiones donde se proclamaron obras maestras, existen gobiernos regionales autónomos (valenciano y catalán, sardo y siciliano) que obran por la defensa de sus intereses tanto económicos y políticos como culturales. Además, estas prácticas hacen un uso intensivo y casi promocional de la lengua o del dialecto regional, y se benefician de un reconocimiento internacional en el seno del mundo

artístico: el titiritero Mimo Cuticchio actuó en la película *El Padrino*; el coro del Misterio de Elche es invitado en festivales internacionales y nacionales desde 1929. Aunque se valore exclusivamente la singularidad territorial, estas obras maestras se beneficiaron de influencias culturales diversas, desde la Antigüedad hasta hoy. Por último, cada una de estas manifestaciones culturales son también objeto de un proyecto museográfico.

Para ilustrar de forma explícita ejemplos de dilemas a los cuales se enfrentan numerosos artesanos de prácticas proclamadas obras maestras, cito a un titiritero palermitano reconocido internacionalmente, un creador a la vez novedoso y tradicional. Relata dos problemáticas mayores: el conservadurismo y la innovación por una parte, y, por otra, la creación y las instituciones.

“Algunos se compran un *mestiere*, es decir un teatro y algunos títeres, para hacerse *pupari*. Montan espectáculos en sus momentos libres. No tienen que alimentar a sus hijos con los títeres. No deben buscar la innovación ni pensar en el día de mañana. Este tipo de folklorismo que nace dentro del folklore es dañino para nosotros.

En mi taller, tengo 600 títeres. Me crié con ellos. Cuando los veo, para mí, son vivos; es como si miraría una foto de familia. Los conozco a todos por su nombre, por su voz, ¡su carácter!. Son todos relacionados por la familia. Tienen como yo un padre y una madre. Cada uno fue concebido para representar la historia. Como vi crecer a mi hermano, vi nacer al hijo de un títere, hacerse paladino y después hacerse mayor. Como mi hermano, el hijo del títere también crecía. Todo eso es el patrimonio inmaterial. ¡No se compra!. Hoy, los jóvenes titiriteros no saben reproducir las voces de sus títeres, no les conocen. Actúan con *play-back*” (Mimmo Cuticchio, 2006).

Titiriteros emergen de todas partes de Sicilia, por ejemplo en Siracusa (sur-este) y Agrigento (sur), defendiendo su legitimidad frente a otros más reconocidos de las familias de Palermo y Catania. Este proceso ha empezado antes de la proclamación pero ésta la ha realzado. El hecho de dirigir los focos sobre una práctica, un territorio, una familia, acaba produciendo sombras, a veces exclusiones sobre otras prácticas, otros lugares, otros personajes. Si puede crear efectos de sombra y de exclusión, este programa de proclamaciones puede también estimular

una cierta búsqueda de patrimonios culturales dejados en el olvido por colectividades, ciudadanos y empresarios. Esta competencia, en otros casos de estudio, se reveló fructífera a nivel de conservación a largo plazo. Por otro lado, no frena la confusión ni el oportunismo económico y político, además de provocar a veces una súper-especialización que simplifica el género artístico, abandonando progresivamente una diversidad estilística anterior (Giguère, en imprenta).

A nivel político, los intereses en juego son diversos: algunos partidos perciben en el patrimonio inmaterial un medio para sostener la promoción de un proyecto nacionalista, algunos ayuntamientos para aumentar su poder en el marco del desarrollo turístico regional, algunas asociaciones para reforzar, recuperar o adquirir una autoridad. El mismo patrimonio puede servir a dos causas antagonistas: un nacionalismo regional y una derecha nacional centralizadora, un ayuntamiento socialista y partidos de derecha regionales y nacionales en los que la iglesia católica sigue afirmando su influencia. En resumen, las articulaciones entorno al patrimonio refieren a la noción de poder, provocan la confrontación de intereses distintos pero también un diálogo entre entidades que dirigen miradas diferentes hacia un mismo patrimonio.

La selección de patrimonios, lejos de ser neutra, ofrece pistas de reflexión sobre las estrategias gubernamentales en materia de cultura y sobre el grado de representación de los artesanos. Estudiando los mecanismos de apropiación, tanto por parte de los artesanos como por las autoridades, se nota una multiplicación considerable de los actores. Esta multiplicación provoca reivindicaciones y debates sobre el territorio asociado a la práctica “patrimonializada”. Aunque el programa de obras maestras reconoce “prácticas” y no “identidades”, las dos son indisociables. Los debates sobre la representación territorial de las prácticas cuestionan y provocan estrategias de exclusión y de inclusión de identidades socioculturales. La pertenencia a un territorio cultural ancestral, un tipo de denominación de origen de lo inmaterial, es percibida como un valor añadido por parte de los artesanos y de las instituciones. Ambos se preocupan por la idea de dejar “su” patrimonio en manos de inmigrantes o de

habitantes de otras regiones. Por ejemplo, preocupa que un protagonista mayor de un patrimonio inmaterial tenga, eventualmente, un nombre de origen árabe, debido a la tasa creciente de la inmigración en algunas regiones. De forma general, preocupa la idea de ver apropiada “su” práctica histórica por otras familias, otras regiones, otros orígenes. Esta asociación entre territorio y patrimonio, los dos siendo culturales, contribuye a proteger el sentido, los artesanos y las orígenes de una práctica. Pero, como en el sector de la alimentación, esta asociación ideológica induce límites y exclusiones, tanto territoriales como humanas.

## **2.1. Cruces entre instituciones y artesanos**

Múltiples actores contribuyen juntos a la existencia contemporánea de una tradición. La mayoría de los artesanos se encuentran entre dos posturas: por una parte, la del empresario creador que sobrevivirá, quizás, debido a la calidad de su producto y a su éxito en la comercialización y, por otra, la del patrimonio vivo que se arriesga a depender del Estado para seguir sus actividades.

Varios participantes se oponen a la financiación pública de nuevas formaciones artísticas, ya que buscan lograr beneficios demasiado rápido, descuidando la profundización de las técnicas. Por ejemplo, la financiación otorgada al Museo internacional de títeres de Palermo por el gobierno siciliano provocó un distanciamiento por parte de algunos artistas. Como heredero de una tradición familiar y de artista innovador, Mimmo Cuticchio posee más de 600 títeres y trabaja constantemente en dar a conocer su arte, tanto en Italia como en el extranjero. Recibe aprendices, entre otros de Japón, además de velar por la transmisión de su saber en el seno de su familia. Pero obtiene poca atención por parte de los representantes políticos. Reivindica un mejor apoyo a la conservación de su patrimonio vivo; vivo porque sigue utilizando sus títeres además de crear algunos nuevos. El patrimonio inmaterial concierne a los artesanos y no a la exhibición de sus bienes. Pero las instituciones, tales como los museos, estarían mejor dispuestas para la obtención de apoyos gubernamentales que los artistas individuales.

En los casos español e italiano, el reconocimiento internacional del patrimonio vivo está en aumento desde los años noventa del siglo pasado, entre otros a través de festivales, aunque España ya había reconocido sus dos “obras maestras” al principio del siglo XX (la Patum de Berga y el Misterio de Elche).

Todos los artistas y artesanos están estimulados por el reconocimiento oficial y público de la exclusividad de su práctica y por la atención de una institución tan prestigiosa como la UNESCO. De todas maneras, este reconocimiento no parece provocar impactos mayores sobre las condiciones de su práctica. Los que vivían de su arte siguen haciéndolo; los que lo practicaban como algo voluntario o como actividad secundaria siguen también viviéndolo así.

Pero, si un aeropuerto como el de Palermo utiliza imágenes de títeres, los artesanos desean más reconocimiento público: sin titiritero, los títeres se quedan sin voz. Consideran también que sus representaciones en el extranjero contribuyen a una presentación positiva de su región, contribución que debería apreciarse mejor. La iconografía sola no basta para valorar una disciplina. La patrimonialización participaría así en la recuperación y en el uso de iconos culturales a fines de promoción política e turística.

## **2.2. El patrimonio cultural inmaterial: motor de desarrollo local**

Las industrias cultural y turística apuestan por la capitalización mercantil y política del significado, de los objetos, lugares y producciones culturales. El reconocimiento del patrimonio inmaterial inicia el paso hacia su capitalización, justificada por la necesidad de muchas ciudades “del interior” de desarrollar su economía local. El turismo cultural aparece como una de las principales estrategias empleadas.

El caso del Misterio de Elche revela de forma exacerbada este fenómeno: el ayuntamiento desea “democratizar su obra maestra” vista como hermética o elitista, según las distintas opiniones. Para hacer su promoción, la ciudad ha inscrito sobre todos sus autobuses, pantallas y carteles municipales y folletos turísticos: “Elche : dos patrimonios de la humanidad”. Este ejemplo contrasta con el de Sicilia

donde la proclamación pasó completamente desapercibida, con la excepción de una hoja pegada a la puerta de un taller de titiritero. Paradójicamente, las tiendas de recuerdos venden títeres de todos los tamaños, manufacturadas. El resto de obras maestras que fueron candidatas en Europa fueron públicamente laureadas después de su proclamación.

Las proclamaciones de la UNESCO se convierten de hecho en un instrumento de promoción municipal. Por una parte, las ciudades españolas de tamaño medio antiguamente identificadas como industriales (Elche por el calzado, Jerez por el vino, Bilbao por sus industrias navales y mineras) han optado por una transición económica, pasando del modelo industrial al de los servicios, “fetichizando” el símbolo de su éxito industrial pasado. Por otra parte, las ciudades y regiones sin paisaje costero apuestan por el turismo cultural.

El turismo, a pesar de su inestabilidad, genera beneficios en actividades secundarias. El desafío consiste en tener suficientes propuestas para atraer al turista durante más tiempo y que la economía local pueda notar los beneficios. Se valora entonces la diversificación de actividades y de símbolos culturales comercializables capaces de generar subproductos.

### **2.3. Los museos de lo “inmaterial”**

En este contexto, una vía privilegiada por todas las administraciones públicas consiste en la fundación de museos. El museo posee un valor simbólico y oficializa el reconocimiento público de una práctica o una identidad. Añade también una actividad a la propuesta de turismo cultural.

¿Como “museificar” lo inmaterial sin perjudicarlo? Los museos de sociedades y de culturas se enfrentan a este desafío desde hace mucho tiempo. Para muchos museos de sociedades, el objeto no constituye más que un medio para acceder a estas dimensiones inmateriales: las prácticas, los saberes y las creencias culturales. Pero en nuestros dos casos, el museo se limita a la obra maestra, la cual forma parte de un conjunto cultural más amplio. Las “obras maestras”, además de

manifestar una identidad cultural compleja e histórica, se expresan en el marco de *performances* que tienen su mayor sentido en el momento de su ejecución.

El peligro en este tipo de proyecto museológico consiste en limitarse a la obra maestra, a esta expresión generalmente espectacular, extirpándola de su contexto y de su interconexión con el público participante (Giguère, en imprenta). Esta situación incrementa la pertinencia de interrogarse sobre la misión del museo, el que ha conocido una evolución propia: pasando del coleccionismo a la educación, y más reciente a las dimensiones comerciales, artísticas y educativas de la animación (Tilden, 1957). Esta evolución deja mayor poder a la subjetividad y a la individualización de la experiencia museológica.

En los casos analizados, se nota una tendencia hacia la “museificación” de la obra maestra proclamada. En Elche, el museo municipal del Misterio adoptó una orientación multimedia. Una impresionante proyección de 180° que retoma los momentos fuertes del ritual y desvela los mecanismos de la escenografía. No informa sobre el teatro medieval. El discurso empleado se centra en un “nosotros” homogéneo y ciudadano, no representativo de la diversidad. El museo expone periféricamente algunos bienes sin mayor interés mientras un segundo museo, perteneciente a la iglesia, exhibirá pronto trajes y adornos históricos de gran valor. Una vez más se notan las tensiones entre el ayuntamiento y la iglesia. Por su parte, el ayuntamiento reconoce las debilidades de su contenido museográfico así como los obstáculos administrativos, técnicos y económicos de la puesta al día de una exposición meramente audiovisual. El uso de ciertos lugares también genera polémica: la capilla de San Sebastián era, hasta el siglo XVII, el lugar de conservación del icono religioso de Elche. La capilla fue después el lugar de los ensayos del coro hasta que el ayuntamiento la transformó en museo, desplazando al coro a una sala del patronato. Los maestros de coro y coristas se sienten a veces relegados a un segundo plano, mientras que de ellos depende la conservación de este patrimonio vivo.

En España, los promotores de museos de lo inmaterial se refieren a la ejemplaridad del museo Guggenheim de Bilbao, manifestando así su deseo de concebir un museo-monumento, el cual, por su simple arquitectura, se haría icono municipal y atracción turística de renombre. Esta orientación ilustra una tendencia a favor de una reorientación económica local a base de inversiones en lo monumental e lo institucional.

Un reconocimiento internacional tan prestigioso como el de la UNESCO provoca ideas de grandeza a nivel local, las cuales se atenúan a veces con la evaluación de los costes. La referencia del Guggenheim en la promoción de nuevos conceptos museológicos se estudió en otros casos españoles: por ejemplo, sobre la promoción de la Patum de Berga, Dorothy Noyes menciona en el 2006 el proyecto de museo de la Patum “a lo Guggenheim”, todavía sin realizar. Mientras tanto, el museo municipal destinó una sala a la proyección de material audiovisual sobre esta fiesta. En Jerez de la Frontera, en el periódico local del 5 de octubre 2007, los políticos locales y regionales describen su futuro museo del flamenco como el “Guggenheim de Jerez” (proyecto igualmente interrumpido por problemas financieros), índice del interés político para la economía cultural a pesar del rechazo de la candidatura del flamenco por la UNESCO. Los primeros conceptos museológicos para este proyecto contenían también una parte importante destinada al multimedia.

#### **2.4. El espejismo del multimedia**

La estrategia privilegiada en la mayoría de los museos de lo inmaterial hace un uso excesivo del multimedia a fin de transmitir el carácter vivo. En Elche, la presentación da la impresión al espectador de estar rodeado por estos personajes religiosos. La acústica impactante de la capilla intensifica la experiencia audiovisual. Pero la mayoría de los actores sociales mencionan un cierto fracaso de este proyecto, insistiendo en el hecho que el Misterio de Elche tiene lugar el 14 de Agosto y que realmente no se puede vivir fuera de esta fecha.

El uso del multimedia en museología se apoya en las teorías de la interpretación desarrolladas por el Americano Freeman Tilden. La

interpretación revela informaciones con el fin de reforzar la experiencia sensorial y emocional del visitante en vez de instruirlo. Dejando el modelo enciclopédico de la museología clásica por el de la interpretación, el de la “museología de ideas”, como lo propone Annette Viel (sin fecha), la museología capta nuevos públicos pero quizás se aleja también de su misión de informar.

La interpretación, por vía del multimedia, constituye la unión de dos estrategias de comunicación: el uso de la emoción y de la subjetividad como vehículo. Esta orientación intenta crear una proximidad con el espectador. Guía su mirada así como su proceso cognitivo y experiencial por la súper-estimulación sensorial. Si la llegada de la televisión fragilizó la reproducción de las manifestaciones culturales públicas, su “museificación” parece inspirarse en las mismas técnicas: impresión de proximidad, enfoque sobre la emoción, ilusión de la experiencia, transmisión de una información subjetiva. Además, la exposición multimedia es generalmente consumible una sola vez, la repetición de la experiencia como espectador atenúa generalmente los efectos estimulantes. Entonces, el multimedia no ayuda forzosamente a dar a conocer la manifestación cultural presentada; da más bien la impresión de conocerla, de haberlo vivido, una impresión errónea si nos referimos a esta necesidad de “estar allí” y a este valor del momento presente, especialmente importante en casos de *performances*.

Además, el multimedia es un soporte costoso que rápidamente cae en desuso. Se refiere a especialistas para su montaje técnico y su puesta al día, mientras que el contenido, generalmente la última consideración, se relega “al experto” o más bien a representantes de alguna autoridad política. Estos últimos carecen a veces de perspectiva socio-histórica y son escasamente privados de orientaciones ideológicas. Este medio es vulnerable a eventuales propagandas de tipo corporativista, localista o nacionalista.

A pesar de sus grandes innovaciones, el multimedia en la museología se adapta difícilmente a los cambios de sociedades y de ideologías así como al desarrollo de los conocimientos. En cambio, el modelo más conservador de la museología, basado en el objeto, permite modificaciones relativamente fáciles en las presentaciones, bien sean

sobre los contenidos, los objetos, sus entornos o sobre sus universos de sentidos. Esta flexibilidad constituye una base sólida a nivel educativo para la incorporación del desarrollo continuo de los conocimientos.

Aparentemente moderna y evolutiva, la producción museo-multimedia sirve sobre todo para dar una opinión y una impresión o para archivar datos inscritos en un contexto histórico y editado con una visión parcial, anclada en un contrato con prerrogativas económicas y políticas. De hecho, los inventarios de lo inmaterial impulsados por la mayoría de las administraciones públicas se concentran meramente en la acumulación y divulgación de archivos audiovisuales.

Lejos de defender la museología conservadora, sobretodo en el caso de lo inmaterial, quiero desconstruir esta conexión automática y casi mágica entre el multimedia y lo vivo. El multimedia no constituye la única vía para incorporar lo vivo en la museología. Para conocer al otro y su práctica, su integración como persona investida de una experiencia constituye también una de las vías de la interpretación cultural<sup>1</sup>.

Las prestaciones teatrales del museo internacional de títeres de Palermo y su colaboración con artesanos ofrecían pistas interesantes para la valoración de lo inmaterial en el contexto museológico. Algunos criticaron la sedentarización y la museificación de un teatro tradicionalmente itinerante pero otros establecimientos teatrales se han creado desde los años 50. La *performance* teatral en el museo y el recorrido pedagógico sobre el títere ha convivido durante 30 años, hasta que algunos artistas desarrollaron una visión de ellos mismos "auto-museificándose". Ahora, algunos opinan que la institución museográfica y los creadores artesanos poseen dos misiones muy distintas, aunque entren en competencia a nivel de subvenciones gubernamentales. El reconocimiento hacia los artistas creadores no mejora y los gobiernos parecen preferir las inversiones en las instituciones en vez de apoyar a la creación. El discurso de muchos

---

<sup>1</sup> Por ejemplo en 1999, el evento cultural el "Printemps du Québec à Paris" optó por esta orientación, valorando la presencia masiva de Quebequeses y Quebequesas en las exposiciones y eventos organizados en París.

artistas populares se articula a veces de forma menos estratégica y más emotiva, lo cual es, quizás, menos compatible con los intereses y funcionamientos gubernamentales.

### 3. CONCLUSIÓN

Las obras maestras proclamadas son objeto de una institucionalización a través de comités de dirección y museos. La incitación por parte de la UNESCO a formar asociaciones de artesanos que aseguran la salvaguardia de las prácticas proclamadas impulsa un nuevo escalón, una instancia intermedia. El desarrollo reciente de estas instancias, de momento muy cerca de los poderes políticos, debería de suscitar un gran interés en los próximos años para la observación antropológica. ¿Sabrán proteger el dinamismo de la creación impulsado por la diversidad de actores, de estilos y técnicas?.

Como observadores y a veces actores, debemos distinguir la transmisión externa e interna de las prácticas culturales; o sea, la que se dirige hacia un público ajeno y la transmisión hacia herederos “naturales”. Los artistas y artesanos, así como sus asociaciones, actúan en ambas esferas. Los museos de lo inmaterial tienen la tentación de orientarse hacia la transmisión externa, buscando grandiosidad y atracción turística. Pueden ser también una referencia a la vez local e universal y asociarse con los artesanos. Limitándose a la producción audiovisual, no valoran todas sus potencialidades y se acercan más a la espectacularización que a la educación; una espectacularización que mantiene al público a distancia de los artesanos.

Aunque el territorio y la política estén directamente relacionados con la patrimonialización, los actores de primer plano siguen siendo los artistas, creadores y artesanos y la libertad de expresión fomenta su trabajo. La experiencia local de estas manifestaciones culturales valoriza la dimensión participativa *in situ*, una *performance* compuesta por sus riesgos, imperfecciones, relaciones complejas y que constituye en sí mismo un acontecimiento.

Las consecuencias de las Proclamaciones de las Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad, especialmente el Opera dei pupi y el Misterio de Elche, demuestran la dificultades de

representar de forma organizada la cultural viva o inmaterial así como a los actores de *performances* patrimoniales en un contexto museológico. La propuesta de los proyectos museológicos centrados en producciones audiovisuales tiene sus límites cuando trata de representar las prácticas culturales y de asegurar su dinamismo. Pero sus dimensiones interpretativas son capaces de crear un sentimiento patrimonial potente. He de recordar que este sentimiento patrimonial no responde a una estrategia neutra y difícilmente puede evitar las exclusiones. Como propone Dominique Poulot, las políticas patrimoniales deberían aclarar las contradicciones actuales entre la legitimidad universal y la legitimidad particular, entre el uso y la conservación, entre el consumo y la transmisión (2006: 215).

## **BIBLIOGRAFÍA**

CASTAÑO, Joan & al. (1998) *El misterio de Elche. La festa d'Elx*. Elche, Ayuntamiento de Elche.

GIGUERE, Hélène (2005) “La Patrimonialización como Estrategia de Apropiación política del Flamenco en Jerez de la Frontera” in M. GONDAR PORTOSANY y L. MÉNDEZ PÉREZ (eds.) *Políticas culturales: propuestas de las administraciones, respuestas de los administrados*, Sevilla, FAAEE, ASANA, Fund. El Monte, pp. : 69-83.

- (2006) “Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel. Un ancrage en basse Andalousie”, *Anthropologie et Sociétés*, 30(2), pp. 107-127.

- (en imprenta). *Viva Jerez! Enjeux esthétiques et politiques dans la patrimonialisation de la culture*. Québec, Presses de l'Université Laval, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

- (en imprenta) “Musique ethnique ou musique internationale? Diversité, *vivencia* et esthétique d'un patrimoine flamenco” in C. BORTOLOTTI (ed.) *Il patrimonio culturale immateriale: analisi e prospettive*, Milan, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

NOYES, Dorothy (2006) “The Judgment of Salomon : Global Protections for Traditions and the Problem of Community Ownership”, *Cultural Analisis* 5, pp. 27-56.

POULOT, Dominique (2001) *Patrimoines et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette.

TILDEN, Freeman (1957) *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

UNESCO (2003) *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, UNESCO.

(2006) *Chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. Proclamations 2001, 2003 et 2005*, Paris, UNESCO.

VIBRAEK, Janne (en imprenta) “Il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino” in C. BORTOLOTTI (ed.) *Il patrimonio culturale immateriale: analisi e prospettive*, Milan, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

VIEL, Annette (sin fecha) “When the spirit of the Site Breathes Life. Nature and culture in tune with perpetuity”, *Musées et écologie culturelle, perspectives canadiennes, Museums and Sustainable Communities*, Québec, Patrimoine Canada, ICOM, Musée de la civilisation. Consulta electrónica: [www.chin.gc.ca/Resources/Icom/English/Collection/e\\_tabledes.html](http://www.chin.gc.ca/Resources/Icom/English/Collection/e_tabledes.html).