

Experiencias de
salvaguardia
del patrimonio cultural inmaterial
Otros caminos

Tomo I
Botones de muestra



Hilario Topete Lara
Vladimir Mompeller Prado
Carolina Buenrostro Pérez
Coordinadores

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Graue Wiechers

Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz

Coordinador de Humanidades

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez

Directora del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM)

COMITÉ EDITORIAL

CRIM

Dra. Margarita Velázquez Gutiérrez

PRESIDENTA

Lic. Mercedes Gallardo Gutiérrez

Secretaria Técnica del CRIM

SECRETARIA

Dra. Luciana Gandini

Investigadora del Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM

Dra. Verónica Vázquez García

*Profesora-investigadora del Programa de Postgrado en Desarrollo Rural,
Colegio de Postgraduados*

Dra. Elsa María Cross y Anzaldúa

Profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Dra. Maribel Ríos Everardo

Secretaria Académica del CRIM

INVITADA PERMANENTE

Mtra. Yuriria Sánchez Castañeda

Jefa del Departamento de Publicaciones del CRIM

INVITADA PERMANENTE

Experiencias de
salvaguardia
del patrimonio cultural inmaterial
Otros caminos



Aproximaciones al
patrimonio inmaterial

Experiencias de
salvaguardia
del patrimonio cultural inmaterial
Otros caminos

Tomo I
Botones de muestra

Hilario Topete Lara
Vladimir Mompeller Prado
Carolina Buenrostro Pérez
Coordinadores



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Cuernavaca, 2019

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Topete Lara, Hilario, editor. | Mompeller Prado, Vladimir, editor. | Buenrostro Pérez, Carolina, editor. | Amescua Chávez, Cristina, editor. | Pérez Flores, Edith, editor. | Rebollo Cruz, Montserrat Patricia, editor.

Título: Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial : otros caminos.

Descripción: Primera edición. | Cuernavaca : Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2019. | Serie: Colección Aproximaciones al patrimonio inmaterial. | Contenido: Tomo I. Botones de muestra / Hilario Topete Lara, Vladimir Mompeller Prado, Carolina Buenrostro Pérez, coordinadores -- tomo II. Patrimonializaciones en un mundo globalizado / Cristina Amescua-Chávez, Edith Pérez Flores, Montserrat Patricia Rebollo Cruz, coordinadoras.

Identificadores: LIBRUNAM 2053171 (impreso) | LIBRUNAM 2053321 (libro electrónico) | ISBN 9786073022835 (tomo 1 : impreso) ISBN 9786073022866 (tomo 2 : impreso) ISBN 9786073022811 (tomo 1 : libro electrónico) ISBN 9786073022842 (tomo 2 : libro electrónico).

Temas: Patrimonio cultural – Protección. | Propiedad intangible – Protección.

Clasificación: LCC CC135.E96 2019 (impreso) | LCC CC135 (libro electrónico) | DDC 363.69—dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por pares académicos externos al CRIM, de acuerdo con las normas establecidas en los Lineamientos Generales de la Política Editorial del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México

Imagen de portada: *El viaje*. Tinta y acuarela. Miguel Ángel Tafolla, 2019

Diseño de forros: Jael Araceli González Pérez

Primera edición: 17 de septiembre de 2019

D. R. © 2019 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán, 04510, Ciudad de México

Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias
Av. Universidad s/n, Circuito 2, colonia Chamilpa
62210, Cuernavaca, Morelos
www.crim.unam.mx

ISBN: 978-607-30-2283-5 (Obra)

ISBN: 978-607-30-2282-8 (Colección)

Esta edición y sus características son propiedad
de la Universidad Nacional Autónoma de México

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

Contenido

| | |
|---------|----|
| PRÓLOGO | 11 |
|---------|----|

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial:
una breve historia de vida

Kōichirō Matsuura

| | |
|--------------|----|
| INTRODUCCIÓN | 17 |
|--------------|----|

Hilario Topete Lara

Vladimir Mompeller Prado

Carolina Buenrostro Pérez

PRIMERA PARTE

EXPERIENCIAS ENDÓGENAS:

INVESTIGACIONES ETNOGRÁFICAS, HISTÓRICAS Y ETNOHISTÓRICAS

| | |
|--|----|
| Piedras que no llegan al mar: los mitos del <i>ndoso</i> y el <i>ndaco</i> . Manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial a través de la figura del nahual en dos pueblos de la Mixteca Alta, Oaxaca | 31 |
|--|----|

Mario Alberto Ochoa Bahena

Dalí Téllez Girón Jiménez

| | |
|---|----|
| Los gremios de Maxcanú: historia y tradición del Yucatán vivo | 49 |
|---|----|

María Jesús Novelo Pérez

Julio Aarom Uc Gómez

| | |
|--|-----|
| La Feria del Chile: preservación de la cocina tradicional en Queréndaro, Michoacán | 63 |
| <i>Rubén Darío Núñez Altamirano</i> <i>María Guadalupe Carapia Medina</i> | |
| La participación local en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el estado de Morelos | 77 |
| <i>Edith Pérez Flores</i> | |
| La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Cataluña: una historia de 150 años | 101 |
| <i>Roger Costa Solé</i> | |
| El Museo Comunitario de la Labranza: salvaguardia y gestión de un patrimonio cultural inmaterial local | 119 |
| <i>Jesús Mendoza Mejía</i> | |
| El Ciclo de Fiestas Patrias en el norte de Guerrero: una forma comunitario-regional de patrimonio cultural cívico-histórico | 133 |
| <i>Samuel Villela Flores</i> <i>Nelida Ocampo Bernal</i> | |

SEGUNDA PARTE

EXPERIENCIAS EXÓGENAS: CASOS DE PATRIMONIALIZACIÓN, INVESTIGACIONES DE PUESTA EN VALOR Y METODOLOGÍAS

| | |
|---|-----|
| La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco y los países de Asia Oriental | 147 |
| <i>Noriko Aikawa-Faure</i> | |
| La maroma mixteca y el <i>jultagi</i> coreano: reflexiones sobre su patrimonialización | 161 |
| <i>Charlotte Pescayre</i> | |

| | |
|---|-----|
| Valoración del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad a través de la academia <i>Claudia Afanador Hernández</i> <i>Carlos González Hidalgo</i> | 175 |
| La cultura inmaterial en torno al maguey y al pulque en México <i>Rodolfo Ramírez Rodríguez</i> | 185 |
| Rescate, innovación y continuidad de la música del Carnaval de los Jolos de la Mixteca Baja de Puebla <i>Raúl Reyes Gil</i> <i>Luz María Reyes Mata</i> | 205 |
| Maragogipinho, Bahía, Brasil: las voces del barro <i>Sonia Carbonell</i> | 221 |
| Experiencias en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial: una metodología para trabajar con niños en tres comunidades de la Sierra Gorda queretana <i>María Cristina Quintanar Miranda</i> <i>Maribel Miró Flaquer</i> | 235 |
| El registro audiovisual en la mayordomía de la Virgen de los Dolores: experiencia del Archivo de la Palabra en Xochimilco <i>Rafael Torres Rodríguez</i> | 251 |
| Mediatecas de museo: un recurso para algunos aspectos de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial <i>Néstor Casellas Chamorro</i> | 263 |
| Memorias del Siglo xx, una ventana para la memoria y el patrimonio inmaterial <i>Fabiola Contreras Salas</i> <i>Tamara José Lagos Castro</i> | 283 |

| | |
|--|-----|
| Expresiones del patrimonio cultural inmaterial en la Ciudad de México a través de la etnografía: la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpixca, Xochimilco. Estudio de caso | 295 |
| <i>Cecilia Rojas Lombó</i> <i>Ramón Portilla Hernández</i> | |
| EPÍLOGO | |
| Cultura, patrimonio cultural inmaterial y reconfiguración | 309 |
| <i>Lourdes Arizpe</i> | |
| Los autores | 315 |

PRÓLOGO

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: una breve historia de vida

Kōichirō Matsuura

Ex director general de la Organización de las Naciones Unidas
para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Es para mí un gran placer escribir el prólogo de este libro que reúne los excelentes trabajos presentados durante el III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este fue un campo que yo promoví siendo director general de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) y que finalmente se adoptó en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003. Quiero agradecer al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y al Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por esta gran iniciativa.

Quisiera empezar por explicar el proceso que llevó a la adopción de esta Convención y describir cómo rápidamente se ha vuelto muy popular, gracias al apoyo de muchos países, entre ellos, México, por supuesto. Al final, quisiera mencionar las cinco tareas principales de la Convención; para la Unesco, para los Estados miembros y también para el resto de los países, para las comunidades locales y para todos los involucrados en el patrimonio cultural intangible.

En el mundo actual hay desarrollos positivos, como la nueva relación de Cuba con Estados Unidos, y preocupaciones por los desarrollos en algunos países, como Ucrania. Puede llegar a haber un resurgimiento de la Guerra Fría con otros conflictos regionales y muchos eventos o actividades terroristas.

Quisiera, por tanto, recordar que nuestra organización, la Unesco, fue creada después de la Segunda Guerra Mundial para establecer la paz con una

base más sólida. Se creó en 1945 en una reunión en Londres con el objetivo de promover el intercambio entre las naciones en el área de educación, cultura y ciencia, por lo que ahora está celebrando más de setenta años de labor.

La humanidad todavía tiene una gran diversidad cultural y es importante que sobre esa base se promueva el intercambio entre las naciones, fundamentado en la salvaguardia de las culturas. Una de las primeras tareas que impulsé como director general fue justamente la adopción de la Declaración Universal sobre Diversidad Cultural.

En el pasado, incluso en la Unesco, la cultura no estaba muy bien definida y se consideraba como algo que solo tenía valor artístico: imágenes, estatuas bellísimas, edificios maravillosos y grandes. Sin embargo, la cultura tiene implicaciones más amplias y hoy, por lo general, se le entiende como un estilo o forma de vida. Años más tarde, en una reunión del Comité Internacional celebrada en Kioto, Japón, a finales de 1998 y que yo presidí, logramos con éxito que se ampliaran los criterios de aprobación de candidaturas a la Lista del Patrimonio de la Humanidad, creada en 1972.

Durante mi campaña para la dirección general, añadí en mi manifiesto que la Unesco debería tomar medidas para poder incluir el patrimonio intangible, que no estaba cubierto en la Convención internacional de 1972. En la Asamblea General celebrada en 1999, fui elegido y empecé a realizar cuidadosas preparaciones tomando nuevas medidas para salvaguardar el patrimonio inmaterial y para poder establecer, finalmente, una convención internacional.

Así, se adoptó una nueva resolución con la que se autorizó el programa de Obras Maestras del Patrimonio Cultural Intangible. Fue una decisión maravillosa para mí, pero simplemente descubrí también que no era suficiente porque no contenía medidas vinculantes.

Pero retomando este proceso de elaboración de una nueva convención sobre el patrimonio cultural inmaterial, lo más importante y más difícil era definir este patrimonio inmaterial. Nos reunimos con una serie de expertos internacionales que trabajaron en las definiciones de los tipos de patrimonio inmaterial que debían incluirse en esta nueva convención. Organizamos muchas otras reuniones en las que participaron muchas personas que tenían experiencia con respecto a la cultura y al patrimonio cultural inmaterial —entre

ellas Noriko Aikawa y Cécile Duvelle, quienes fungieron en distintos momentos como jefas de la Sección de Patrimonio Cultural Intangible—, y así fue tomando forma la nueva Convención de 2003.

Quisiera recalcar aquí la importancia de dos elementos de la primera parte de la definición de patrimonio inmaterial, que finalmente quedó incluida en la Convención. Uno es que el patrimonio cultural material se transmite de generación en generación, es decir, de humano a humano, de persona a persona, sin modificación alguna. El patrimonio inmaterial, en cambio, se transforma en el proceso de transmisión intergeneracional, lo cual es crucial y un punto muy importante. Por otro lado, también hay un punto en común entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio mundial (material): lo que es tan importante aquí es el papel de las comunidades. Esto ya se había mencionado en la “visión de Kioto”, a partir de la reunión que presidí en 1972.

Por otro lado, quiero destacar que el patrimonio cultural inmaterial, según se define en el párrafo uno de la Convención, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- artes del espectáculo;
- usos sociales, rituales y actos festivos;
- conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y
- técnicas artesanales tradicionales.

Pero además, debo mencionar que en Japón tenemos una ley con respecto a la salvaguardia de los bienes culturales, adoptada a mediados del siglo xx. Japón fue el primer país que adoptó una ley que abarca todo tipo de patrimonio cultural. Al momento de escribir o redactar esta ley del bien cultural, se utiliza el concepto de *bien cultural* en lugar de *patrimonio cultural*, y eso abarca, por supuesto, al patrimonio cultural no solamente inmueble, sino también al mueble, es decir, las imágenes o estatuas, por ejemplo, y también incluye al patrimonio intangible.

Desde que tuve el mandato como director general, pude organizar entonces una reunión compuesta por los representantes de los gobiernos, en donde también se iba a preparar una nueva convención. Este grupo de expertos había preparado un bosquejo, un borrador, y tuvimos muchas discusiones con los representantes, hasta que finalmente se produjo el texto nuevo, que resultó muy completo.

Al final tuve éxito, pues la Conferencia General de la Unesco adoptó esta propuesta. El voto fue de 136 países que ya se habían unido para adoptar la Convención. Tras su adopción, se acordó que las 90 obras ya inscritas en las tres proclamaciones del programa Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad se incluyeran en la recién creada Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El número de Estados miembros se incrementó rápidamente —hoy son 163—, es decir, prácticamente se agregaron 30 países.

También quiero señalar que en 2009, en la Lista Representativa ya teníamos 213 elementos porque en aquel momento a los países se les permitía proponer un número ilimitado de candidaturas y algunos presentaron más de 20 en un solo año. Actualmente, a cada país se le permite presentar un solo candidato. Así, la Lista Representativa tiene ya, en 2017, 365 elementos, a los que se suman los 47 elementos de la “Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia”, y los 17 del Registro de las Mejores Prácticas de Salvaguardia.

Aquí me gustaría mencionar rápidamente las tareas a futuro. La Unesco tiene un número de convenciones importantes en el área cultural y, obviamente, sobre el patrimonio cultural, convenciones que deben operar de una forma mucho más armoniosa. En 2004 se tuvo la iniciativa de celebrar una reunión de expertos de ambos grupos: del patrimonio tangible e intangible, material e inmaterial, y de acuerdo a mi juicio, y en la opinión de los expertos, puedo decir que en relación con este patrimonio inmaterial, quedaron en duda algunos puntos de las convenciones.

También existe la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales y su enfoque tiene que ver con las creaciones nuevas en el área de las expresiones culturales, tales como literatura,

música y otras artes. En mi opinión, esa Convención también debe ir de la mano con la del patrimonio inmaterial. Debo mencionar, así mismo, que una de las iniciativas que impulsé desde 2004 tiene que ver con el establecimiento de una red mundial de creación de literatura sobre teatro, artesanía y gastronomía, entre otras actividades. Ahora hay 69 ciudades que se han unido a esta red. Afortunadamente, hay muchas ciudades de países latinoamericanos incluidas, y las ciudades americanas deben unirse más a este tipo de actividades. Insisto una vez más en que ello debe de ir de la mano con el patrimonio inmaterial.

Finalmente, me gustaría que pusiéramos mayor atención en los idiomas, en las lenguas. Mi ambición, como director general de la Unesco, fue empezar a preparar una nueva convención internacional sobre la salvaguardia de los idiomas. No tuve éxito, en parte, porque primero había que dar una definición de *lenguaje* o *idioma*. Mientras tanto, muchos idiomas están desapareciendo, ya no existen o están a punto de desaparecer, en particular los idiomas antiguos. Dentro del contexto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial debemos tratar de establecer objetivos más equitativos, no nada más en ciertos países, sino también en Europa y en otras áreas donde no se tiene esta visión; tenemos que incrementarla en otras regiones.

En un contexto donde el patrimonio inmaterial es muy perceptible, por ejemplo, en la región de Asia, China, Corea, India, Japón y otros países asiáticos, el porcentaje de elementos constituye más de un 40%. Pero hay otras regiones, particularmente en Norteamérica, que todavía no son miembros de la Convención. Por supuesto, México es un miembro sumamente activo, y específicamente Estados Unidos y Canadá deben poner mayor atención en la Convención. Sí es posible participar, en particular en un contexto en el que Europa, Francia y España sí son activos; sin embargo, la gran mayoría de los países de Europa del Este no lo hace; ni siquiera son miembros. Por lo tanto, necesitamos llevar a cabo la promoción del intercambio cultural, que es una contribución de gran importancia para establecer una paz sólida en el mundo, y esto también se aplica al patrimonio inmaterial, para el cual tenemos que dar mayor incentivo y mayor ayuda, y que de este modo exista el intercambio internacional.

Quisiera terminar agradeciendo una vez más a las instituciones organizadoras del congreso, al Conaculta, a la UNAM y a la Secretaría de Cultura

del Estado de Morelos, así como a los organizadores, al Comité Académico, encabezado por Cristina Amescua e Hilario Topete y, en especial, a la doctora Lourdes Arizpe, quien nos acompañó siempre en el largo camino para el establecimiento de la Convención de 2003. Es mi mayor deseo que todos los jóvenes que estuvieron presentes en este gran congreso sigan impulsando la salvaguardia del patrimonio cultural intangible.

INTRODUCCIÓN*

Hilario Topete Lara

Instituto Nacional de Antropología e Historia
topetelarah@yahoo.com

Vladimir Mompeller Prado

Instituto Nacional de Antropología e Historia
vmompellerprado@yahoo.com.mx

Carolina Buenrostro Pérez

Escuela Nacional de Antropología e Historia
carolabupe75@hotmail.com

La inevitable diversidad y nuestra unidad

“Somos polvo de estrellas”. Somos el producto de múltiples procesos de fusión y fisión atómicas. Respiramos el mismo aire que respiran otros. Incorporamos partículas que otros ya habían incorporado y liberaron. Formamos una unidad con el cosmos, con los seres vivos, con los seres humanos; lo somos en tanto especie que comparte un genoma tan similar que cualquiera de quienes nos rodean podría ser genéticamente muy parecido a mí, como si fuera de mi propia familia. Sin embargo, ¡somos tan diferentes! En la unidad compartimos un excelente entramado de sistemas que nos han permitido producir mente, conciencia y conciencia generadora de cultura.

Somos uno con los otros e individualmente diversos aun dentro de nuestro grupo, aunque este aparezca como homogéneo, ordenado, similar para todos. Lo que produce esta apariencia es la cultura. Cuando no somos conscientes, la cultura del grupo parece separarnos a nivel planetario a la vez que nos homogeniza intragrupalmente. Si los seres humanos, en tiempos de nuestra inicial hominidad, no hubiésemos recurrido a la estrategia prehomínida de la segmentación grupal, nuestra cultura sería una y la misma. Pero esto no ocurrió así y los grupos segmentados de las bandas de humanos vivieron experiencias

* En esta obra se han utilizado los términos *salvaguardia* y *salvaguarda* (ambos correctos), dando unidad a cada capítulo de acuerdo con la concepción de cada autora o autor. De igual forma, las formas *folclore*, *folklor* y sus derivados se respetaron de acuerdo con la intención original y su contexto (N. de la Ed.).

diversas en su contacto con la naturaleza y los problemas que les imponía la necesidad de supervivencia; los contactos de grupos segmentados con otros grupos también segmentados, por lo tanto, devinieron en experiencias, signos y significaciones diferentes; conocimientos, prácticas, saberes, formas de representación y normas de supervivencia diferentes. La cultura se hizo, necesariamente, diferente. Esto ha sido una constante en la historia de la humanidad.

Las maravillosas creaciones que fueron evolucionando e incidiendo en los nuevos cerebros mediante una portentosa dialogía y en un concierto coevolucionista que no ha terminado hasta nuestros días, han devenido en una diversidad de culturas cuya temporalidad es por demás heterogénea e impredecible. En efecto, algunas permanecen por más tiempo que otras: unas apenas son un suspiro que, aunque se incrustan en la cultura, no perviven por más de una generación; otras transitan generacionalmente, como es su naturaleza, con modificaciones, adecuaciones, sustituciones, revitalizaciones y reincorporaciones. Muchas de ellas hoy son historia, así como lo son algunas manifestaciones de las culturas presentes que fueron dejando en el camino fragmentos —o la totalidad— de significaciones, conocimientos, prácticas, símbolos. Aquellas que transitaron generacionalmente y perviven son hoy patrimonio de una sociedad, de una etnia, de una nación, son su patrimonio cultural inmaterial (PCI).

La cultura siempre está en riesgo, el PCI también lo está y escasamente tomamos conciencia de ello. También escasamente nos percatamos de que una pérdida en la cultura y en el patrimonio cultural nos coloca en la posibilidad de perder un código para conocernos como etnias, como sociedades, como humanidad. Las lamentaciones, por ello, no deberían sernos significativas en tanto una pérdida sentida por el propio grupo que la ha sufrido, sino en tanto una pérdida para la humanidad. Raramente pensamos en ello. Por eso, quienes han tenido conciencia de la importancia de una pérdida contemplaron con buenos ojos la aparición de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) de 2003.

La Unesco había creado un instrumento para que los diversos Estados que la suscribieran se recuperasen en su yo cultural, diverso —pluriverso— en todos los casos; un instrumento que les incitase al autoconocimiento, rescate,

fortalecimiento, recuperación, documentación, investigación, difusión y divulgación de las expresiones patrimoniales de su cultura con la finalidad de ponerla en valor y, desde allí, recuperar —o crear— estrategias de conocimiento, tolerancia y respeto hacia otras culturas, además de la propia. La palabra *salvaguardia*, que implica múltiples formas de defender, fortalecer, dar a conocer, apoyar, etcétera, ahora también pasaba a ser responsabilidad del Estado.

El espíritu de la Convención, por supuesto, implicaba que la patrimonialización y la salvaguardia ya se habían dado de manera endógena, sin la intervención de terceros; en efecto, los creadores, portadores y practicantes son la clave de la existencia y la pervivencia del PCI; las instituciones educativas y de la sociedad civil que, con conocimiento del valor del patrimonio, realizan algún género de experiencia de salvaguardia. Sin embargo, bajo el pendón de las buenas intenciones habrían de incursionar en las culturas —en ocasiones, positivamente y en ocasiones, no tanto— en los proyectos gubernamentales no ajenos a la política económica y a la consecución de capital político; junto con ellos, embozados, también llegó la iniciativa privada al amparo de los proyectos del Estado.

A partir de la patrimonialización exógena aparecieron ejercicios de rescate, de fortalecimiento, de difusión y divulgación que en ocasiones devinieron útiles a la pervivencia del PCI; pero en otros casos también llegaron los riesgos: con las tomas de decisiones desde fuera y en aras del turismo, vino también la pérdida de decisiones autónomas y los montajes para el espectáculo, la folklorización. El PCI, que siempre ha estado en riesgo, ahora lo estaba aún más: la furia de la globalización carece de sensibilidad cultural y sus actores suelen tener vocación de Midas: si es convertible en oro, hay que tocarlo.

Ante un panorama como el descrito, incierto por momentos, alentador en ocasiones y preocupante a veces, conocer del estado que guarda el PCI y la manera en que se le ha salvaguardado —o se pretende salvaguardarlo— es un propósito necesario y la única manera de establecer ese diálogo entre los salvaguardianes, que suele ocurrir en espacios académicos, como los foros y los congresos; pero también está allí la difusión a través de la web, las revistas, los periódicos y los libros. El equipo coordinador de esta tercera emisión de experiencias de salvaguardia (CRIM-UNAM y Archivo de la Palabra de la ENAH-INAH), bajo el

subtítulo *Otros caminos*, ahora ha optado por esta última vía y ofrece el ejemplar que está en sus manos. La idea es conocernos como portadores, creadores, practicantes, simpatizantes o simplemente “PCI-fílicos”, y difundir las maneras en que en cada estudio de caso se critica, se defiende, se denuncia una amenaza o se insinúa cómo conjurarla. Esto, para alimentarnos de —o alimentar a— los otros o colocarnos en alerta, pero, en todo caso, para ampliar nuestro panorama de la diversidad y de nuestra unidad.

Ahora bien, hay algunas ideas que habrá que considerar en el futuro: el espíritu de la Convención no campea en todos los procesos de patrimonialización exógena y, por ende, tampoco en este volumen. En efecto, los trabajos presentados más adelante evidencian que la visibilización de los procesos de patrimonialización y su comunicación se está haciendo exogénicamente; adicionalmente, somos los alienígenas los que aparecemos en los capítulos del libro, y no pudo ser de otra manera, porque si bien hay creadores y practicantes que han escrito sobre su PCI, también es cierto que las políticas editoriales consideran más valiosos los trabajos académicos y de investigación, lo que es lamentable porque las voces desde los pueblos, los barrios y las etnias son condenadas al silencio.

El lector se asoma a una realidad paradójica en los estudios de caso que se enlistan más adelante: los creadores y practicantes aparecerán como los aportadores de la materia prima —PCI—, los de fuera la investigan (cuando no son los que intervienen con proyectos propios), la describen, reflexionan sobre ella y terminan avizorando el futuro del PCI.

El contenido

El tomo I del presente libro recopila dieciocho capítulos que poseen un denominador común: constituyen experiencias de salvaguardia del PCI; sin embargo, existen diferencias entre sí, pues varían tanto en forma y contenido como en lugar y metodologías. A pesar de reconocer estas variaciones, hemos decidido presentarlas aglutinadas a partir de su marcada endogeneidad, es decir, en experiencias que parten del ejercicio cotidiano de las propias localidades

o regiones y aquellas con una acendrada exogeneidad. En efecto, los siete primeros capítulos se refieren a experiencias endógenas de salvaguardia, y los diez restantes corresponden a prácticas o investigaciones de carácter exógeno. El lector seguramente podría reclasificarlas según otros criterios, por ejemplo, se propone hacerlo según sean experiencias endógenas que refieren a investigaciones de carácter etnográfico, histórico o etnohistórico para los cinco primeros capítulos, y como ejercicios de reapropiación y diálogo con otras instituciones para los dos siguientes. Luego, los capítulos que se refieren a experiencias exógenas de salvaguardia se clasificaron para este volumen en casos de patrimonialización, que es el caso del primer capítulo; experiencias exógenas de valorización para el par siguiente, y los últimos siete como ejemplos metodológicos de salvaguardia externa, con o sin coordinación con las comunidades portadoras del bien patrimonial.

El volumen inicia con el capítulo de Mario Alberto Ochoa Bahena y Dalí Téllez Girón Jiménez, “Piedras que no llegan al mar”, donde los investigadores exponen etnográficamente la expresión del nahualismo en San Pedro Molinos y San Felipe Tindaco en el distrito de Tlaxiaco, Oaxaca. Se trata de una investigación que analiza una práctica local de salvaguardia expresada en prácticas y creencias que constituyen el “modelo para” (relacionado con la acción social) la salvaguardia de los mitos que sustentan la práctica nahualística, a la vez que resguardan en su práctica al “modelo de” (relacionado con el pensamiento) que la sustenta.

Los dos siguientes capítulos focalizan prácticas que involucran formas de organización social de las localidades referidas: el primero nos acerca a “Los gremios de Maxcanú”, y el segundo a “La Feria del Chile”; los gremios se presentan etnohistóricamente por María Jesús Novelo Pérez y Julio Aarom Uc Gómez, quienes destacan el papel de los gremios artesanales y campesinos en la organización de la fiesta patronal de la villa de Maxcanú. Bajo la perspectiva de los autores, los gremios salvaguardan un sector del PCI local al transmitir vía oral las prácticas, valores, conocimientos y saberes de la comunidad. El siguiente capítulo, de la autoría de Rubén Darío Núñez Altamirano y María Guadalupe Carapia Medina, refiere al caso de la Feria del Chile capón en el municipio de Queréndaro, Michoacán; en este se describe cómo es que a partir

de una iniciativa del ayuntamiento, de exposición resulta en feria, y los habitantes locales se apropian de ella, otorgándole un papel trascendental en la conservación de la gastronomía regional; desvela también cómo la feria misma permite salvaguardar saberes, conocimientos y hasta las técnicas agrícolas en torno a los platillos derivados del uso del chile capón.

El cuarto capítulo, “La participación local en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el estado de Morelos”, pertenece a Edith Pérez Flores; este texto nos ofrece casos concretos de participación local en políticas de salvaguarda, recorriendo desde la manera en que enfrentaron las adversidades climatológicas los pobladores de Quebrantadero respecto al simulacro de la guerra entre apaches y españoles, hasta la participación activa en la reactivación de la temporalmente desaparecida Danza de los Vaqueros, pasando por las experiencias de la comunidad de Yautepac alrededor del Museo del Chinelo y la institución de la Feria del Trueque en Zacualpan de Amilpas. A este ejercicio prosigue “La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Cataluña”, de Roger Costa Solé, todo un recorrido histórico por el quehacer de los países catalanes en un período de larga duración, partiendo de la recopilación de la literatura popular catalana desde 1884 hasta la declaración por parte del parlamento local de la “Lista de expresiones del patrimonio inmaterial de interés regional” (1983); Costa nos lleva por los hechos significativos desde la historiografía en torno al PCI, tales como la fundación del Archivo de Etnografía y Folklore (1915), la Obra del Cancionero Popular (1922) y el Inventario de Danza Popular (1950), entre otros.

Jesús Mendoza Mejía escribe “El Museo Comunitario de la Labranza”, en el que describe los ejercicios de salvaguarda locales de El Rosario (municipio Francisco I. Madero, Hidalgo) en torno al museo comunitario. Se trata de ejercicios endógenos de negociación, participación y, sobre todo, de gestión para conservar y proteger la memoria y la identidad local. A su vez, “El Ciclo de Fiestas Patrias en el norte de Guerrero”, brindado por Samuel Villela y Nelida Ocampo, está centrado en el análisis y descripción de la representación escénica de los inicios de la Guerra de Independencia que los pobladores locales practican cada año; esta experiencia manifiesta su capacidad de gestión ante instituciones regionales y nacionales, y desemboca en la petición local para la

conformación de un expediente que les permita alcanzar la declaratoria como PCI de dicha manifestación. Este capítulo nos permite flexibilizar nuestra propia clasificación inicial, ¿existen manifestaciones del PCI realmente endógenas o exógenas?, ¿o en la mayoría de los casos de integración de expedientes para declaratorias existe siempre una interrelación entre propios y extraños?

Noriko Aikawa-Faure, quien fuera jefa de la Sección de Patrimonio Inmaterial en la Unesco, en su ensayo examina primero los principales pasos realizados por esa organización internacional para poner en marcha un programa dedicado al PCI en 1993, y luego la preparación de la Convención después de 1999 y la obtención de su adopción en 2003. Esta sección examina el papel que desempeñaron los antropólogos como Georges Condominas y Lourdes Arizpe en el proceso de elaboración del programa para el PCI y en la redacción del texto de la Convención. Posteriormente, el documento describe las aportaciones directas e indirectas del entonces director general de la Unesco, Kōichirō Matsuura, que llevaron a la pronta y exitosa aprobación de la Convención de 2003. El ensayo finalmente aborda cuestiones, tales como por qué y cómo sucedió el “giro asiático” en el PCI. Un texto como este abre el tomo, puesto que ofrece un panorama general del largo y complejo proceso que llevó a la redacción y posterior aprobación de la Convención, así como de las muy variadas influencias que recibió por parte de varios países de Asia.

En efecto, existe una gran dificultad para mantener una dicotomía endógeno-exógeno universal y permanente. Sin embargo, como adujimos párrafos atrás, se trata de una apreciación sobre lo preponderante y no de la creación de estancos mutuamente repelentes; por eso decidimos mantener su operativa distancia. En este tenor, el octavo texto, a cargo de Charlotte Pescayre, “La maroma mixteca y el *jultagi* coreano”, nos conduce a través de un ejercicio comparativo entre dos expresiones inmateriales con características semejantes y que participaron en procesos de patrimonialización, con resultados diametralmente opuestos: la maroma mixteca con un fracaso en su intento por ser representativo y el *jultagi* con un sino más favorable; en primer lugar, Pescayre describe ambas manifestaciones, luego hace lo mismo, pero con las formas y procedimientos que desde instituciones externas promovieron la inclusión de ambas en una u otra lista unesquiana (tal y como le llama la autora a los elementos

vinculados a la Unesco), para finalmente desvelar las causas por las cuales se obtuvieron resultados tan disímiles entre ambos procesos.

Los dos siguientes capítulos constituyen investigaciones cuya intencionalidad es claramente destacar prácticas que, según los autores, han sido poco valoradas desde instituciones externas. Se trata de “Valoración del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto” y “La cultura inmaterial en torno al maguey y al pulque en México”, escritos por Claudia Afanador Hernández y Carlos González Hidalgo, y Rodolfo Ramírez Rodríguez, respectivamente. El primero retoma los esfuerzos de la puesta en valor del Carnaval de Pasto desde la Universidad de Nariño (Colombia), vía la Cátedra Carnaval, que instituye una asignatura académica cuya pretensión ética es el compromiso con las comunidades, y su objetivo: desarrollar tres competencias patrimonialistas (conocer, valorar y proteger). El segundo es resultado de una investigación histórica (respaldada por la UNAM) que pugna por el reconocimiento nacional de la cultura e identidad derivadas del uso, pensamiento y saberes en torno al maguey y al pulque; el autor analiza los factores de descrédito de dicha manifestación inmaterial para dar paso a la posible valoración y su reconocimiento como indudable y auténtica expresión de PCI.

A partir de aquí e iniciando con el decimoprimer capítulo, el volumen se vuelca a las metodologías exógenas de salvaguardia. Inicia el segmento con el texto de Raúl Reyes Gil y Luz María Reyes, “Rescate, innovación y continuidad de la música del Carnaval de los Jolos de la Mixteca Baja de Puebla”, en cuyo desarrollo se describe la metodología utilizada por un originario especializado en música en colaboración con las organizaciones locales para la revitalización de la música del carnaval, que dejó de realizarse desde 1995. A partir de entrevistas con los viejos músicos locales se logró recaudar, transcribir y recopilar la música asociada a las danzas carnavalescas y los sonecitos de la tierra, con cuyos materiales han propuesto un libro con las partituras y la grabación de las tonadas del carnaval con ejecuciones innovadoras y profesionalizadas.

En “Maragogipinho, Bahía, Brasil: las voces del barro”, Sonia Carbonell nos presenta una metodología interna que busca visibilizarse vía las investigaciones exógenas para evitar la anunciada desaparición de la tradicional artesanía de barro de la localidad; es una interesante y extraña propuesta que usa la

educación local intergeneracional que incorpora formas, significados y símbolos novísimos para reforzar la tradición. Le sucede el capítulo de María Cristina Quintanar Miranda y Maribel Miró Flaquer, “Experiencias en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial”, en el que las autoras nos exponen la forma en que la Universidad Autónoma de Querétaro ha trabajado con las poblaciones de niños entre 8 y 15 años de Agua Zarca, Tilaco y San Pedro Escanela, en un contexto donde el flujo turístico hacia la zona va en aumento. Esta metodología se basa en los métodos de historia oral e investigación participativa impartidos en talleres intervencionales.

Rafael Torres Rodríguez nos obsequia “El registro audiovisual en la mayordomía de la Virgen de los Dolores”, un texto en el cual recoge la experiencia de la aplicación de la metodología del Archivo de la Palabra de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Torres reconoce que bajo esta metodología existen dos momentos clave, la etnografía (preproducción) y el registro con uso tecnológico y técnicas de las expresiones del PCI (producción). Es en esta segunda fase donde el autor se centra para presentarnos el quehacer del productor tomando en cuenta el enfoque, la profundidad de campo, la intensidad de luz y el manejo del lenguaje audiovisual, entre otros temas relacionados a la producción; por supuesto, esta segunda fase presupone una prolija, ordenada y analizada etnografía con la que se generan escaletas y guiones, además de que perfila en buena manera el trabajo de producción audiovisual.

El potencial de las mediatecas de museos y sus limitaciones en la preservación del PCI andaluz son el tema del capítulo “Mediatecas de museo”, que expone Néstor Casellas Chamorro. El autor nos lleva de la mano hacia los resultados positivos obtenidos con el uso de mediatecas en Andalucía (España) y enuncia, para quienes desean incursionar en su implementación, los problemas que han enfrentado en Andalucía. Y en una línea muy similar, Fabiola Contreras Salas y Tamara José Lagos Castro elaboraron “Memorias del Siglo xx”, con el que nos comparten la metodología utilizada por el archivo digital del proyecto Memorias del Siglo xx, de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, que recopila historias compartidas por comunidades de diez regiones del país con el objetivo de resguardar y salvaguardar vía la historia oral los hechos significativos locales que la historiografía oficial no tomó en cuenta.

Este primer tomo cierra con el capítulo “Expresiones del patrimonio cultural inmaterial en la Ciudad de México a través de la etnografía: la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpíxca, Xochimilco. Estudio de caso”, de Cecilia Rojas Lombó y Ramón Portilla Hernández. Los autores se centran aquí en la fase de reproducción que está enunciada en el texto de Rafael Torres Rodríguez y, con un estudio de caso, basado en una pertinente etnografía (descrita a grandes rasgos) de la fiesta a la Virgen de los Dolores, emprenden una breve reflexión sobre el potencial que ofrece la etnografía para realizar ejercicios de salvaguardia, y sobre la necesidad de una educación antropológica y patrimonial en México.

Reflexión final

Tras el breve recorrido por las partes y capítulos que integran este volumen hemos visto cómo la salvaguardia del PCI se traduce en múltiples experiencias, cada una con matices y singularidades que las hacen únicas. Los textos aquí reunidos aportan conocimientos originales —entendiendo por originalidad la creatividad que toma cada una de estas formas de salvaguardia— que ofrecen al lector un amplio abanico de posibilidades que contribuyen a garantizar la “viabilidad” de estos usos, representaciones, expresiones, técnicas y conocimientos que constituyen el patrimonio cultural inmaterial descritos por la Unesco en la Convención de 2003.

El gran aporte de las experiencias presentes en este volumen, más de corte descriptivo-explicativo que teórico, es que invita al lector menos versado en cuestiones teóricas —o a aquel más preocupado por cuestiones prácticas— a conocer distintas formas de salvaguardar las manifestaciones culturales de una comunidad, ya sea en un tono etnográfico, histórico o etnohistórico, o describiendo las metodologías que se siguen para poner en valor ciertas prácticas culturales, a la vez que estas experiencias permiten encontrar un punto de partida para que la experiencia dialogue con la teoría. Adicionalmente, el lector estará ante la evidencia engañosa de que la mayor parte de los ejercicios de salvaguardia son realizados por agentes externos (estudiantes, académicos e investigadores

mayormente); en realidad, la principal patrimonialización ya se ha realizado endógenamente y muchas estrategias de salvaguardia aún permanecen inéditas. Esto, por supuesto, no minimiza los aspectos positivos de la relación de esos agentes externos enunciados en los procesos de salvaguardia con los practicantes y portadores; al contrario, es deseable que el número de ellos aumente, y es tan deseable como la difusión de las experiencias endógenas. Ahora, ¿qué es lo que produjo la aparición de ese fenómeno en el presente?

Queremos comunicar que este volumen recupera materiales expuestos originalmente en el III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (CIESPCI), y luego de sufrir un proceso de dictaminación que dejó en el camino a múltiples otras experiencias, lo que no es menos que lamentable porque el congreso nació con el espíritu de contar con un espacio académico donde compartir las diversas experiencias que los diferentes actores (académicos, investigadores, estudiantes, portadores, creadores y practicantes de alguna expresión o algún ámbito del PCI) han llevado a cabo para transmitir, preservar, valorizar, proteger, documentar, investigar, es decir, salvaguardar el PCI, y han coadyuvado a encontrar *otros caminos* para lograrlo, caminos que se ensanchan progresivamente desde que se llevó a cabo la primera edición del congreso.

Sin duda han sido superadas de manera extraordinaria todas las expectativas que se tenían en el primer congreso en el que se compartió la preocupación de cómo salvaguardar el PCI. En esta tercera edición del CIESPCI no solo se ha visto un aumento impresionante en el número de ponencias que se presentaron, sino que también la suma de una mayor cantidad de trabajos propuestos para su eventual publicación. Esta tercera edición del CIESPCI se traduce en dos tomos que reflejan, como se ha mencionado ya, la enorme creatividad desplegada para salvaguardar el patrimonio tanto en términos de experiencias concretas como de revisiones y propuestas de normas jurídicas, éticas y políticas públicas vinculadas con el PCI.

Si bien desde el primer congreso se ha multiplicado este compartir de experiencias, tanto de los practicantes del PCI como de académicos, instituciones gubernamentales, asociaciones civiles y otros interesados, también es cierto que no se ha logrado integrar en los libros a los portadores de este patrimonio

que siguen transmitiendo de manera oral su conocimiento. Los textos que conforman este volumen son miradas exógenas sobre lo endógeno y evidencian que aún hace falta crear mecanismos que permitan a los portadores y practicantes estar presentes en estas publicaciones. No es una tarea fácil; sin embargo, el CIESPCI siempre ha buscado abrir espacios a las distintas miradas que existen sobre el PCI, y que los distintos actores participen, sin discriminar ni preferir una mirada sobre la otra, por lo que creemos que es muy posible que en un futuro próximo las experiencias de los propios portadores estén presentes, no solo en el congreso, sino también en los materiales de divulgación que se generen. Evidentemente, habrá que encontrar *otros caminos* también para hacer esto posible, y al escribir estas líneas no podemos dejar de pensar, como Portilla y Lombó escribieron, que uno de los grandes problemas en materia de salvaguardia de PCI es que, en México y en otras latitudes del orbe, hay una notable carencia de educación antropológica y, particularmente, patrimonialista.

Cierra el presente tomo una tan relampagueante como concisa y profunda exposición de la doctora Lourdes Arizpe en torno a la cultura, el PCI y su inevitable sino de múltiples reconfiguraciones al que ha sido —y seguirá siendo— sometido ese maravilloso tesoro, cuyo tránsito en el tiempo le deja día a día su mácula para ser permanente uno, aparentemente lo mismo pero siempre diferente. Esto, que pareciera producir la inasibilidad del PCI, es solo su expresión fenoménica, porque en el fondo quedan los sentidos, las significaciones, los procesos de simbolización y la identidad misma. Es, como estudio último, una reflexión digna de encomio que el lector no puede omitir.

Por último, es el deseo de los coordinadores de ambos volúmenes que esta publicación estimule otras formas creativas de pensar sobre los problemas que se generan dentro, alrededor y acerca del PCI; que se sume a los diversos esfuerzos por encontrar vías para realizar ejercicios de salvaguardia. Por último, hace votos para que en un futuro no muy lejano sea posible el diálogo de los académicos —o en vías de serlo— con los practicantes y portadores de PCI y que de ese vínculo emerjan nuevas y mejores maneras de salvaguardarlo para beneplácito y disfrute de las generaciones por venir.

Cuicuilco, invierno de 2017

PRIMERA PARTE

Experiencias endógenas:
investigaciones etnográficas, históricas y etnohistóricas

Piedras que no llegan al mar: los mitos del *ndoso* y el *ndaco*. Manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial a través de la figura del nahual en dos pueblos de la Mixteca Alta, Oaxaca

Mario Alberto Ochoa Bahena

Universidad Nacional Autónoma de México

Dalí Téllez Girón Jiménez

Escuela Nacional de Antropología e Historia

Introducción

Nahual: Revelación de un pasado remoto cuya vitalidad le permite continuar su tránsito por los senderos de una absorbente y transformadora era. La Conquista no pudo erradicarlo, y la Colonia solo logró enriquecerlo. El concepto de *nahual*, ser sobrenatural con dotes extraordinarias, protagoniza una de las fuerzas de salvaguardia más potentes que los pueblos mesoamericanos han experimentado desde hace siglos.

En el actual territorio mexicano, incluso en las regiones que los historiadores y antropólogos consideran externas a Mesoamérica, así como en otras regiones mesoamericanas ajenas a los límites mexicanos, la mención del nahual ha gozado de una profusa divulgación. En todos estos sitios, el nahual tiene diferentes rasgos, según el lugar del que se trate. Sin embargo, existen elementos comunes que aglomeran a los distintos tipos de nahuales en una noción compartida por la mayor parte de las poblaciones que sustentan la creencia: la transfiguración o vinculación extracorpórea del individuo con diversas formas de la naturaleza, como pueden ser animales o meteoros.

Sin duda, como pueden constatar las fuentes históricas y etnográficas, la figura del nahual está acompañada constantemente de elementos naturales propios de cada región. Esto último ha provocado, de manera bastante aceptada en diferentes círculos académicos, que la transfiguración o el vínculo extracorporeal sean considerados como los elementos centrales del nahualismo.

No obstante, como ya se ha argumentado en otro espacio (Ochoa 2014), el nahualismo no constituye una solución de continuidad en todas las

latitudes en las que se hace presente, puesto que se trata de un ser que puede involucrarse en aspectos de la vida social y generar consecuencias decisivas para aquellos que lo rodean, para bien o para mal.

Hace algunas décadas, uno de los pioneros más sobresalientes del indigenismo en México, Gonzalo Aguirre Beltrán, realizó importantes aportes para el estudio del nahualismo y otros complejos culturales que se encuentran ligados al mismo. Si bien es cierto que este autor no fue el primero en llamar la atención sobre las prácticas y creencias referentes a los nahuales, dado que las bases primigenias para el estudio del nahualismo las encontramos en Charles Brasseur de Bourbourg (1859) y George M. Foster (1944), entre otros, su propuesta central arrojó una nueva luz sobre otras dimensiones en torno al análisis de los roles del nahual en las sociedades mesoamericanas, propuesta que consideramos esencial para efectos de la presente entrega.

En su idea central, Aguirre Beltrán indica que el nahualismo se relaciona con la economía del agua, dada su importancia para la subsistencia dependiente de la agricultura de temporal,¹ seguida de la noción del nahualismo como una fuerza que permite la conservación de los valores intrínsecos (sociales, morales y espirituales) de las poblaciones (Aguirre Beltrán 1992, 98-101). Con base en las estimaciones de este autor en torno a la facultad de conservación incluida en el nahualismo, nosotros la concebimos como una fuerza conservadora y a la vez dinámica que ha sido capaz de adaptarse a las nuevas condiciones que debe enfrentar, pues de lo contrario dicho anhelo de conservación sería arrojado al abismo del olvido.

Asimismo, esta cualidad conservadora, consideramos, liga de manera insoslayable al nahualismo con el concepto de *patrimonio cultural inmaterial* a través de la tradición oral, como veremos más adelante.

El presente capítulo es un producto derivado del trabajo de campo realizado en las localidades de San Pedro Molinos (2014-2015) y San Felipe Tindaco (2010-2012), ambas pertenecientes al distrito de Tlaxiaco, Oaxaca, en el

¹ Actualmente, existen propuestas innovadoras que conciben al complejo nahualístico más allá del esquema agrícola y que lo incluyen en aspectos poco analizados hasta ahora en los estudios mesoamericanos, como la cacería (véase Millán, Pérez Téllez y Questa 2013).

marco de las actividades del Archivo de la Palabra, Voz y Eco de los Pueblos Originarios de la Mixteca, Proyecto Eje Tlaxiaco, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

En estas localidades, como en algunas otras de la Mixteca, se manifiestan relatos que, posiblemente, formaron parte de una misma narración en algún momento; se trata, pues, de un par de relatos que se cuentan de diferentes formas según la localidad de la que se trate, pues la tradición oral no es estática, sino, por el contrario, es vigorosa y está en constante transformación y transmisión.

San Pedro Molinos se localiza varios kilómetros al sur de la ciudad de Tlaxiaco. Sus condiciones geográficas, determinadas por la cadena de cerros que la rodea, han permitido a esta localidad gozar de un enorme suministro de agua proveniente de los cerros circundantes. Este aspecto es de gran importancia no solo en términos económicos y geopolíticos, sino que es una realidad concebida desde el mito que se cuenta en esta localidad.

A su vez, San Felipe Tindaco se ubica en una pronunciada cadena montañosa, al sureste de San Pedro Molinos. En este pueblo, la agricultura de temporal es la actividad económica más importante, por lo que la noción del nahual como ritualista del agua cobra una gran relevancia para los pobladores en diversos niveles de la vida social, económica y ritual. El mito que se narra en este poblado es testimonio de un momento clave que delimitó permanentemente la división entre géneros alrededor de la actividad nahualística y las consecuencias que esta tiene en la localidad.

El nahualismo y los mitos

Los mitos mesoamericanos precolombinos y los que se engendraron durante la Colonia, en general, frecuentemente incluyen divinidades y seres sobrenaturales proteicos, es decir, que pueden cambiar de forma a voluntad y trasladarse de un punto cósmico a otro a través de diferentes medios físicos o espirituales.

Varios de los mitos mixtecos se caracterizan por la presencia de estas entidades proteicas, ya sea que se trate de mitos cosmogónicos, fundacionales o de origen. A estos seres, en el caso concreto de los mixtecos, normalmente

se les relaciona con la lluvia y el rayo, lo cual incluso se refleja en las creaciones artísticas mixtecas mediante diferentes muestras materiales, como las máscaras de las deidades acuáticas. Dichas máscaras, según Javier Urcid (2009, 30), conforman una metáfora visual que representa la conjunción de las nubes y la capacidad de transfiguración de las divinidades que desencadena el descenso de las lluvias.

Por otra parte, existe un mito denominado “La suprema pareja divina y la creación del mundo”, en el que se narra cómo fue creado el mundo por los dioses primordiales, 1-Venado “Culebra de León” ♂ y 1-Venado “Culebra de Tigre” ♀, cuyos descendientes poseían la cualidad de mudar su aspecto físico por el de varios tipos de animales (León-Portilla 2013, 249-252).

Resulta difícil afirmar que este sea el testimonio de un nahualismo mixteco prehispánico, puesto que fue hasta la Colonia cuando se detectó el uso del término *nahual* entre los mixtecos y, como se vio líneas antes, la cuestión de la transfiguración en animales no es el único elemento que nos permite identificar al nahualismo. Se han gestado varias discusiones en torno al origen del nahualismo y su difusión en Mesoamérica (véase Martínez González 2011, 81-88). No obstante, el objeto de estas líneas no es dilucidar sobre su origen y propagación entre los pueblos de Mesoamérica, sino tratar de entender cómo opera actualmente dicho vocablo en los procesos de conservación y salvaguardia de la tradición oral mixteca.

Sabemos que la palabra *nahual* es un préstamo de la lengua náhuatl (Martínez González 2011, 81) que fue implementada por los misioneros en las regiones evangelizadas. Lo importante es que, para los mixtecos actuales, la palabra *nahual* condensa un gran número de significados que nos revelan la cosmovisión mixteca en torno a diferentes problemáticas de la subsistencia de estos pueblos y sus relaciones sociales tanto al exterior como al interior de ellos.

Sobre la relación existente entre el mito y la cosmovisión, nos parece prudente apoyarnos en las ideas de Alfredo López Austin (2011, 16), quien refiere que la cosmovisión es:

un conjunto estructurado de sistemas ideológicos que emana de los diversos campos de acción social y que vuelve a ellos dando razón de principios, técnicas

y valores. Su racionalidad se enriquece al operar en los distintos campos de acción social. Como la cosmovisión se construye en todas las prácticas cotidianas, la lógica de estas prácticas se traslada a la cosmovisión, la impregna.

Aquellos principios, técnicas y valores que operan en la acción social muchas veces pueden encontrar su fundamento o justificación en el acontecer mítico. Como veremos posteriormente, los mitos del *ndoso* y el *ndaco* son relatos que generan un marco explicativo alrededor de diversos ámbitos de la vida social en San Pedro Molinos y San Felipe Tindaco, pueblos en los que la cosmovisión, a través de estos mitos, revela las causas de la acción social y los procesos que esta ejerce sobre los individuos.

Es necesario también, por otra parte, matizar la relación que existe entre los conceptos de *tradición oral* y *mito*. Gabriela Álvarez ha indicado que, en el proceso de la tradición oral, los relatos “pueden sufrir graves alteraciones de sentido y función social, si no se respetan ciertas reglas de producción por ser el fruto de un arte de composición altamente contextualizado en un *performance* que se da cara a cara y que responde a la lógica de ámbitos de sentido de la tradición oral [...]” (Álvarez 2012, 23).

Esta autora refiere que el mito es una versión alterada de la estructura de un texto de la tradición oral, por lo que no todo relato forma parte de ella. Dichos textos tienen una forma peculiar de ser transmitidos por narradores, quienes son “los conocedores de este arte y por lo tanto las figuras de gran prestigio en sus localidades” (Álvarez 2012, 23, 25).

La afirmación anterior resulta bastante severa debido a la postura negativa que adopta con respecto al mito. Probablemente, la autora tenga una noción del mito en la que este es visto como una narración fantástica e irreal en la que intervienen personajes del imaginario colectivo sin repercusión alguna en la vida de los individuos. Sin embargo, el mito también constituye un texto altamente contextualizado que necesita de un portavoz que lo transmita. Consideramos que entender el mito como una versión deformada de los textos de la tradición oral implica considerarlo como un proceso en el cual los “conocedores de este arte” fungen como los únicos portavoces, mientras que el resto de la población solo recibe la información, sin reflexionarla ni retransmitirla.

Por supuesto, tal cosa no sucede. Los mitos tuvieron una génesis que se vio sujeta a criterios de producción específicos dentro de un contexto determinado, cuya transmisión se lleva a cabo a través de las generaciones que lo revitalizan y transforman.

La tradición oral, de la cual el mito forma parte, solo puede ser dinámica en tanto permea los diferentes estratos de la sociedad. Su transmisión y retransmisión la enriquece de tal modo que solo es posible cuando tiene un impacto directo en la sociedad y cada individuo participa de ella, pues aquellos individuos que gozan de prestigio como narradores no son los únicos portadores de dicho patrimonio. Se trata pues, de un patrimonio cultural con carácter colectivo, no de especialización, jerarquización ni segmentación.

Que los mitos se han utilizado muchas veces como justificación de las posiciones de poder es un tema totalmente distinto, pues lo que se busca aquí es demostrar la cualidad integradora de los mitos como parte de un complejo oral. En efecto, se han realizado importantes estudios en los que se demuestra la importancia del nahualismo y su mitología, como una forma de justificar las posiciones de poder por parte de los sectores mejor acomodados en los grupos.

Si el tema resulta de interés para el lector, le sugerimos la revisión de los trabajos de Andrés Fábregas Puig (1969), Alfonso Villa Rojas (1963), Federico Navarrete Linares (2000) y Roberto Martínez González (2011), textos que se encuentran referidos en la sección de obras consultadas, pues, por motivos de economía de espacio, la temática de los mitos nahualísticos como justificación de poder no será abordada en este capítulo.

El mito del *ndoso* en San Pedro Molinos

Los pobladores de San Pedro Molinos cuentan que, antiguamente, el pueblo se localizaba en una loma al norte de la locación actual. Dicha loma es denominada “loma o cerro Tiquixi”.

El relato cuenta que, en tiempos de los abuelos, vivían unos seres con apariencia humana que poseían poderes sobrenaturales; algunos pobladores

los llaman “dioses”, nahuales o *ndosos*, que es el vocativo mixteco que se utiliza para nombrar a los nahuales en este pueblo.

Estos hombres a veces ayudaban a las personas del lugar, aunque a veces los dañaban a través de ráfagas de vientos o “golpes de rayo”. En cada pueblo de la zona vivía un *ndoso*, y en el caso de San Pedro Molinos (entonces San Pedro Tiquixi), el *ndoso* quería ayudar a la población a sacar agua del interior de un cerro ubicado en la zona sur del actual poblado, opuesto a la loma en la que se situaba anteriormente.

Para ello pidió la ayuda de otros dos *ndosos* provenientes de los pueblos que ahora se llaman San Miguel el Grande y Chalcatongo de Hidalgo. En la petición de ayuda, el *ndoso* de San Pedro Molinos hizo la solemne promesa de compartir el agua obtenida.

Una vez que los tres *ndosos* se dispusieron a extraer el vital líquido del cerro, una *ndosa* originaria del actual San Pablo Tijaltepec² (pueblo vecino de la otra localidad que se abordará en esta entrega, San Felipe Tindaco) apareció cerca de donde los *ndosos* trabajaban. El *ndoso* de San Pedro Molinos estaba enamorado de ella, por lo que le propuso la siguiente apuesta: si él terminaba de extraer el agua antes de que ella construyera una iglesia en su pueblo, la *ndosa* debía contraer nupcias con el enamorado *ndoso*.

Ella aceptó el desafío, pues estaba confiada en que la extracción del agua representaba mucho trabajo para los *ndosos*, por lo que decidió aplazar la construcción de la iglesia y subestimar a su contrincante. Por su parte, cuando los *ndosos* ya habían avanzado considerablemente su trabajo, el *ndoso* de San Pedro Molinos engañó a los otros dos. Les dio a beber aguardiente (o pulque, según otras versiones). Pero él no bebía, solo fingía. Una vez que los otros dos quedaron ebrios, se echaron al suelo y se quedaron profundamente dormidos.

Entonces, el *ndoso* de San Pedro Molinos se llevó el agua solo para su pueblo (tras lo cual se construyeron molinos de agua; he ahí la razón del nombre actual del poblado). Posteriormente, acudió a buscar a la *ndosa*; cuando ella lo vio, comenzó a correr, por lo que el *ndoso* dio inicio a la persecución.

² Algunas personas refieren que la *ndosa* provenía del actual poblado San Miguel el Grande, Tlaxiaco.

Corrieron con dirección a la costa. Atravesaban con gran agilidad los cerros que se interponían en su camino. Cuando el *ndoso* estaba a punto de atrapar a la *ndosa*, el sol comenzó a brillar en el oriente y ambos fueron transformados en piedras. Desde entonces, el pueblo tuvo la oportunidad de descender a una zona más segura que ahora contaba con un gran abastecimiento de agua gracias a lo hecho por el *ndoso*.

El mito del *ndaco* en San Felipe Tindaco

La presencia de nahuales en San Felipe Tindaco es una cuestión muy conocida por los pueblos aledaños, ya que han protagonizado episodios decisivos para la existencia de este poblado. La palabra *tindaco* proviene de las palabras mixtecas *te*, que significa ‘hombre’, y *ndaco*, que en español quiere decir ‘fuerte’. La conjunción de estas dos palabras, *tendaco*, es una alusión que los lugareños hacen para referirse a los nahuales.

En este poblado se cuenta que, en tiempos de los ancestros, vivían una gran cantidad de nahuales, los cuales eran llamados *ndacos*, en el caso masculino, junto con su contraparte femenina, de la que, quizá por la naturaleza misma de la tradición oral, no se sabe con certeza cuál era su denominación, y simplemente se le conoce como “la nahuala”.

Esta nahuala fue la única representante del género femenino con los atributos que se reconocen en los nahuales, como son la fuerza sobrehumana y la capacidad de controlar a voluntad el temporal. Tan poderosa era, según cuenta la gente, que despertó la envidia entre sus congéneres masculinos, quienes decidieron tenderle una trampa para deshacerse de ella.

Entonces, la retaron a un duelo de rayos (es muy común en la Mixteca Alta escuchar sobre “peleas de nahuales” que se avientan rayos de cerro a cerro), contienda que solo podría terminar hasta que una de las partes se rindiera o perdiera la vida.

No obstante, estos *ndacos* eran tramposos, pues sabían que no tenían oportunidad alguna contra la nahuala porque las habilidades de esta eran

considerablemente superiores. Por esta razón se dedicaron a distraer a la nahuala con ataques vanos hasta que el sol comenzó a despuntar por el oriente.

La nahuala se divertía arrojando rayos hacia sus enemigos, pues era consciente de que ninguno de ellos podría infringirle daño alguno. Pero cuando los rayos solares alcanzaron su silueta, fue transformada en piedra.

Una vez logrado el feminicidio, los *ndacos* intentaron llevarla a la costa, pero durante el recorrido también fueron alcanzados por la luz del sol y murieron al instante. Desde entonces, se habla en Tindaco de una correspondencia entre esta parte de la Mixteca Alta y el lugar en donde la nahuala fue transformada en piedra, pues el feminicidio aconteció en un cerro tindaquense de nombre Yucu Sáa o “Cerro de Pájaro”, mientras que los *ndacos* murieron en uno llamado Yucu Sá, también “Cerro de Pájaro”, pero ubicado en la serranía más próxima a la costa de Oaxaca (posiblemente Tututepec).

Manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial en los relatos

Cada mito forma parte de un contexto específico. Si lo que nos interesa es la función integradora de los mitos, entonces nuestro énfasis debe estar más que en la estructura narrativa del mito, en los portavoces que lo transmiten. Ese es precisamente el reproche que Martin Lienhard hace a Claude Lévi-Strauss, cuando refiere que al etnólogo belga le parecía más importante el esqueleto temático y narrativo de los mitos, mientras que dejaba en segundo término a quienes contaban tales mitos y en qué momentos, lenguas y circunstancias lo hacían (Lienhard 2014, 153).

Para efectos de la salvaguardia del PCI es indispensable fijar nuestra atención en aquellas personas que transmiten los mitos, o cualquiera otra de las manifestaciones del patrimonio intangible, no solo de generación en generación, pues también son gente con la disposición de compartir su propio patrimonio con el etnógrafo que los apunta en una libreta o los graba en audio o video.

Los mitos que se presentaron líneas arriba, como afirmamos en la introducción, posiblemente forman parte de un complejo mítico más amplio que es compartido por varias localidades en la Mixteca Alta, pues en muchos

pueblos existen otras versiones de este personaje llamado *ndoso*. Empero, cada localidad se apropió de este hipotético macrorrelato de una manera distinta. Quizás esa sea una de las razones por las cuales, en San Felipe Tindaco, los nahuales son conocidos como *ndacos* y no como *ndosos*.

No obstante, ya hemos reconocido que lo relevante en sí no es la estructura narrativa, sino lo que dicha narración representa para los pueblos que funcionan como guardianes de los relatos. Es por eso que estimamos que, aunque se trata de una apropiación de cada poblado, en el fondo conforma un patrimonio compartido por los pueblos de la Mixteca Alta.

El mito de San Pedro Molinos tiene diferentes implicaciones. En primer lugar, el mito atribuye una gran importancia al uso del agua, que es esencial para el desarrollo agrícola y ganadero de la localidad. Es muy notorio, cuando se visita algún poblado cercano a San Pedro Molinos, el reconocimiento que la gente brinda al pueblo por la abundancia de este recurso, pues en otros lugares el agua no se presenta con tal generosidad.

Este relato también es utilizado por las autoridades cívicas de San Pedro Molinos en ocasiones especiales (asambleas y reuniones) para reafirmar la identidad y el arraigo de los pobladores con la tierra. La involucración por parte del gobierno local confiere al mito una importancia capital, pues se utiliza desde dos esferas distintas, la gubernamental y la social, para impulsar la integración de los lugareños, pues este patrimonio, dado su alto dinamismo, puede originar nuevos caminos y estrategias que aseguren su reproducción (Becerril 2009, 112).

Aunado a esto, es imprescindible notar el crecimiento de asociaciones de estirpe indígena que se basan en la narrativa de los pueblos para construir discursos identitarios con el fin de garantizar y proteger su derecho a la tierra y la defensa de sus recursos naturales (Argueta 1991, 14). Tal podría ser el caso de San Pedro Molinos.

En el caso de San Felipe Tindaco, el relato tiene tal relevancia, que actualmente el nahualismo, facultad de los *ndacos*, ya no se encuentra presente en las mujeres del lugar. Es por eso, tal vez, que el topónimo del pueblo (*tendaco*) en su sentido de “hombre poderoso” o nahual, se refiera específicamente al género masculino. Independientemente de que el topónimo del pueblo aluda

a lo masculino, es un elemento que identifica a San Felipe Tindaco en un nivel general y, por otro lado, a través del reconocimiento de los pueblos aledaños que lo describen como un “pueblo de nahuales”, pues el topónimo representa “no solo un espacio geográfico, sino también una adscripción de identidad” (Lambarén 2011, 275).

Asimismo, en este pueblo se cuenta que la localidad se encontraba ante el peligro de ser arrasada por las corrientes de agua que las lluvias escurrían entre los cerros, por lo que los *ndacos* modificaron el curso del agua para que los pobladores pudieran hacer uso de ella, lo cual hace del *ndaco* un factor que revitaliza los lazos del pueblo con su entorno, al igual que en el caso del *ndoso* de San Pedro Molinos.

Es posible que estos relatos expresen un mecanismo cognitivo en torno al deber ser (o al no poder ser), pues en ambos se observa que el engaño o una falta moral causa un castigo, que bien puede ser la transformación en piedra, como en el relato de San Pedro Molinos y los *ndacos* de San Felipe Tindaco. En cuanto a la nahuala, es difícil afirmar si lo que le sucede en el relato constituye un castigo, pues el motor que mueve a los *ndacos* para erradicarla es la envidia que sienten hacia la nahuala. No sabemos con exactitud si el mito hace una alusión a la soberbia del personaje, pues en las versiones registradas no se menciona la soberbia como una de sus características.

Estos mitos ilustran también los diferentes tipos de relaciones que se dan entre la esfera masculina y la esfera femenina. Por un lado, tenemos el rechazo de un cortejo y el acoso sexual en el relato de San Pedro Molinos, y por el otro, un feminicidio mítico que erradicó las posibilidades de las mujeres de acceder al círculo de nahuales en potencia.

La cuestión de género es de suma importancia en relación con el PCI. En los últimos años, la situación de la mujer en la Mixteca Alta ha cambiado considerablemente, aunque, por desgracia, aún falta mucho más para considerar que existe la equidad entre hombres y mujeres. No obstante, este tipo de relatos son herramientas útiles para la creación de estrategias que permitan a las mujeres diseñar nuevos discursos y tener acceso a beneficios que antaño eran exclusivos para varones (Vázquez García 2005, 104).

Aunado a esto, aunque el mito de los *ndacos* y la nahuala señalan el fin de la era femenina en el nahualismo, lo que en la actualidad impide a las mujeres ser nahuales, de ninguna manera significa que la mujer quede excluida del sistema nahualístico. Es importante señalar que los nahuales, aunque deben pasar por ciertos procesos para desarrollar a plenitud sus capacidades, adquieren su condición especial en el nacimiento; no la obtienen durante su vida.

Esto quiere decir, por lo tanto, que el nahualismo de esta región mixteca está supeditado al proceso del parentesco en el que la mujer, ciertamente, es la pieza fundamental para la reproducción de los ciclos familiares y las alianzas entre familias, que incluyen a aquellas que incorporan nahuales en sus genealogías (Ochoa 2014, 130-135, 209-212).

El nahual como patrimonio cultural inmaterial

En los primeros párrafos de este capítulo declaramos concordar con las reflexiones de Aguirre Beltrán con respecto a la noción del nahual como un agente activo de la economía del agua y la agricultura de temporal, y como una fuerza conservadora que custodia los valores de las sociedades en las que es partícipe. Sin embargo, conviene realizar algunos comentarios al respecto.

Pues bien, este autor menciona que los principales motivos de las acciones del nahual se relacionan con la lluvia fecundante, el granizo y las heladas que pueden destruir los cultivos. Sin embargo, dice también que el nahual “a partir de la Conquista perdió sus atributos socialmente productivos; en cambio, conservó las particularidades malignas que le habían asignado el temor sublime de un pueblo ansioso por las contingencias de una agricultura de temporal” (Aguirre Beltrán 1992, 98).

Ciertamente, el nahual tiene una mayor fama de ser maligno y pernicioso. Pero esa idea tiene más que ver con las concepciones que se tienen en las grandes ciudades y zonas conurbadas, que con lo que se piensa del nahual en las sociedades donde funge como un integrante de la sociedad. El mismo autor reconoce el carácter ambivalente del nahual entre los grupos nahuas antes de la Conquista. Sin embargo, sus atributos socialmente productivos relacionados

con la agricultura, lejos de perderse, se acentuaron, aun en los pueblos a los que fue exportado este concepto, pues la Conquista trajo consigo severos cambios en el paisaje y, por lo tanto, la labor agrícola se volvió aún más dificultosa, máxime con la incorporación de animales de pastoreo (Ochoa 2014, 42-45).

En cuanto a la creencia de la transfiguración corporal del nahual, Aguirre Beltrán refiere que fue el medio utilizado por los nahuales para salvar el acervo cultural de los grupos indígenas, y que su carácter conservador lo convirtió en enemigo de toda innovación cultural (Aguirre Beltrán 1992, 99, 101).

Consideramos que esta afirmación debe ser tomada con sumo cuidado. No es en sí la transfiguración corporal del nahual lo que propicia la conservación de los valores de cada cultura, sino las acciones que el nahual lleva a cabo con base en sus cualidades extraordinarias. Dichas acciones, que bien pueden adquirir tintes de hazañas o de actos perniciosos, son las que permean la memoria de los pueblos y colaboran con la conservación de antiguos valores.

Los mitos que aquí presentamos son prueba de ello. En los relatos, lo destacable no es que los personajes hayan sufrido una transformación en piedra, sino las acciones realizadas, junto con los motivos para llevarlas a cabo, que los hicieron acreedores a tal castigo y que, por lo tanto, transmiten un mensaje a los escuchas.

Además, tomarlo como enemigo de una innovación cultural conlleva un gran dilema. Si el nahualismo es una concepción importada que los pueblos mesoamericanos recibieron como influencia por el contacto con los misioneros y los grupos nahuas, entonces representa también un tipo de innovación cultural, pues al ser introducido en lugares en los que no existía el término, fue aplicado a prácticas y creencias con las que probablemente no tenían conexión alguna (Millán, Téllez Pérez y Questa 2013, 61).

Por eso se hizo la aclaración al principio de este capítulo de que el nahualismo representa una fuerza conservadora, pero que, al mismo tiempo, es dinámica y está en constante transformación, y que los pueblos, en este caso mixtecos, se apropiaron de ella y la adaptaron según sus propios parámetros para hacer frente a los riesgos y embates que asechan constantemente a las creaciones culturales, más aún en tiempos recientes, como bien indica Lourdes Arizpe

(2006, 14). Todo sistema debe tener cierta mutabilidad para adaptarse al medio que lo circunda, y el nahualismo no es la excepción.

Existen también prácticas en las que es posible observar las expresiones del nahualismo. El ejemplo más contundente es el ritual de petición de lluvias que se realiza cada 25 de abril con motivo de la Fiesta de San Marcos Evangelista,³ en San Felipe Tindaco (Ochoa 2014, 163-178), celebración de vital envergadura, puesto que se trata de un pueblo que subsiste, primordialmente, gracias a la agricultura de temporal (Ochoa 2014).

Las personas de San Felipe Tindaco cuentan que, anteriormente, hace varias décadas, los nahuales del lugar eran los encargados de subir a los cerros principales con la intención de propiciar la lluvia, pues los nahuales fueron los creadores de este ritual dentro de la cosmovisión tindaquense. Dicha actividad se transmitió a los demás hombres para que el ritual tuviese continuidad; aunque ya no son nahuales propiamente dicho los que realizan esta labor, el nahualismo persiste a través de las personas que tomaron su lugar, pues con base en el pensamiento de los pobladores de San Felipe Tindaco, no hay nada más similar a un nahual que un hombre que es capaz de hablar con el corazón de los cerros y traer las benéficas lluvias para los cultivos de cada año.⁴

Además, las actividades de los nahuales no se limitan al interior de las localidades, pues una de sus funciones más importantes en varios pueblos de la Mixteca Alta es proteger a su respectivo poblado de los ataques externos de otros pueblos o de otros nahuales. Cuando se manifiestan violentas tormentas eléctricas en estos lugares, se estima que se trata de una confrontación entre nahuales enemigos, quienes desde los cerros que rodean a las localidades

³ Félix Báez-Jorge (1998, 161-200) hizo valiosos aportes al tema con los que profundiza sobre el vínculo entre las figuras de los santos católicos y la del nahual, relación en la que introduce el término “nahualización del santo”, la cual es de gran importancia para comprender la coexistencia de dos tipos de seres sobrehumanos con distintas matrices culturales, que configuran la vida religiosa y ritual de las actuales sociedades mesoamericanas.

⁴ Gabriel Espinosa Pineda (1997, 91-106) escribió un interesante artículo en el que explica la noción de *nahualismo* a través de las prácticas rituales de los especialistas denominados *graniceros* entre los grupos nahuas del centro de México. No obstante, debe aclararse que en el caso mixteco, el granicero, el nahual y los oficianes que celebran la petición de lluvias pertenecen a ámbitos distintos.

utilizan sus conocimientos y técnicas para controlar los elementos atmosféricos y así atacar o repeler los embates de sus enemigos que, por alguna u otra razón, pretenden perjudicar a los pobladores.

Consideraciones finales

Con base en nuestra exposición, consideramos que lo compartido en este escrito refleja un ejemplo más del conocimiento que vive en la cosmovisión de los pueblos de México, como en el caso específico de San Pedro Molinos y San Felipe Tindaco, en donde los actuales habitantes de las localidades son portadores de una antiquísima tradición que les permite identificarse como miembros de un grupo particular, ya sea frente a los pueblos vecinos o, en el caso de los migrantes, en cualquier lugar adonde vayan.

Algunos portadores de este conocimiento participan de manera más directa que otros en este, más que acervo, universo (Becerril 2009, 67) conservado en el nahualismo, pero es un universo compartido por estos pueblos mixtecos a través de las situaciones que experimentan en lo cotidiano, lo extraordinario y lo espiritual.

El nahualismo se revitaliza constantemente a través de todas estas memorias y conocimientos que repercuten en la identidad de los pueblos, pues conserva un recuerdo inmediato que permite rememorar un pasado al que todos los habitantes tienen acceso.

La importancia de los *ndosos* y los *ndacos* dentro de estos pueblos mixtecos va más allá de cuestiones esotéricas o místicas y no solo consiste en cuentos de terror para asustar a los niños y a los ingenuos, pues los nahuales son un factor de suma relevancia en los aspectos socioculturales de estos lugares y que permite la integración de los individuos en un mismo sentir que es herencia de un pasado remoto, pero a la vez vivo y determinante hasta nuestros días.

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1992. *Obra antropológica VIII. Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. Xalapa: Universidad Veracruzana; Fondo de Cultura Económica.
- Álvarez, Gabriela Fernanda. 2012. “Los relatos de tradición oral y la problemática de su descontextualización y resignificación”. Tesis de maestría en Escritura y Alfabetización, dirigida por Graciela Quinteros Sciurano. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de la Plata. Consultado el 10 de abril de 2016. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.746/te.746.pdf>.
- Argueta, Arturo. 1991. “Pueblos indios y recursos naturales”. En *Nuevos enfoques para el estudio de las etnias indígenas en México*, coordinado por Arturo Warman y Arturo Argueta, 13-46. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arizpe, Lourdes. 2006. “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”. *Cuicuilco* 13 (38): 13-27.
- Báez-Jorge, Félix. 1988. *Entre los naguales y los santos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Brasseur de Bourbourg, Charles. 1859. *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale*. Tomo iv. París: Arthus Bertrand; Libraire de la Société Géographique.
- Becerril Miró, José Ernesto. 2009. *Los principios legales de la Convención del Patrimonio Mundial*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Espinosa Pineda, Gabriel. 1997. “Hacia una arqueoastronomía atmosférica”. En *Graniceros. Cosmovisión y meteorología indígena de Mesoamérica*, coordinado por Beatriz Albores y Johanna Broda, 91-106. México: El Colegio Mexiquense; Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fábregas Puig, Andrés. 1969. “El nahualismo y su expresión en la región de Chalco-Amecameca”. Tesis de licenciatura en Antropología Social,

- dirigida por Guillermo Bonfil Batalla. Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.
- Foster, George M. 1944. "Nagualism in Mexico and Guatemala". *Acta Americana. Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía* II (1-2): 84-103.
- Lambarén Galeana, Rafael III. 2011. "El agua, el cerro: construcción del paisaje político en el centro de México". En *Identidad, paisaje y patrimonio*, coordinado por Stanislaw Iwaniszewski y Silvina Vigliani, 271-286. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.
- León-Portilla, Miguel. ed. 2013. *Historia documental de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lienhard, Martin. 2014. "Narración oral y paisaje. Avances de un proyecto basado en video". En *Mapas del cielo y la tierra. Espacio y territorio en la palabra oral*, editado por Mariana Maser, 153-176. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM.
- López Austin, Alfredo. 2011. *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez González, Roberto. 2011. *El nahualismo*. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM.
- Millán, Saúl, Iván Pérez Téllez y Alessandro Questa. 2013. "Cuerpo y metamorfosis. El nahualismo en la ontología nahua". En *Pueblos nahuas y otomíes*. Vol. IV de *Los sueños y los días. Chamanismo y nahualismo en el México actual*, coordinado por Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, 59-114. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Navarrete Linares, Federico. 2000. "Nahualismo y poder: un viejo binomio mesoamericano". En *El héroe entre el mito y la historia*, dirigido por Federico Navarrete Linares y Guilhem Olivier, 155-179. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Ochoa Bahena, Mario Alberto. 2014. "El culto a los cerros y su relación con el nahualismo en la ritualidad de San Felipe Tindaco, Tlaxiaco, Oax. (2010-2012)". Tesis de licenciatura en Antropología Social, dirigida por Hilario Topete Lara. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.

- Urcid, Javier. 2009. "Personajes enmascarados. El rayo, el trueno y la lluvia en Oaxaca". *Arqueología Mexicana* XVI (96): 30-34.
- Vázquez García, Verónica. 2005. "Matrimonio, propiedad y trabajo en el México indígena: contribuciones de la antropología feminista al concepto de unidad doméstica". En *La organización social y el ceremonial*, editado por Hilario Topete Lara, Leif Korsbaek y María Manuela Sepúlveda Garza, 81-106. México: Cuerpo Académico Sistemas Normativos y de Representación Simbólica, Conflicto y Poder, Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.
- Villa Rojas, Alfonso. 1963. "El nagualismo como recurso de control entre los grupos mayances de Chiapas, México". *Estudios de Cultura Maya* III: 243-260.

Los gremios de Maxcanú: historia y tradición del Yucatán vivo

María Jesús Novelo Pérez

Universidad Autónoma de Yucatán

Julio Aarom Uc Gómez

Escuela preparatoria de la villa de Maxcanú

Introducción: los gremios en la historia de Yucatán

De acuerdo con algunos autores, el proceso de conquista y colonización de las sociedades mesoamericanas, particularmente de la sociedad maya, conllevó una gran transferencia de conocimientos, símbolos y prácticas de índole religioso, político y de la vida cotidiana (Fernández y Negroe 2010).

El ámbito religioso, principalmente, tuvo una transformación en la comunidad maya; la introducción e implementación de creencias y prácticas del nuevo orden fueron adaptadas de tal manera que las raíces nativas no se perdieron por completo. Así, con el pasar de los siglos, se puede decir que las fiestas religiosas populares tienen un entramado de creencias y prácticas nativas y foráneas, y los gremios podrían ser un ejemplo.

Los *gremios*, como concepto, hacen referencia a las agrupaciones de personas que realizan algún trabajo u oficio común, por ejemplo, zapateros, herreros, etcétera (Fernández 1988; Durán 2000). Sin embargo, en relación con las fiestas tradicionales en honor a los distintos santos patronos de las comunidades, en Yucatán, los gremios provienen de la relación con las cofradías, institución establecida durante la Colonia, a través de la cual se realizó la evangelización de los pueblos nativos. Cada cofradía tenía un santo patrono que la distinguía, e incluso le daba identidad a quienes estaban bajo su dirección.

Por tanto, los gremios, en las fiestas patronales en la actualidad, son una redefinición de lo que fue una cofradía, pero sin la autoridad que aquella tenía en la organización religiosa y civil de una comunidad; estas prácticas van de la mano con la realización de ofrendas, ritos, rezos y danzas, para que el santo

patrono del pueblo se encuentre satisfecho (Fernández 1988; Fernández y Quintal 1992; Quintal 1993; Durán 2000).

Los gremios como tal aparecen en Yucatán en el siglo XIX (Fernández y Negroe 2010). Fernández y Quintal (1992) señalan que el gremio es la forma de organización católica popular más distintiva en las fiestas patronales de sus comunidades. Aunque lo apuntan para la zona oriente del estado, es posible considerar que sea una característica de todo Yucatán. Por tanto, un gremio es un conjunto de personas que se organizan para realizar procesiones, bailes, entre otras actividades, en honor a algún santo.

Con base en lo anterior, y como argumentan Fernández y Negroe (2010, 87), las fiestas patronales en Yucatán se conforman de dos partes fundamentales: una que es parte de los aspectos religiosos y otra que es parte de los aspectos profanos. Como afirma Redfield (1944), el tiempo festivo se define por la devoción y la diversión. Las partes son perfectamente distinguidas por los participantes: lo religioso, que son las procesiones al templo parroquial, las misas, entre otras actividades, y lo profano, como son las corridas de toros, bailes y otras actividades (Quintal 1992). Sin embargo, como destacan Fernández y Negroe (2010), un observador desde fuera y sin experiencia alguna en estas fiestas podría no encontrar los límites entre ambas.

La villa de Maxcanú

Maxcanú históricamente ha sido un asentamiento que remonta sus inicios a la época prehispánica, de acuerdo con el cronista de la villa. Este cronista destaca que Maxcanú perteneció al cacicazgo Ah Canul, uno de los diecisiete que menciona Ralph Roys (1957) en su libro *Geografía política de los mayas*. Así mismo, Durán Castillo (2008) en su libro *Maxcanú en la historia*, destaca que, durante el Posclásico, a la caída de Mayapán, Maxcanú fue un asentamiento estratégico, por su ubicación geográfica en la serranía, ya que, según el cronista, esta es una frontera natural que lo resguarda de un ataque en campo abierto.

Durán Castillo (2015, comunicación personal) destaca que, en los documentos históricos de los períodos finales del Posclásico, Maxcanú entabló

relaciones con grupos del altiplano central mexicano que crearon un proceso de integración y asimilación de costumbres, proceso que repercutió en su organización territorial y social. Con base en lo anterior, se sustenta que la división geográfica de la villa sea en cuatro secciones, de manera similar a los cuatro barrios de Tenochtitlán. Entre otras evidencias de este contacto, Durán Castillo (2008) apunta las pruebas dialectológicas realizadas en varias comisarías del municipio. En estas pruebas destaca la comunidad de Kochol, cuyos habitantes de lengua maya tienen una entonación náhuatl, distinción que es también enfatizada por los habitantes de la cabecera y otras comunidades.

En este sentido, como se ha mencionado líneas antes, los gremios principales de Maxcanú van de acuerdo a la división territorial del pueblo: primera sección, segunda sección, tercera sección y cuarta sección. Esta característica del pueblo, históricamente, ha dado una división territorial “imaginaria” que hasta hoy guía y define la vida social y religiosa de la comunidad.

A continuación, se describen las actividades del itinerario de los gremios que participan en las festividades y las principales características que distinguen a cada una de las cuatro secciones.

La información aquí presentada se obtuvo a través de entrevistas abiertas a personas destacadas de los cuatro gremios, entre ellos directivos actuales, representantes actuales y pasados y que, por su trayectoria, son pilares en la organización de cada gremio, y así también, parte de la experiencia y observación participante durante veinticinco años.

Los gremios en la memoria histórica de los habitantes de Maxcanú

Los gremios de Maxcanú, según la memoria histórica de la gente, tienen una tradición que va más allá de los cien años, pero los registros de los cuatro gremios mayores, con los que inició esta tradición, señalan los años cuarenta como los inicios de una estructuración de la organización de las fiestas, así como el inicio del registro anual de actividades de cada gremio y la obtención de un oficio avalado por la autoridad eclesial, que da reconocimiento del gremio como tal.

Los gremios, con sus distintas características, hablan de un complejo sistema tradicional de relaciones culturales, lo que significa recorrer un camino amplio y diverso en el cual se entretajan lazos de acuerdo al género, edad y territorialidad entre los habitantes. Donde lo particular de cada práctica se vincula a maneras locales de ser y sentir en las que se ha ido resignificando la misma práctica a través del tiempo, ya que también implica recorrer formas de organización cambiantes.

Otro punto interesante que hay que destacar de los gremios es cómo se crea y afianza una identidad a través de la pertenencia, ya que se realiza un trabajo coordinado sobre la base de obligaciones distintas, sin remuneración alguna, con las cuales la membresía de pertenencia al gremio es el bien más alto que se puede recibir. El sentido de pertenencia a un gremio se convierte entonces en un aspecto relevante en el mantenimiento de este y su realización cada año, ya que, en palabras de los entrevistados: “colaborar en los gastos económicos no es una carga, sino un aporte generoso, con la intención [de] que el gremio se luzca cada año, que se hable bien de él”.

Los gremios de Maxcanú, en sus orígenes, de acuerdo a la memoria histórica de la gente, guardan ciertos elementos característicos que crean añoranza en las personas adultas. Entre estos elementos se encuentran los siguientes:

1) “La alborada”:¹ Consiste en salir a cantar con música de guitarra a los socios en sus casas, a partir de las diez de la noche; con esta actividad se recaudaban donativos para el gremio. Es así como cada vez que una persona sale a dar su donativo, se revienta un volador; sin embargo, en voz de los entrevistados, se menciona que la alborada, en otras épocas, servía para invitar a una persona a ser el próximo en recibir el gremio.

La alborada culminaba aproximadamente a las cinco de la mañana, con el desayuno para los que estuvieron acompañando a la comitiva. Actualmente, sigue siendo una forma de invitar y recaudar el donativo de los socios, aunque solo por algunos gremios.

2) “Las hachas” y sus respectivos hacheros: Dichos objetos eran unos cuadros con un mango, los cuales tenían imágenes de algunos santos. Estos

¹ Una especie de serenata.

cuadros eran decorados con flores hechas de cera de abeja; en la parte superior del cuadro era colocada una vela elaborada por las personas del gremio un día antes de la salida. Estos cuadros con mangos son llamados *hachas* y colocados en una especie de base trípode, llamada *hachero*, y se usaban el día de la entrada del gremio durante la tarde-noche, para iluminar y presidir el rosario, siendo este último el único acto litúrgico que se realizaba.

3) “Comida”: Los manjares que distinguían los banquetes de los gremios eran el frijol con puerco, relleno negro² o relleno blanco con tortillas hechas a mano acompañadas de bebidas, como pozol³ u horchata,⁴ que la misma gente realizaba. Esta comida era servida en la mesa, en la que el anfitrión sacaba su mejor vajilla para atender a sus invitados. Así mismo, es importante destacar que los socios del gremio colaboraban en especie, es decir, donaban gallinas, pavos, maíz, miel, arroz, entre otros elementos para poder realizar las distintas comidas. En la actualidad, se reparten, en la mayoría de los gremios, tacos de cochinita pibil⁵ en platos desechables y jugos de fábrica.

4) Palo encebado: Es una especie de concurso que consiste en levantar un asta de madera, bañada de cebo de toro, en la casa de quien recibe al gremio. En la cima del asta se coloca una estructura cuadrada de la cual tienden algunos elementos, como frijol, arroz, refrescos, algunas botanas, bebidas embriagantes, entre otras cosas. Quien logre llegar a la cima se hace acreedor de los elementos ahí colgados. Es así como se forman distintos grupos de jóvenes entusiastas que compiten sanamente por llegar a la cima. Este evento hoy en día solo se realiza por un gremio, con un asta de metal.

² Esta comida se prepara con un recado o pasta de chiles quemados, de ahí el color.

³ Bebida hecha de maíz nixtamalizado. En maya es llamado *keyem*.

⁴ Bebida hecha de arroz molido.

⁵ Es la comida más sobresaliente de Yucatán, hecha a base de carne de cerdo en caldo de naranja agria con recado rojo, mejor conocido como achiote.

La fiesta patronal en honor a San Miguel Arcángel

Esta fiesta patronal en la actualidad inicia con la bajada de la imagen del santo patrono el día 13 de septiembre, que coincide con la entrada del primer gremio, y por la noche se realiza la magna vaquería.⁶ A partir de la entrada del primer gremio, se da la sucesión de entrada y salida de todos los gremios durante 16 días; la entrada al templo parroquial es por la tarde y la salida al mediodía siguiente. Esta celebración se lleva a cabo del 13 al 28 de septiembre; actualmente hay un total de 16 gremios entre los que se encuentran la primera, segunda, tercera y cuarta sección, es decir, nuestros casos.

Días antes de la fiesta, se hacen reuniones previas en casa de los presidentes salientes de cada gremio para acordar los elementos que serán utilizados durante la salida, así como la recaudación de los recursos. El día del gremio es una verdadera fiesta, tanto en la casa del presidente saliente como en la casa de quien lo recibirá ese año.

A partir de las cinco de la mañana, se revienta el primer volador en casa del presidente saliente, que tiene respuesta en casa del presidente entrante, como señal de anuncio del gran día. En casa del presidente saliente se prepara comida para los trabajadores que ayudan en el armado de pabellones, estandartes y dan los últimos retoques a las figuras⁷ que serán quemadas por la noche. En casa del presidente entrante se prepara la cochinita pibil para el día siguiente, cuando será la entrada del gremio a su casa, así como también se decora la calle con banderitas⁸ artesanales de colores.

El día de la salida del templo parroquial, el gremio se dirige a casa del nuevo presidente, donde se realiza una entrega solemne de la imagen de San

⁶ La vaquería nace en las haciendas: después de la marca de ganado, las mujeres (vaqueras), como final de una fiesta, danzaban viejos sones mayas influidos por la música española. Se llama vaquería por la indumentaria de las bailadoras que portaban sombreros iguales a los que usaban los vaqueros (Irigoyen 1973). Actualmente, bailan la jarana con elegantes ternos típicos de Yucatán.

⁷ Son figuras tridimensionales, también llamadas toro-fuegos, ya que originalmente eran solo de toros o vacas. En la actualidad incluyen personajes populares a nivel mundial, principalmente tomados de la televisión.

⁸ Pasacalles artesanales de figuras, como podrían ser flores, triángulos, entre otras.

Miguel y otros elementos, como buqués, una especie de floreros hechos de porcelana que tienen grabados de figuras de flores y el nombre del gremio; pabellones, banderas tricolores de gran longitud (se presentan de manera diagonal u horizontal); en la parte central se acostumbra a bordar flores de colores y el nombre del gremio. Los estandartes,⁹ en la actualidad, llevan la imagen del santo patrono, en este caso de San Miguel Arcángel; sin embargo, los más antiguos tenían la Sagrada Eucaristía o una cruz en lugar del santo patrono; así también, llevan un bordado que incluye el nombre del gremio y el año de la donación del estandarte; entre otras cosas, están las mesas, sillas, ollas y otros elementos propios del gremio.

Al hacer la entrega al nuevo presidente se levanta un acta que da fe de un nuevo comité que administrará al gremio durante un año. Ese mismo día se comparten los tacos de cochinita pibil y se continúa la fiesta con un baile amenizado por algún grupo musical, que, según las posibilidades del gremio, pueden ser grupos locales, nacionales o internacionales de música tropical. Cabe mencionar que los bailes son totalmente gratuitos.

El 29 de septiembre, que es el día de San Miguel Arcángel, de acuerdo al santoral católico, se oficia una única misa por la mañana y posterior a la misa se realiza la procesión con la imagen por las principales calles del centro de la villa de Maxcanú. En esta procesión participan todos los gremios presentando sus pabellones, estandartes y buqués a San Miguel Arcángel. Al término de la procesión, cada gremio se despide del santo patrono y de los otros gremios para dirigirse de nuevo a la casa del presidente que recibió ese año. Este día los gremios mayores realizan magnos bailes amenizados por algún grupo musical. Es así como el pueblo entero queda envuelto en una gran fiesta, en la que las familias de la villa y sus visitas comparten ricas comidas y bebidas, y en cada punto cardinal resuenan los sonidos de la música tropical.

⁹ Una bandera que, a diferencia de los pabellones, es rectangular, no tiene gran longitud y se carga verticalmente.

Los gremios principales

Como se ha enfatizado, el trabajo tiene como objetivo estudiar los principales gremios o “gremios mayores”, como son llamados por los habitantes de la villa. A estos les corresponden los días 18, 19, 20 y 21 de septiembre en orden secuencial de la primera a la cuarta sección. De manera general, los cuatro gremios se distinguen por tener un territorio definido, y como se ha mencionado, la villa se divide en cuatro secciones; cada uno engloba a una cantidad importante de gente, y son los cuatro juntos los que dan pauta a la fiesta patronal, ya que la entrada de estos cuatro gremios es la más esperada por la comunidad. Cada uno de estos gremios tiene características distintivas que hacen única su participación en la fiesta patronal. Se describen a continuación.

Primera sección: Tiene la característica de conformarse de tres grupos. El primero es llamado “Noj¹⁰ gremio”, o gremio mayor. Este es el encargado de encaminar a los otros dos grupos en la organización de todo el conjunto. Aporta estandartes, pabellones, buqués y la charanga¹¹ que lo acompaña solemnemente hacia el templo parroquial. El segundo grupo está conformado por mujeres, ciento cincuenta aproximadamente, quienes aportan la mayor cantidad de buqués, además de algunos estandartes y pabellones. Y el último de los grupos es el encargado de elaborar las figuras o ciprés,¹² así como proporcionar los voladores para todo el conjunto.

Actualmente, el gremio se encuentra dirigido por un representante que, generalmente, es el de mayor edad o antigüedad en el gremio, así como de tres personas de nuevas generaciones, que también son representantes, además de un secretario y tesorero. Este grupo también incluye a una mujer que, en palabras de los entrevistados, “representa la forma de entablar relación con las mujeres”.

¹⁰ Término, en Yucatán, que hace referencia a personas grandes o mayores de edad que son como especie de modelos sociales; principalmente se dice así a los abuelos.

¹¹ La charanga es un grupo de música regional que acompaña a cada gremio durante su desfile en su entrada y salida al templo parroquial.

¹² Son distintas figuras formadas por tiras de fuegos artificiales, principalmente figuras geométricas e inclusive imágenes del santo patrono.

La segunda sección corresponde al espacio geográfico conocido por los habitantes como el lugar donde vive el mayor número de agricultores, que siembran y cosechan, principalmente jícama, ícono y estandarte de Maxcanú, por el cual es conocido en la península; de ahí su sobrenombre de “Maxcanú jicamero”.

Continuando con las características del gremio, este se conforma de dos grupos, el primero es el gremio grande, o llamado por los entrevistados como “papá mayor”. Este grupo se encarga de dirigir al gremio y aportar los pabellones, estandartes, buqués y la charanga. El segundo grupo es el encargado, además de aportar pabellones, estandartes y buqués, de elaborar las figuras que serán quemadas por la noche en la entrada del gremio.

Una característica especial de este gremio es que, a su entrada a la casa del nuevo presidente, se ofrenda una comida a la imagen de San Miguel, que los entrevistados señalan como la primicia,¹³ signo de agradecimiento a Dios por la vida y las cosechas de ese año.

El gremio de la tercera sección está conformado por dos grupos. El primero es el gremio principal, que aporta pabellones, estandartes, buqués y charanga. El segundo es el encargado de elaborar las figuras que serán quemadas la noche del gremio. Cabe destacar que este último grupo, conocido como “Cuerpo de Bronceo”, ha sido señalado por el presidente actual como la “fuerza masculina” del gremio. Así también, este segundo aporta en menor cantidad estandartes, pabellones y buqués.

El gremio de la tercera sección es considerado como el único que mantiene ciertos signos tradicionales de los orígenes de los gremios. De acuerdo con los entrevistados, tiene las siguientes características:

- 1) La presencia de hachas y sus respectivos hacheros.
- 2) La realización del palo encebado. Cabe mencionar que es el único gremio que cuenta con la estructura del palo encebado, aunque es de metal, el cual es prestado por los gremios existentes en Maxcanú que se celebran durante todo el año.

¹³ Para los agricultores, es agradecer antes de cosechar o al iniciar alguna actividad de la milpa.

3) La realización del baile de la Cabeza de Cochino por las principales calles de la villa el día del santo patrono. Esta es una danza en la que el cuerpo completo de un cerdo se adorna sobre una mesa de madera, con papel de colores y artículos no perecederos, como frijol, galletas, refrescos, entre otros elementos. A la cabeza adornada se le adhieren cintas de colores de las cuales se sujetan los jaraneros al bailar con la charanga que los acompaña, mientras que un dirigente entona bombas acompañado de una especie de maraca, elaborada por él mismo con semillas. Posteriormente, al término del recorrido, los artículos se distribuyen entre los socios y personas que quieran integrarse al gremio, ya que al recibir se adquiere el compromiso de donar el próximo año.

4) La elaboración de globos artesanales similares a los de Cantoya. Es así como la noche de la quema de las figuras esta se ilumina de colores con la elevación de estos globos.

La cuarta sección: Este gremio ocupa el espacio geográfico más grande de la villa. Su característica principal es que se conforma de un entretendido de siete grupos que se distinguen de acuerdo a la edad, género y ubicación habitacional (dentro de la misma sección) de las familias que fundaron los grupos: 1.º particular, conformada por las familias que viven en la parte fronteriza con la primera sección, hacia el noreste; 2.º particular, que se conforma por las familias que viven en la parte periférica de la villa rumbo a las comisarías de Maxcanú, hacia el norte. La 3.º particular se conforma por las familias que viven en la parte fronteriza con la tercera sección, hacia el suroeste. La 4.º particular se conforma de familias que viven en la periferia, pero rumbo a la carretera que comunica a Maxcanú con el pueblo vecino de Halachó, hacia el oeste. La 5.º particular es un grupo de señoras que viven en distintas partes de la sección. La 6.º particular es la representación de los jóvenes de la sección y, por último, la 7.º particular, que es un grupo de niños y adolescentes. Es importante mencionar que cuando se habla de familias que conforman un grupo, en su mayoría son familias emparentadas.

La diferencia de este gremio con las tres anteriores secciones es que el gremio mayor no existe como grupo de personas, sino como un “conjunto de artefactos”, es decir, un conjunto de objetos, como son imágenes, estandartes, pabellones, buqués, mesas, sillas, ollas, entre otras cosas, mismas que son rotadas

anualmente entre los distintos grupos mencionados. Lo interesante es que quien tenga la representación del “gremio mayor” tiene la obligación de realizar un gran baile el 29 de septiembre, en el cual es anfitrión de los seis grupos restantes, aunque cada grupo colabora en la organización para que el evento se lleve a cabo más fácilmente.

Cada grupo aporta pabellones, estandartes, buqués, voladores y figuras para quemar la noche del gremio. Es así como este gremio, el día de su entrada y salida, tiene un desfile de presentación conformado aproximadamente por 150 pares de buqués, 21 pares de estandartes, 15 pares de pabellones, 60 gruesas de voladores (una gruesa se conforma de doce docenas) que se queman, 60 metros de hilada, y las figuras no bajan de una cantidad de 50, cada año. Los gastos de la misa y la charanga corren por cuenta de todos los grupos.

Es importante mencionar que estos cuatro gremios, a diferencia de los otros que forman parte de las festividades, pueden ser recibidos por personas que no vivan en la sección que reciben, pero no pueden recibirlos fuera del territorio de la sección; por lo tanto, piden el favor a algún familiar, amigo o conocido que viva en la sección.

Conclusiones

Con base en esta descripción, se puede entender con mayor amplitud la complejidad de la colectividad que conllevan los gremios, una colectividad social que incluye diversas relaciones que dirigen la estructuración de los grupos; hay pautas de acciones entre hombres y mujeres, entre adultos, jóvenes y niños, es decir, hay una jerarquización incluyente.

La realización de los gremios también es una competencia sana de elegancia, creatividad y algarabía, ya que se busca lucir una organización impecable del desfile de cada gremio, crear la mayor cantidad de figuras más populares del momento para quemar, así como traer al conjunto musical más grande, popular o más caro.

Por otro lado, aunque no sea el punto focal de este trabajo, es importante resaltar que los gremios también nos proveen una riqueza de información

sobre las expresiones religiosas de los pueblos yucatecos, mediante las cuales cada día se entretejen en una red de sincretismo las creencias propias del catolicismo ortodoxo con las creencias más arraigadas de las poblaciones indígenas de los pueblos nativos. Es una red amplia, abierta y flexible que permite ser cambiante, pero sin romper los signos que identifican la tradición de los gremios.

Así mismo, es interesante, como bien apunta Quintal (1993), cómo la materialidad de los gremios se va volviendo inmaterial en tanto que poco a poco ciertas actividades se van modificando, o al ser esta sustituida por nuevos elementos, por lo que solo es posible preservarla a través de la tradición oral de padres a hijos, que al final pasa a formar parte de la memoria histórica de cómo fueron, en su momento, los elementos más sobresalientes o distintivos de los gremios.

Por eso, se enfatiza que el resguardo de la tradición de los gremios de Maxcanú es una tarea importante que debemos seguir realizando, ya que, como muestra la memoria histórica, con el pasar de los años muchas cosas van cambiando y en algunos casos los elementos son olvidados y desaparecen por completo. Con ello no se quiere decir que todo deba permanecer igual, sino que es importante valorar la riqueza cultural y social que estos elementos nos proveen. Particularmente, es importante mostrar a las generaciones venideras de la comunidad, la importancia de preservar tan bella tradición inculcada desde los abuelos.

Agradecimientos

Gracias al comité del III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por la invitación. A cada uno de los socios de cada gremio por su tiempo y disposición en las entrevistas, y a la doctora Lilia Fernández Souza por sus valiosos comentarios.

Bibliografía

- Durán Castillo, Janitzio, coord. 2000. *Los gremios de Maxcanú. Recopilación comunitaria*. Mérida: Instituto Nacional Indigenista; Maldonado Editores.
- . 2008. *Maxcanú en la Historia. Prehispánico, colonial, independiente*. Mérida: Compañía Editorial de la Península.
- Fernández Repetto, Francisco Javier. 1988. “Resistencia cultural y religiosidad popular: los gremios en Chuburná de Hidalgo, Mérida, Yucatán”. Tesis de maestría. Instituto de Investigaciones Sociológicas-Universidad Autónoma Benito Juárez Oaxaca.
- Fernández Repetto, Francisco Javier y Genny Negroe Sierra. 2010. “Catolicismo popular en Yucatán: fiestas patronales y santuarios”. En *Estampas etnográficas de Yucatán*, 77-103. Mérida: Universidad Autónoma de Yucatán.
- Fernández Repetto, Francisco Javier y Ella Fanny Quintal Avilés. 1992. “Fiestas y fiestas”. *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, núm. 183, 39-48.
- Irigoyen, Renán. 1973. *Calendario de fiestas tradicionales de Yucatán*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán.
- Quintal Avilés, Ella Fanny. 1993. “Fiestas y gremios en el oriente de Yucatán”. *Cuadernos de Cultura Yucateca*, núm. 4. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán.
- Redfield, Robert. 1944. *Yucatán: una cultura de transición*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roys, Ralph L. 1957. *The Political Geography of the Yucatan Maya*. Publication 613. Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington.

La Feria del Chile: preservación de la cocina tradicional en Queréndaro, Michoacán

*Rubén Darío Núñez Altamirano,
María Guadalupe Carapia Medina*

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Introducción

La trascendencia que ostenta y posee la tradición culinaria de los pueblos en nuestro país ha permitido conocer y salvaguardar una amplia diversidad cultural, expresada en un conjunto de comidas prominentes. Esta fastuosa variedad gastronómica sugiere la necesidad de revalorar, preservar y difundir las tradiciones de las cocinas tradicionales de los pueblos por su valor patrimonial, que las hace únicas.

El presente trabajo es un acercamiento a los rasgos distintivos de la cocina tradicional del pueblo de Queréndaro, Michoacán, mediante la escenificación de un platillo que es una de las tantas peculiaridades de la gastronomía michoacana, que permite dimensionar su riqueza cultural y que conjunta saberes en el manejo de uno de los cultivos mesoamericanos más relevantes: el chile (*Capsicum*). Tal herencia tiene un gran significado en la conservación de la tradición alimentaria preservada a través de la oralidad de las familias querendenses.

El estudio se enmarca en una actividad festiva anual, instaurada recientemente por el gobierno municipal, con el propósito de articular un espacio que brindara la posibilidad de impulsar y resaltar la producción del chile criollo, símbolo que reivindica el legado de la historia del propio pueblo. La Feria del Chile se perfiló como una exposición de la cocina tradicional lugareña y de la conservación del cultivo, que tiene la peculiaridad de efectuar un secado de manera tradicional que lo hace único por su sabor en la región.

El chile como patrimonio histórico-cultural

El maíz, la calabaza, el frijol y el chile fueron ingredientes fundamentales en la alimentación de los pobladores que se establecieron antes de la Conquista española, en diversos escenarios geográficos michoacanos. En su mayoría, estos grupos vivieron en asentamientos dispersos o en pequeñas comunidades aldeanas con diferentes grados de desarrollo. Su historia, en la mayoría de los casos, ha sido conocida a partir de ciertas referencias arqueológicas, principalmente de cerámica y ruinas. Los grandes centros ceremoniales de Tzintzuntzan, Ihuatzio, Tingambato, San Felipe de los Alzati, así como otros sitios del período Preclásico como el Opeño, la cuenca del lago de Cuitzeo, la sierra de Coalcomán, la costa, el río Balsas, etcétera, son un ejemplo de la diversidad cultural de los grupos originarios del actual estado de Michoacán: nahuas, cuahucomecas, tolimecas, panecas, pirindas, mazahuas, otomíes, pames, matlazincas, tecos, xilotlazincas, cocas y purépechas (Sánchez y Ochoa 2003, 20-21).

Los pueblos establecidos en Michoacán sustentaron su alimentación en la práctica de una agricultura en constante evolución, utilizando sus conocimientos de la relación con su medio y complementándola con otras actividades productivas, como son la pesca, la caza y la recolección. Este contexto hace notar la trascendencia de usar los recursos naturales con el propósito de satisfacer necesidades básicas, construyendo toda una tradición culinaria representativa en cada uno de los rincones michoacanos. Tal patrimonio cultural se expresa en los platillos que caracterizan la gran variedad gastronómica presente hasta nuestros días entre sus habitantes. Se trata de una herencia encapsulada en los usos de alimentación que enuncian nociones de identidad, salvaguardia y conservación.

Los grupos étnicos lograron desarrollar una notable complejidad culinaria mediante la utilización de una gran variedad de granos, semillas, plantas, frutos y animales en la elaboración de sus alimentos.

Para las culturas prehispánicas fue muy importante la explotación de la tierra, que desempeñó un papel fundamental para su desarrollo económico y social. Como pueblos sedentarios, la agricultura fue el eje rector para obtener

de la Madre Tierra una diversidad de cultivos que ayudó a consolidar su riqueza material y cultural.

El control de la tierra también definió el poder regional. En las aldeas de agricultores-pescadores-recolectores de la costa de Michoacán, refiere el historiador Gerardo Sánchez: “No había caciques ni señores y al que respetaban por cacique y mayor era el que mejor maña se daba para sembrar una gran sementera y cogía mucho maíz... y así le respetaban por más principal que a los demás” (Sánchez y Ochoa 2003, 22).

Algo similar sucedía entre los purépechas o tarascos, ya que el *cazonci* no solo era el representante de los dioses en la tierra: era además el verdadero propietario, pues en su persona se concentraban los poderes religiosos, políticos y económicos; ello tomando en cuenta que las guerras de conquista del imperio purépecha tenían como justificación la ampliación de los territorios del dios Curicaveri, con lo cual el gobernante o principal era quien decidía la distribución y explotación de la tierra.

El maíz fue el grano más consumido por los grupos indígenas mesoamericanos, quienes cultivaron superficies importantes de milpas de temporal, debido a su importancia en la dieta cotidiana; por su parte, otras superficies estuvieron labradas con otros sistemas de cultivo, como el frijol, calabaza y por supuesto el chile.

La estructura de las actividades económico-productivas en las sociedades purépechas estuvo vinculada a un número importante de funcionarios, según uno de los documentos más importantes para la historia de Michoacán, la *Relación de Michoacán*, realizada durante la Colonia. Los *atzipecha* eran los personajes que vigilaban los campos de cultivo pertenecientes al *irecha* o gobernante. En los pueblos conquistados, el *taretauaxatati* funcionaba como coordinador de los vigilantes del cultivo de la tierra; los *cuaspati* actuaban como recolectores del maíz, y existía también otro mayordomo mayor llamado *cavás pati*, que tenía la función de recoger todo el chile del *cazonci*, así como otros encargados de reunir todas las semillas (Alcalá 2008, 175-180). Este dato es importante porque indica el valor atribuido al cultivo del chile en las tierras del *irecha*.

Si bien estas referencias hacen notar la domesticación del chile (*Capsicum*) en Michoacán, todo indica que fue un proceso largo, desarrollado a la par de otras culturas de Mesoamérica. Por los hallazgos de restos de este chile fechados en la fase del Riego (7000 y 5000 a. C.) en la cueva de Coxcatlán, Puebla y en Ocampo, Tamaulipas, es probable que tal fruto fuera el primer cultivo domesticado, ya que las semillas de chile más antiguas que se encontraron son pequeñas, con características del grupo silvestre y probablemente sean de chiles de recolección (Long 1986, 15).

La utilización del chile en las prácticas alimentarias estuvo vinculada a la recolección en su estado silvestre. Sin embargo, fue adquiriendo un valor que derivó en un proceso de domesticación. Los cultivadores de la tierra, de manera interrumpida, lograron alcanzar diferentes variedades de chiles a partir de cultivos sucesivos, cruza y selección de semillas. Los ciclos agrícolas y la manipulación del agua en los sistemas de riego permitieron agrandar el sabor y colorido de la cocina mexicana (Castelló 1986, 9).

En la época prehispánica se podía hablar de diferentes tipos de comidas, habitualmente relacionadas con la vida cotidiana y circunstancias muy específicas, como fiestas y ceremonias, generalmente vinculadas al culto de sus dioses. Del imperio purépecha, se distinguen las de *Sincuítiro*, *Caheri-uapansquaro* y *Curíndaro*, dedicadas a la diosa Cuerauperi antes del inicio de las lluvias. Otras fiestas fueron *Equata-conscuaro*, *Uri-hisperanscuaro*, *Hansiuansquaro* y *Purecoraqua*, ofrecidas al dios Curicaveri. En ellas, no solo hacían sacrificios, la ceremonia incluía una fusión de danzas y comidas; según la *Relación de Michoacán*:

Llegaban todas las mujeres del pueblo cerca del fuego que estaba allí y tostaban maíz y hacían cacalote¹ y lo comían allí todas, emborrachándose, y tomaban aquel maíz tostado y echábanlo en miel. Y entraban luego unos que bailaban un baile llamado parácata varaqua, y bailaban el dicho baile en el patio que estaba cercado de tablas o en la casa de los papas y el sacerdote desta diosa baila allí (Alcalá 2008, 11).

¹ El calote era una roseta de maíz con almíbar.

La anterior cita nos permite sugerir que los antiguos habitantes de Michoacán mantuvieron una amplia y compleja relación entre el culto a sus deidades y la preparación de alimentos como el maíz y el maguey.

El valor histórico de las tradiciones alimentarias de los pueblos originarios orienta nuestras miradas al complejo fenómeno culinario michoacano (González y Blanco 1996, 14). En la búsqueda de las particularidades de los secretos de la cocina michoacana llegamos a un pequeño poblado típico del centro del estado, donde sus pobladores, con toda una tradición culinaria, han dado significado a su tradición gastronómica, con uno de los ingredientes que han dado la imagen a la comida mexicana: el chile. Este ingrediente de la cocina tradicional es el elemento principal de uno de los platillos más representativos del municipio de Queréndaro, los “chiles capones”, elaborados con una variedad del fruto *Capsicum annuum* (Aguirre 2015, 19). El sabor especial de este platillo de agradable aroma proviene de la mezcla de los condimentos, de la cebolla, el tomate y el xoconoxtle, con un succulento queso añejo que le proporciona esa originalidad e inconfundible sazón, que expresa y reúne los conocimientos de toda una tradición de la cocina querendense.

Promoción del patrimonio cultural regional: la Feria del Chile en Queréndaro

Las ferias, a través de los tiempos, han sido eventos de carácter público que han tenido como finalidad principal la exposición, venta y difusión de productos, pero al mismo tiempo han contribuido al conocimiento y a generar conciencia social sobre el patrimonio cultural de las regiones. Las ferias, muestras gastronómicas, artesanales y culturales, unidas a la recreación de las bellezas naturales e históricas de las comunidades, han mantenido un notable poder de convocatoria, favoreciendo no solo la utilidad comercial, sino la difusión y salvaguardia de las tradiciones.

Con base en este principio, la Feria del Chile de Queréndaro busca preservar e impulsar la herencia gastronómica de los antepasados a través del rescate de la cocina tradicional querendense, que se caracteriza por la utilización

de uno de los ingredientes más utilizados por las culturas mesoamericanas. En ella participan cocineras y cocineros tradicionales que ofrecen a quienes asisten para probar sus mejores platillos, la herencia de una tradición culinaria de la región, con recetas auténticas heredadas de generación en generación y conservadas a través de las tradiciones alimenticias, fundamentalmente mediante la transmisión oral. En los espacios domésticos se comparten los sigilosos secretos de las recetas de las comidas, donde intervienen otros elementos significativos e indispensables que hacen únicos los sabores, aromas y texturas de los platillos locales (Oseguera 2005). Detenernos en cada uno de los momentos de su elaboración implica analizar los ingredientes utilizados, las formas de tratarlos, los gestos de imitación, los tiempos no contados, la exactitud corporal de los ingredientes —complementado con los procesos de transformación con la ayuda del metate, molcajetes, cucharas de palo, sopladores de tule— cocinados con leña en los fogones, en cazuelas de barro. El historiador Luis González y González definió la complejidad de la gastronomía michoacana por el amplio conjunto de sus componentes (González y Blanco 1996).

En este sentido, el cultivo tradicional del chile capón (*Capsicum annuum*) que se desarrolla en Queréndaro es un ejemplo de la herencia de especies mayores, lo que concede al producto un valor cultural importante por encima de otros productos agrícolas.

Históricamente, el municipio de Queréndaro se ha destacado por la siembra de la variedad del chile *Capsicum annuum*; en un primer momento, la hacienda fue propiedad del alemán Carlos Hagenbeck, quien configuró su finca agrícola para instrumentar grandes plantíos de chile, que, en poco tiempo, la situaron como la mayor entidad productora en el distrito de Zinapécuaro. La producción lograda correspondió especialmente a varios factores, entre ellos los suelos apropiados para la producción, el clima, la altura y la disponibilidad de agua, que le dieron buena calidad al producto.

Al paso de los años, los chiles de Queréndaro se hicieron conocidos por su secado sobre petates de tule al sol, que les da un sabor único; era admirable que los solares estuvieran tapizados de chiles para su secado, para después ser almacenados en sacos de petates y llevados a las bodegas de la hacienda,

y después a la estación del tren para comerciar con ellos en otros lugares de Michoacán y del país (Núñez y Carapia 2015, 1530).

A pesar del tiempo, esta tradición de cultivo se mantiene viva entre los campesinos del pueblo, quienes realizan una selección de las semillas de los mejores chiles para ser sembrados en los almácigos, donde germinan y crecen para después ser trasplantados en las tierras ya acondicionadas para recibir las plantas, ya que esta actividad se hace individualmente en los surcos. Acto seguido, los productores realizan el cuidado de todo el proceso de crecimiento que los chiles alcanzan hasta su madurez, y hacen los primeros cortes entre los meses de julio y agosto para dar paso al “despale”, con una hoz adherida a una madera para cortar una parte de la pata y elegir los tamaños y colores que ocuparán los espacios en los petates para su secado al sol. Por varios días las calles del pueblo se cubren, generándose un olor inconfundible, y cuando el producto se seca, es ordenado por chiles de primera, segunda y tercera calidad para su venta.²

Con la intención de difundir aún más la calidad de tales productos, la Feria del Chile fue establecida por iniciativa del Gobierno municipal y una asociación de chileros y ciudadanos, en el año 2001. En coordinación con la Comisión de Ferias del Estado de Michoacán, se realizó la primera de ellas con el compromiso de mantener la colaboración para desarrollar el evento y en el entendimiento de la trascendencia del posible impulso y realce que se daría a la pródiga región agrícola del municipio de Queréndaro, así como a la conservación de su sistema único de producción, de más de dos siglos de antigüedad.

Por otro lado, la intención de mostrar la cocina tradicional del lugar como una característica en los usos del chile preserva una tradición gastronómica, que, como lo cita Francisco Miranda, se sustenta en la abundancia de sus productos y las técnicas de hechura de origen antiguo. En tal investigación, el autor hace mención de las costumbres y usos de este chile en distintas comidas de los grupos

² Entrevista realizada al presidente de la Asociación de Chileros del Municipio, vicepresidente del Sistema Producto Chile del Estado de Michoacán y productor de chile, presidente municipal de Queréndaro, Alejandro Cuauhtémoc Solís García, el día 5 de junio de 2014. La asociación agrupa a 29 productores y forman parte del Sistema Producto Chile del Estado de Michoacán. A ellos se suman los productores independientes.

indígenas, retomando la crónica de Fray Bernardino de Sahagún contenida en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Miranda 1996, 187).

Consideramos que en el proceso de producción y elaboración de platillos con base en el chile (*Capsicum annuum*), existen elementos de complejidad cultural y social, desde la selección de la semilla, su cultivo, cosecha, secado y, por supuesto, en la utilización en la cocina tradicional. Cada una de las labores mantiene relaciones con prácticas locales, en donde confluye la fusión de elementos indígenas y criollos. Un ejemplo de ello lo relata Carlos Barjas, un productor local:

Tengo muchos años sembrando semilla criolla, pero en una ocasión sembré una cantidad de semilla de la llamada certificada, la puse y sí salieron muchas más plantas que la semilla criolla, pero mi sorpresa fue que era un chile bonito, grande, de buen ver, pero no picaba... Eso me pasó por dejar de plantar mi semilla criolla, que es incomparable su sabor por su secado al sol en petates; y para que haiga [sic] buen clima y buena cosecha, hay que llevar a la parcela nuestra cruz bien adornada con flores y llevarla a bendecir el 3 de mayo y, claro, no hay que olvidar salir en procesión con la imagen de san Isidro, de la casa ejidal al campo, con una buena banda de música y cohetes, para hacerle su misa en el parque ejidal y quemarle su castillo.³

Qué decir de las costumbres de la preparación de las comidas, un acto cultural, desde la selección del mejor chile hasta la utilización de cazuelas de barro y el uso de fogones de leña. Las cocineras consideran que estas condiciones les dan un sabor único y exquisito a los platillos. En la preparación tiene un papel central el tostado del chile, la cebolla, el tomate y el xoconoxtle y la molienda en el metate con sus especias para hacer el rico mole. El asado a las brazas de las chilacas también es un referente de la cocina tradicional, actividad llevada a cabo para elaborar chiles en escabeche que van acompañados de

³ Entrevista realizada al señor Carlos Barjas Castañeda, uno de los productores con años de experiencia en el cultivo del chile criollo, 30 de marzo de 2015.

cebolla y zanahoria, mismos que engalanan los días de feria con su colorido, sabor y olor.

Las muestras de la cocina tradicional en el marco de la Feria del Chile permiten presentar sus peculiaridades, que trascienden más allá del municipio, lo cual abre la posibilidad de convertir su patrimonio gastronómico en uno de los referentes del sabor michoacano. La feria se realiza año con año en la primera semana del mes de agosto durante tres días. Esta fiesta engalana a Queréndaro, llenándolo de encanto, donde las familias del lugar y de otras partes se reúnen en torno a este evento para conocer, disfrutar y degustar las recetas tradicionales que tienen como elemento esencial el chile criollo (Torres 2013, 16).

En este sentido, la importancia del evento es citada en la mayoría de los medios de comunicación, televisión, radio y escritos del estado, lo que permite una difusión importante de este, fortalece a la Expo Feria del Chile, llamada así en 2015 y erigida como un espacio de fomento y conservación de uso del chile *Capsicum annuum* en la cocina tradicional querendense, e impulsa la difusión de las cualidades del cultivo y su proceso artesanal del secado.

La feria inicia con un gran desfile, donde los productores del chile del municipio expresan temas alusivos a la siembra, secado y elaboración de platillos mediante carros alegóricos, siempre acompañados de sus tradicionales tractores y utillajes de trabajo. La feria revive ese legado cultural representativo en cada una de sus ediciones, que en pocos años ha logrado colocarse entre los primeros diez lugares a nivel estatal, posición significativa que le da cierta notoriedad dentro de las ferias estatales. La afluencia de visitantes aumenta cada vez más, por ejemplo, para el 2013 se registró una afluencia de aproximadamente cuarenta mil visitantes, con una derrama económica estimada de siete millones de pesos (Hernández 2013, 15).

Finalmente, con la intención de presentar un mínimo ejemplo de la sabiduría gastronómica que comparte el pueblo de Queréndaro, presentamos a manera de colofón, el perfil creativo de los platillos más representativos.

El mole ha sido definido como uno de los platillos ancestrales de México y forma parte de la comida de las fiestas, siempre vinculado con la alegría de los pueblos, y logrado bajo una cuidadosa selección de ingredientes a partir de los cultivos regionales (Mora 2013, 45). El mole elaborado en Queréndaro

toma como base los chiles negro y rojo (*Capsicum annuum*), a los que se les agrega una variedad de especias, como cacahuete, semillas, ajonjolí, almendras, ajo, chocolate, pimienta, clavo, canela, pasa, pan, cebolla, jitomate. Los chiles son desvenados, dorados en aceite y remojados en caldo de pollo o guajolote; de igual forma, se cocinan en aceite todas las especias y se agregan a los chiles. Todos los ingredientes se muelen en el metate hasta obtener una pasta blanda, la cual se incorpora a una cazuela de barro con aceite, se mueve constantemente de manera circular con una cuchara de madera a fuego lento hasta alcanzar su hervor, agregándole sal y caldo de pollo o guajolote, para ser servido acompañado de arroz y tortillas de maíz.

La importancia del contexto cultural y social en el que se desenvuelve la elaboración de los chiles capones es muy relevante; su denominación local fue determinada al retirar las venas y semillas al chile y por la manera como se realiza el platillo, el cual presenta particularidades en su proceso que le permiten alcanzar una distinción dentro de la cocina tradicional. Este alimento en procesamiento expresa el mestizaje de la comida al incorporar en ella el chile, tomate, cebolla, ajo y queso. Los chiles capones son elaborados con los típicos chiles de Queréndaro secados al sol en petates, sazonados con tomate verde pelado y cortado en cuatro partes, cebolla y xoconostle. Los chiles se fríen en aceite después de haberse retirado las semillas y venas, se acitrona la cebolla junto con el tomate verde para posteriormente agregarse los chiles en pequeños trozos, se le pone sal al gusto y se dejan sazonar a fuego lento hasta que el chile se suavice. Finalmente, se sirven acompañados de un queso seco o añejo espolvoreado para su presentación. La otra forma de preparación local de los chiles son los “chiles capones largos” que, a diferencia de los ya citados, son enteros; se les retiran las semillas y se doran para después ponerlos a remojar en agua y suavizarlos. Al mismo tiempo, se pica cebolla, tomate y xoconostle para ser guisados; ingredientes que forman parte del relleno. Por último, el platillo se espolvorea con queso añejo.

Respecto a los chiles en escabeche, su base es la llamada “chilaca madura” (*Capsicum annuum*), la cual se coloca al fuego para asar, se pela para después retirar las semillas y hacer rajadas. Otros de los ingredientes son zanahoria y cebolla en rebanadas, además de hierbas de olor, como orégano, tomillo, clavo y

laurel. Todos estos ingredientes se guisan con las rajadas y se les agrega vinagre y sal al gusto. Posteriormente, se deja hervir para concentrar los sabores de los ingredientes. Para su presentación se envasan en frascos de vidrio.

Conclusiones

En cada una de sus ediciones, la Feria del Chile busca fortalecer su prestigio frente a otras ferias del estado que se realizan por las mismas fechas, como la Feria del Cobre en Salvador Escalante, la Feria Internacional de la Guitarra en Paracho, la del Hongo en Senguio, la del Pan en Tinguindín, etcétera.⁴ Es importante resaltar que aunque la feria actualmente es una política pública definida y financiada por el municipio, la participación de la sociedad civil en su organización es vital y se realiza con meses de antelación al evento, con la finalidad de que las funciones de promoción, ventas, publicidad, logística, entre otras, confluyan en criterios de calidad y eficiencia. En suma, la Feria del Chile es uno de los medios que han permitido al pueblo mostrar la riqueza de su cocina tradicional de forma positiva: particularmente, la de los chiles *Capsicum annuum*, preparados como chiles sofritos, en escabeche, como mole, etcétera, pero también es una ventana para otros productos, como los mezcales artesanales elaborados en la tenencia de río de Parra y los ricos panes locales.

Ello hace notar el énfasis organizacional del evento, su función en la vida social y protección del patrimonio cultural, cuya conservación cobra sentido cuando se suman las voluntades en su resguardo y apropiación.⁵ Más allá de la intencionalidad de promoción turística y política por parte de las autoridades involucradas, en las entrevistas realizadas para este trabajo notamos un posicionamiento en la sociedad de protección a las tradiciones culinarias y al sostenimiento del cultivo del chile *Capsicum annuum*.

⁴ Para mayor información sobre estas ferias, consúltese la página web de la Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán (2015), <http://descubremichoacan.com.mx/festividades.html>.

⁵ Véase Barros (2006).

La Feria del Chile ha logrado promover el valor e importancia que el pueblo de Queréndaro, Michoacán, ha concedido a su cocina ancestral, lo cual es notorio por las propias evidencias que se han citado. Preservar y salvaguardar sus prácticas alimenticias pone de manifiesto los esfuerzos para que persista su reconocimiento a través de un escenario, construido por el pueblo mismo, para difundir una herencia celosamente resguardada en sus recetarios, una herencia cultural que las abuelas han transmitido a sus hijas y a sus nietas, conservando los sabores y aromas únicos.

Finalmente, uno de los aspectos significativos es la forma como se preparan los platillos, ya que están fuertemente vinculados con los elementos culturales. Otra característica importante está relacionada a las formas en cómo se presentan, parte del arte culinario, y de igual forma, se puede señalar que este aspecto está vinculado a la exhibición de las comidas y al cuidado que las cocineras tradicionales imprimen a sus platillos.

Bibliografía

- Alcalá, Jerónimo de. 2008. *Relación de Michoacán*. Estudio introductorio de Jean-Marie G. Le Clézio, 175-180. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Aguirre Hernández, Eva y Verónica Muñoz. 2015. "El chile como alimento". *Ciencia, Revista de la Academia Mexicana de Ciencias*, julio-septiembre. Consultado el 2 de diciembre de 2017. http://www.revistaciencia.amc.edu.mx/images/revista/66_3/PDF/Chile.pdf.
- Barros, Cristina. 2006. "Cocina purépecha". En *Paranguas. Hogar de manjares michoacanos*, coordinado por Adalberto Ríos Szalay et al. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán; Lunwerk.
- Castelló Yturbide, Teresa. 1986. *Presencia de la comida prehispánica*. México: Fomento Cultural Banamex.
- González y González, Luis y Carlos Blanco, coords. 1996. *Michoacán a la mesa*. Morelia: El Colegio de Michoacán; Gobierno del Estado de Michoacán; Instituto de Investigaciones Históricas-UMSNH.

- Hernández, Silvia. 2013. “Queréndaro, de chile y mezcal”. *El Sol de Morelia*, 7 de agosto de 2013.
- Long Solís, Janet. 1986. *Capsicum y cultura. La historia del chilli*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miranda, Francisco. 1996. “El antojo. Un hábito de alimentación mexicano, sus raíces indígenas y europeas”. En *Michoacán a la mesa*, coordinado por Luis González y González y Carlos Blanco. Morelia: El Colegio de Michoacán; Gobierno del Estado de Michoacán; Instituto de Investigaciones Históricas-IMSNH.
- Mora García Carlos. 2013. *La cocina Purépecha*. México: Dirección de Etnohistoria-INAH.
- Núñez Altamirano, Rubén Darío y María Guadalupe Carapia Medina. 2015. “Municipio y educación: experiencias y desafíos del sistema educativo de Michoacán, 1970-2014”. En *Evidencias, conjeturas y hallazgos en torno a la historia de la educación latinoamericana*, coordinado por Alejandro Martínez Moya y José Mora García. México: Amaya Ediciones.
- Oseguera Parra, David, Sebastián Lemus, Noé Méndez Ávila y Nicodemos Macías Mata. 2005. *Cocina nahua de la costa michoacana. Usos y tradicionales de la flora silvestre nativa*. Morelia: Universidad Autónoma Chapingo; Comunidad Indígena El Coire.
- Sánchez Díaz, Gerardo y Álvaro Ochoa Serrano. 2003. *Breve historia de Michoacán*. México: Fondo de Cultura Económica; El Colegio de México.
- Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán. 2015. “Festividades importantes del estado de Michoacán”. Consultado el 7 de junio del 2015. <http://descubremichoacan.com.mx/festividades.html>.
- Torres, Francisco Javier. 2013. “Inicia la Feria del Chile en Queréndaro”. *La Voz de Michoacán*, 9 de agosto de 2013. <http://lavozdemichoacan.com.mx/morelia/inicia-la-feria-del-chile-en-querendaro/>.

Entrevistas

Barjas Castañeda, Carlos. 2015. Queréndaro, Michoacán, 30 de marzo de 2015.

Solís García, Alejandro Cuauhtémoc. 2014. Queréndaro, Michoacán, 5 de junio de 2014.

La participación local en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el estado de Morelos

Edith Pérez Flores

Universidad Nacional Autónoma de México

Intangible es [...] lo que nos hace sentir vivos y nos une a los otros, lo que nos hace amar y nos da alegría, lo que nos mete en el mitote ...

LOURDES ARIZPE (2013)

Introducción

Hablar de salvaguarda¹ es, indudablemente, hablar de patrimonio cultural inmaterial (PCI),² intangible, de culturas, de diversidades, de diferencias; es hablar

¹ Aunque el término oficial aprobado en la Unesco es *salvaguardia*, hay algunos debates acerca de si sería más correcto utilizar el término *salvaguarda*. En todo el texto haré un uso indistinto de ambos términos.

² A lo largo del texto utilizaré de manera alternada los términos *patrimonio cultural inmaterial*, *patrimonio cultural intangible*, *patrimonio inmaterial*, así como las siglas PCI, definido por la Unesco como “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 [...]”. El patrimonio cultural inmaterial “se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;

de ese saber-conocimiento que se encuentra en movimiento, ya sea representado a través de una danza, una representación teatral, una pieza artesanal, una prenda tradicional, un bordado, un platillo, un canto, un parto o un ritual. Es hablar de ese saber hacer que se encuentra íntimamente ligado a lo social, a lo natural, a los ancestros, a las juventudes, a la realidad, ese saber hacer cargado de tradición y creatividad que no merma.

La salvaguarda es uno de los conceptos clave en la implementación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Unesco 2003). Es un término que guarda y sigue generando innumerables discusiones que conducen a más cuestionamientos que respuestas. ¿Qué es la salvaguarda? ¿Por qué y para qué salvaguardar? ¿Quiénes deben salvaguardar? ¿Cuál es el papel del Estado, de los portadores, de los ejecutantes y del resto, de los que reconocemos, respetamos y admiramos esa diversidad de patrimonios intangibles?

Dado que el PCI en sí mismo implica su salvaguarda al hacerse, ejecutarse, representarse, transmitirse y vivirse..., pero vivirse en comunidad, en familia, viendo al otro, a las otras, reconociéndose en la mirada la fe, la devoción, la emoción, las ganas, el sentimiento de ser y pertenecer; es así, en comunalidad, como va llenándose de significado, de sentido, ese patrimonio, es ahí compartiendo, compartiéndose, donde se salvaguarda haciendo, viendo y viviendo.

Por tanto, por ser este un patrimonio vivo es que resulta difícil salvaguardarlo, pues siempre hay momentos de quiebre, de ruptura, generados por diversos factores entre los que se encuentran la discriminación, el desprestigio, los problemas sociales, como el narcotráfico y la migración, las tecnologías mal aplicadas, entre otros. Es ahí donde hay que cuestionarse y dialogar entre los distintos salvaguardianes para asegurar su permanencia a partir de un diálogo consciente e incluyente de un patrimonio en movimiento.

Indudablemente, hace falta inventar nuevos lenguajes que nos permitan comprendernos, mas no unificarnos, y los conceptos de *salvaguarda* y *patrimonio*

b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales” (Unesco 2003, artículo 2).

cultural inmaterial son parte de esos lenguajes que nos facilitan el diálogo en la distancia; dialogarnos es parte fundamental del camino hacia los acuerdos. Por tanto, “la definición de patrimonio cultural inmaterial y la mayor valoración de este como fuente de identidad, creatividad y diversidad, han contribuido, pues, enormemente a ampliar nuestro enfoque del patrimonio, que se aplicara ahora tanto al material como al inmaterial” (Bouchenaki 2004, 8).

Mientras, en la salvaguardia, según Khaznadar (2011, 29):

Se necesita una definición “Unesco-osa” y “consensual”. Héla aquí en la Convención: Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

Este autor, quien fuera presidente de la Asamblea de Estados Partes en la Convención de 2003, se caracteriza por plantear reflexiones agudas sobre los términos y las acciones “unesco-osas” que de alguna manera se vuelven armas de doble filo, como muchas de las propuestas encaminadas a la salvaguarda o reconocimiento de nuestro patrimonio.

Sin embargo, llegar al consenso necesario para la redacción y aprobación de la Convención para la Salvaguardia del PCI (2003) no fue labor fácil, pues durante treinta años las actividades de la Unesco estuvieron centradas en proteger el patrimonio material. Por esta razón, ocuparse de la salvaguarda del patrimonio inmaterial siguió estando en un segundo plano durante mucho tiempo.

[...] aunque se había dado un primer paso en esta dirección en 1973, cuando Bolivia propuso que se añadiera un Protocolo a la Convención Universal del Derecho Intelectual con miras a proteger el folclore. Esta propuesta no tuvo éxito, pero contribuyó a que se cobrara conciencia de la necesidad de reconocer e incluir aspectos inmateriales en el ámbito del patrimonio cultural. Ya en 1982, la Unesco creó un “Comité de Expertos sobre la Salvaguardia del

Folclore” y una “Sección para el Patrimonio No-Material”, lo que dio lugar a la *Recomendación sobre la Protección de la Cultura Tradicional y Popular*, aprobada en 1989, que supuso un precedente importante para el reconocimiento de la “cultura tradicional y popular”. También fomentaba la colaboración internacional y se estudiaban las medidas necesarias para su identificación, preservación, difusión y protección (Bouchenaki 2004, 8).

En el apartado “Editorial” de la revista *Museum Internacional* (Condominas 2004, 221-222), el autor hace un recorrido por las diferentes etapas y años que han sido relevantes para llegar a la formación de la Convención para la Salvaguardia del PCI, recorrido que pasa por la Conferencia Internacional de Washington de junio de 1999, organizada conjuntamente por la Unesco y la Institución Smithsonian. Conferencia que

señalaba la necesidad de dar más protagonismo a los portadores de la tradición que a los estudiosos y también destacaba la necesidad de una mayor amplitud de criterio, de manera que el patrimonio abarcara, no solo los productos artísticos como cuentos, canciones, etc., sino también los conocimientos y valores que hicieron posible su producción, los procesos creativos que generan los productos y los modos de interacción por los cuales éstos se reciben y valoran (Bouchenaki 2004, 8).

Para 1990, había evidencias de que la importancia del patrimonio cultural inmaterial iba en aumento, y dos nuevos programas de la Unesco dan fe de ello:

El Sistema de Tesoros Humanos Vivos, iniciado en 1993, y la *Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*, de 1998. En el marco de este segundo programa, diecinueve formas de espacios culturales o expresiones fueron proclamadas “Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial” por el Director General de la Unesco en mayo de 2001, y otra serie de treinta y ocho “Obras Maestras” obtuvieron el reconocimiento internacional en noviembre de 2003. [...] La experiencia adquirida en estos programas

ponía de manifiesto que era necesario un nuevo instrumento normativo para la protección del patrimonio inmaterial. Tras varios estudios encargados por la Unesco sobre la conveniencia y viabilidad de aprobar un nuevo instrumento normativo con esta finalidad, la Conferencia General llegó a la conclusión de que una nueva Convención garantizaría una protección más adecuada (Bouchenaki 2004, 9).

Después, en 1999, da inicio el nuevo proceso para el proyecto de la nueva convención, tratando de encontrar el enfoque más adecuado para atender las necesidades concretas de protección del patrimonio intangible. Dicho proyecto fue presentado en la 32 reunión de la Conferencia General y aprobado por una gran mayoría en octubre de 2003. Es así como surge la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Entonces, con este recorrido del cómo, por qué y para qué de la Convención de 2003 queda definida la razón de ser y la función que esta cumple o debe cumplir en cualquier lugar y entre cualquier grupo humano que la requiera, ya sea para identificar, documentar, investigar, preservar, proteger, promover, valorar y transmitir a través de la enseñanza formal y no formal o revitalizar el patrimonio en sus distintos aspectos. Aquí la labor es de todos y todos, de quienes lo practican, comparten, admiran y promueven; este quehacer de salvaguarda lo llevan a cabo individuos, grupos, cooperativas, comunas, comunidades, pueblos e instituciones.

Como vemos, las medidas de salvaguarda del PCI son distintas, y en dichas medidas todos y todas participan de una u otra forma para la permanencia, pero sobre todo, se sigue haciendo y transmitiendo porque se es uno mismo con el patrimonio, pues se es un cúmulo de saberes y conocimientos que permiten seguir siendo, pero siendo siempre en comuna, porque solo en comuna se comparte, se transmite y se asegura la permanencia.

Así lo plantea Sánchez (2011, 132, 133), por esta razón la política de salvaguardia debe ser colaborativa y complementaria al esfuerzo que las comunidades y colectividades realizan, los esfuerzos deben apuntar primero que todo a fortalecer las organizaciones sociales y los procesos culturales y sus

manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial. Bien, ahora pasemos a la salvaguarda, es decir, a los ejemplos concretos.

La salvaguarda y sus diversidades

¿A qué nos referimos con la salvaguarda y sus diversidades? Pues justamente a las distintas formas que hay de salvaguardar el patrimonio inmaterial. Seguramente, las formas pueden ir variando conforme el tiempo avanza y el PCI se reacomoda o reajusta a las situaciones actuales, ya que una de las características del patrimonio inmaterial es, justamente, que es cambiante porque habita en los seres vivos, además de ser un patrimonio compartido.

Entonces, considero que las medidas de salvaguarda se irán ajustando a las necesidades de cada representación o forma sin ser excluyentes. Pues la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) “hace hincapié en el reconocimiento similar de las expresiones y tradiciones sin distinciones jerárquicas y se centra principalmente en los procesos de transmisión del conocimiento al interior de las comunidades y grupos que son los portadores de ese patrimonio” (Duvelle 2011, 21).

Por tanto, resulta interesante y sorprendente que muchas de las personas y grupos portadores de PCI salvaguardan sus celebraciones sin proponérselo de tal manera, y es aquí donde cabe cuestionarse qué tan favorable es la intervención o no de terceras personas o instituciones al llegar y tratar de “meter ruido” con propuestas encaminadas a promover, proteger o saquear ese patrimonio, es decir, ellas y ellos hacen o recrean su PCI con o a pesar de las terceras personas o instituciones, porque justamente sus celebraciones van más allá del espectáculo mediático o de una celebración fuera de contexto. Entonces,

El reto para la Política de Salvaguardia es poder entender el PCI en toda su complejidad y abordar de manera integral estos campos con la premisa de que las manifestaciones de PCI no son realidades aisladas. En términos generales, las manifestaciones de PCI son la expresión de hechos y procesos sociales complejos, históricos, dinámicos y no exentos de conflictos, razón por la cual

la Política de PCI debe dar una especial relevancia a los procesos y factores de contexto en los cuales está inserta una manifestación (Sánchez 2011, 138).

Por la complejidad del PCI y por el medio en que este patrimonio vive, se comparte y se transmite, no es fácil saber de manera clara y a ciencia cierta dónde están los límites.

Ahora bien, hablemos de casos concretos en la salvaguarda del PCI donde la participación local ha sido crucial, en el estado de Morelos, así como en muchos otros lugares, donde la misma gente de las comunidades y portadores son quienes han tomado la iniciativa de fortalecer, resignificar y dignificar su patrimonio intangible. Ellas y ellos se han convertido en los sembradores, cultivadores, cosechadores y cuidadores de su patrimonio, pues a cada paso que dan en este quehacer salvaguardan lo que les identifica, significa y consideran propio.

El reto para la política de salvaguardia no es tarea sencilla, dada la diversidad del PCI. Habiendo presentado algunos de los temas que atañen y enmarcan a la salvaguardia, en la siguiente sección se incluirán varios ejemplos que sirven para ilustrar las diferentes formas en que esta adquiere sentido cuando se le observa a nivel local, en este caso, en algunas comunidades del estado de Morelos.

Participación local: la salvaguardia en Morelos

Morelos, 33 son tus formas y 33 tus fiestas principales sin contar lo que cada uno de tus pueblos guarda, hace y comparte. Cuauhnáhuac, tierra de ancestros, de migrantes, de ahora, tierra, que, como toda tierra, abraza, tierra diversa que se dibuja por sus distintos climas, alturas, frutos, aguas, artesanías, sonrisas, fiestas, ferias, carnavales, exconventos, exhaciendas, ríos, subcuencas, balnearios, lagunas, árboles, cerros y volcanes; tierra zapatista y de luchadores sociales, tierra de importantes sucesos.

Morelos, diversidad que abraza en el aroma de una guayaba pomarroja, que hace vibrar el corazón tlahuica, xochimilca, tlapaneco, mixteco, zapotecos,

mestizo y de cuanta cultura por ti pasa y se queda; esta diversidad cultural hace de Morelos un estado “rico”, pues ha fusionado y compartido sus tradiciones con quien se acerca, con quien se queda.

En ti, como en todo lugar, la participación local es fundamental en la salvaguardia de cualquier patrimonio, más aún siendo intangible. Dicha participación siempre es variada, unos proponiendo acá y otros haciendo allá. Mujeres, hombres, abuelos, abuelas, jóvenes, niñas y niños, todos en conjunto son saber e imaginación importante dentro de la fiesta, de la tradición que aún se lleva a cabo. Cuando una se encuentra inmersa en el “antes, durante y después” de tal o cual celebración nota claramente esa participación local, familiar vecinal, amistosa y de compadrazgo en todo momento, participación que va desde un gesto de aliento hasta el chanceo y comadreo mismos que se desatan en el proceso de la fiesta. Por eso, considero de suma importancia, siempre que se pretenda hacer un registro, estar en todo momento, estar atentos a todo y sin prejuicios. No olvidemos que registrar algo en movimiento requiere de atención completa, es decir, debemos tener activados nuestros cinco sentidos, puesto que el PCI se compone de un conjunto de procesos y prácticas que los ponen en acción.

En otras palabras, como dice Mounir Bouchenaki (2004, 10):

Salvaguardar el patrimonio inmaterial exige la recogida, la documentación y el archivo, así como la protección y el apoyo a sus portadores. Mientras que el patrimonio cultural material está destinado a sobrevivir mucho tiempo después de la muerte de la persona que lo hizo o lo mandó hacer, el destino del patrimonio inmaterial está mucho más ligado a sus creadores y depende, en la mayoría de los casos, de la transmisión oral.

Y de alguna manera también necesita del registro, pues no olvidemos, como dice Bouchenaki (2004, 10), que el patrimonio intangible “es frágil por su misma naturaleza y, por lo tanto, mucho más vulnerable que otras formas de patrimonio, ya que depende de actores y condiciones sociales y medioambientales que cambian demasiado rápido”. Sin embargo, muchas veces esas condiciones que parecen escapar de las manos de los practicantes no influyen

plenamente en el “ser” de la fiesta, pues al parecer, hay algo que va más allá de las condiciones sociales o medioambientales. Ese “algo” bien puede ser el compromiso consigo mismos, con esos “seres” que ya no están y los que están, ese compromiso con los invitados y con los que están lejos o por el gusto de vivir y disfrutar lo que da unidad y convivencia social, el bien y buen vivir.

El primer ejemplo de ello es “El simulacro de guerra entre apaches y españoles” en Quebrantadero, Morelos, México. Esta celebración se lleva a cabo el 15 y 16 de septiembre, justo cuando es la temporada de lluvias; entonces las condiciones climatológicas juegan un papel importante, mas no determinante, pues la unión y convicción de los portadores y comunidad siempre dan la mejor salida a la celebración.

En 2013, nos encontrábamos documentando dicha celebración. Estuvimos presentes los días 15 y 16 de septiembre. Ambos días fueron sumamente lluviosos, entonces entraron en dilema la “junta patria” y la comunidad sobre si debía suspenderse o posponerse el desfile y simulacro de la Independencia. Al final, llegaron al acuerdo de que dichos eventos se llevarían a cabo porque tanto los lugareños y participantes así lo querían y poco importaba terminar mojados y con el traje de los apaches casi desecho³ para la hora del simulacro de la batalla entre españoles y apaches, pues esta celebración es muy esperada por los branteños, ya que muchos migrantes regresan estos días a su pueblo, y otros apoyan con remesas sin poder venir a vivir y disfrutar su fiesta; sin embargo, mandan dinero para hacer el video que dé cuenta de la celebración y se los puedan mandar.

Así, no olvidan lo que los ata a su terruño y de paso dan vida festiva a su pueblo y saludan o recuerdan a los que no han visto por mucho tiempo. Tal como dice Amescua-Chávez (2011, 77), su fiesta “les ofrece la posibilidad de verse y escucharse, algunas veces de enfrentarse por intereses encontrados o pugnas personales, les permite reconocerse a partir de la acción que evoca una narración cíclica del mito de origen de la nación mexicana”.

³ Puesto que sus trajes llevan adornos de papel de china y su penacho está elaborado a base de cartón y papel de china.

No en vano,

la Convención de 2003 establece que las manifestaciones y expresiones del patrimonio cultural tienen un valor universal debido al valor intrínseco que tienen para las comunidades locales que las abrigan y las practican. El reconocimiento internacional se basa, por lo tanto, en la importancia de ese patrimonio vivo para la identidad y continuidad de las comunidades en las que se crea, transmite y recrea (Duvelle 2011, 21-22).

Los esfuerzos continúan para que las costumbres y tradiciones que son nuestro patrimonio intangible continúen significando, floreciendo y esparciendo su simiente a lo largo y ancho del pedacito de tierra que somos y son interminables; sin embargo, jamás serán suficientes, porque para salvaguardar la vida no hay más que perpetuarla en armonía, pero con sentido, amor y gusto. Sin olvidar que

para salvaguardar el patrimonio inmaterial, éste necesita también ser “trasladado” de su forma oral a alguna manifestación material, ya sean archivos, inventarios, museos o grabaciones auditivas o visuales. Aunque esto podría considerarse como “congelar” el patrimonio inmaterial en documentos, debe quedar claro que esto es sólo un aspecto de la salvaguardia y que serán necesarios una gran atención y esmero para elegir los métodos y materiales más adecuados para esta tarea (Bouchenaki 2004, 11).

En las comunidades se va echando mano de lo que su saber les da y los resultados suelen ser favorables con las iniciativas que toman.

Ejemplo de esto es el Museo del Chinelo, organización comunitaria para la salvaguardia.

El Museo del Chinelo, en Yautepec, es un museo joven, pero con muchos sueños, espacio itinerante creado por un grupo de inquietos yautepequenses integrado por Celina Miranda (†), Víctor Maya Lagunas, Ángel García Anzures, Cesar E. Ortiz Triana, Felipe Terán Pedrote, Julio Quiroz Mendoza, Germán Alcántara Álvarez (†) y Héctor Daniel Bastida Salomón, quienes el 31 de

julio de 2005, lo presentaron a la ciudadanía de Morelos en la Ex Hacienda de Apanquetzalco en Yauhtepec, Morelos. A partir de esa fecha comenzaron los trabajos que tenían como fin montar una primera exposición sobre el carnaval, que se denominó “Exposición Itinerante del Carnaval de Yauhtepec, base del Museo del Chinelo”;⁴ al paso del tiempo se han integrado más personas, como Armando Josué López, quien ha realizado sus estudios profesionales sobre el Carnaval de Yauhtepec.

Entender el por qué, para qué y cómo del carnaval en su conjunto, de sus cuatro días de fiesta es lo que los integrantes del Museo del Chinelo nos comparten en su espacio, pues esta idea

Nace con el objetivo de cubrir la inexistencia de un espacio de difusión y conservación del tradicional carnaval con su Danza del Chinelo como un medio de acercarnos con mayor certeza a los valores de identidad locales y fortalecer los lazos de comunidad. La creación de este museo es la mejor alternativa para incidir en los procesos sociales que dan lugar a la organización, preparación y realización de la festividad tradicional con mayor difusión del municipio de Yauhtepec tratando de orientarlos a la conservación y mantenimiento de los rasgos originales de la fiesta. El proyecto tiene como fin dar a conocer y difundir la elaboración artesanal del traje de chinelo fortaleciendo la organización de los artesanos que se encargan de hacerlos. Además, el museo es un espacio indispensable en la comunidad, que ante la falta de iniciativas oficiales construye sus propios espacios.⁵

Recordemos que el chinelo es ya uno de los emblemas del estado de Morelos. Entonces,

teniendo en cuenta las diferentes necesidades de conservación de monumentos, ciudades o paisajes, por un lado, y las de la salvaguarda y transmisión de las prácticas culturales y conocimiento tradicional, por otro, será necesario

⁴ Material proporcionado por los integrantes del Museo del Chinelo.

⁵ Véase la nota anterior.

desarrollar un enfoque triple que (i) sitúe el patrimonio material en un contexto más amplio, (ii) aporte “materialidad” al patrimonio inmaterial y (iii) apoye a los profesionales y la transmisión del conocimiento y las técnicas (Bouchenaki 2004, 11).

Pienso que los museos comunitarios nos dejan ver de manera clara cómo se conjugan los dos patrimonios, el material y el inmaterial, fortaleciendo y reconociendo así la diversidad de patrimonios culturales con los que cuenta determinado lugar, en este caso, como sucede con el carnaval y el chinelo.

El carnaval, como muchos sabemos, surge como una forma de rebeldía, pues “en la época de la Colonia todo el pueblo mexicano estaba bajo el régimen de las leyes de España, entonces los hacendados y todos los terratenientes eran directamente extranjeros y nuestra gente indígena se revelaba y trató de imitarlos, en el sombrero que era una especie de bonete con una plumita y eran hombres barbados.” Por eso el traje de chinelo consta de estos dos elementos.

Tlayacapan es donde inicia el chinelo y el carnaval, retomándose en Tepoztlán y Yautepec (López 2014) extendiéndose de manera considerable en casi en todo el estado y fuera de él. Dicho carnaval inicia siempre dos días después del Miércoles de Ceniza, justo cuando empieza la Cuaresma, días que tienen que ver con la religión católica, otra de las formas de imposición. Por eso la bata del traje de chinelo se asemeja a la túnica que portan los curas de las iglesias, siendo todo el traje en su conjunto una forma de burla hacia los españoles. Es importante resaltar que en los tres lugares donde el carnaval cobra mayor fuerza (aunque también lo están tomando en Tlaltizapan), la indumentaria es muy distinta, siendo la más sencilla y la primera que surge la de Tlayacapan, que consta de una bata blanca con franjas azules:

El color blanco es la pureza del indígena, el azul la pureza de nuestro emperador Moctezuma y la cara es, definitivamente, la réplica del español, es una burla hacia ellos. En aquel tiempo [inicios del carnaval] se bailaba más grotescamente, con menos estilo, pero en forma de burla, de mofarse de nuestros opresores. Pero nuestro pueblo de Yautepec se ha ido superando cada día y

hace del traje no solo una pieza popular, sino un arte, algo digno de representarse en cualquier parte como una artesanía del estado de Morelos.⁶

Cabe decir que para algunos (Tepoztlán, Yautepec), el negro de la bata representa la elegancia.

Tanto la particularidad en la elaboración del traje de chinelo, así como la importancia de la celebración del carnaval ha hecho que el grupo cultural se interese por la salvaguarda de esta tradición, ideando desde hace ya más de diez años que esta idea de museo siga viva y llena de recuerdos a través de la tangibilidad de las piezas que le dan vida y sentido al espacio, como son los trajes de chinelo a lo largo del tiempo, fotografías, pinturas, recopilación de historias como parte de la documentación que se llevan a cabo.

Cabe decir que este museo itinerante está pensado desde los pobladores y todas las piezas e historia con las que cuenta, han sido donadas por los yautepequenses; así pues, dicho espacio se mantiene gracias a la comunidad que cree en el proyecto y a la gestión que hacen los salvaguardianes integrantes del grupo cultural y todos los que se han acercado al proyecto. Una de las actividades permanentes son las reuniones que hacen sus fundadores para idear actividades culturales y así la gente vaya conociendo y apropiándose del museo, además de abrirlo al público en días de carnaval montando exposiciones nuevas de acuerdo a temáticas relacionadas con él.

Otras actividades que se han impulsado desde el Museo del Chinelo son concursos de pintura, foto o cualquier otra disciplina, teniendo como tema principal el chinelo o que gire en torno a él, como pueden ser las comparsas, las viudas, la fiesta, el carnavalito, el traje (dibujos y elaboración), la comida, la vivencia del carnaval, las bandas, etcétera. Una actividad controversial y esperada es el concurso de trajes de chinelo en sus categorías de lentejuela y chaquiras, realizado por el ayuntamiento.

La tarea que tienen los integrantes del Grupo Cultural Yautepec, A. C. para seguir manteniendo el museo no ha sido fácil, ya que hasta el momento no cuentan con un espacio fijo y propio, pues las autoridades estatales y

⁶ Entrevista realizada al señor Andrés en Yautepec, febrero de 2008.

municipales, como ellos comentan, no le han dado importancia a esta propuesta a pesar del argumento de que en ningún pueblo existe un museo que dé cuenta de esta tradición, y sería de suma importancia tenerlo en Yautepec.

Por otro lado, una de las problemáticas con las que se está enfrentando el grupo cultural es que la presidencia actual ha querido abrir su propio Museo del Chinelo sin reconocer más de una década de trabajo del grupo. Pero ellos, al empezar con este proyecto registraron el nombre, así que por derecho este les corresponde. Aquí queda clara la incomunicación, imposición, falta de negociación y organización. Y vemos nuevamente que es el pueblo en su conjunto quien salvaguarda lo que quiere, tiene significado para él y lo representa. Y esta es una experiencia de salvaguardia que surge desde la comunidad, de ella se alimenta, se enriquece y se mantiene.

La coyuntura actual en la que las autoridades dotadas de poder legal y presupuestal buscan impulsar su propia propuesta sin tomar en cuenta el camino ya andado es también muestra de los múltiples dilemas de la salvaguardia. Sin embargo, la permanencia siempre es importante y en las comunidades es lo que hace que las relaciones sigan fortaleciéndose y creándose. Por eso no es de extrañar que la gente busque el reconocimiento, revivir o revitalizar aquello que se ha perdido en la realidad, mas no en la memoria.

Ejemplo de esto es la Danza de los Vaqueros, cuya revitalización es una forma de salvaguardia:

Esta danza, como su nombre lo indica, revela las costumbres regionales de los vaqueros indios. En ella se combinan la música, el baile y un sainete de autor anónimo, evidentemente indígena, lleno de barbarismos: está en lo que se llama castellano cuatreado. La música es en lo general alegre, tocada únicamente por violín, y se asemeja a los jarabes o sones esparcidos por nuestro país. El baile se ejecuta colocándose en dos filas los vaqueros, quienes llevan admirablemente el ritmo de la música, zapateado y acompañado del tintineo de las espuelas; dan también diversos pases de la danza común. El vestido de los bailadores es en general el de un rancharo, a saber: sombrero de charro, blusa, chaparreras, zapatos de grandes tacones y espuelas (Elfego 1910, 143).

Esta danza permaneció durante mucho tiempo solo en la tradición oral y en el recuerdo de coatetelquenses que se relacionaban de manera directa e indirecta con ella, pues dejó de realizarse hace más de un cuarto de siglo. Sin embargo, después de tanto tiempo sin vivirla, sin disfrutar los sonidos tristes-alegres del violín, sin escuchar los sainetes y el paso marcado de la Danza de los Vaqueros, esta seguía en la memoria.

Esta danza acompañaba la procesión de la Virgen de la Candelaria, que iba de Tetecala a Coatetelco y de Coatetelco a Tetecala; la comunidad de Coatetelco salía en procesión para ir por la Virgen al poblado de Tetecala antes de despuntar el día.

Nueve días antes del 2 de febrero van por ella los principales ancianos, las danzas y mucha gente del pueblo. Llegan con la Virgen hasta la entrada de Coatetelco donde previamente han dispuesto un rústico altar bajo una enramada. Allí permanece la Virgen hasta la puesta del sol, hora en que es conducida a la iglesia y colocada en el altar mayor (Elfego 1910, 138).

Dicha fecha puede ser cualquier día, excepto los martes; ese día la traen a Coatetelco para hacerle su fiesta y después regresarla para que en Tetecala le festejen el 2 de febrero.

Entonces, al dejarse de bailar esta y otras danzas, dicha procesión se veía triste, pues no había más que pastoras y chinelos acompañando. Esto bastó para que don Pedro García Tirzo y su mamá se interesaran por retomar la Danza de los Vaqueros hace seis años. El inicio, como todos los inicios, no fue fácil, muchos tropiezos, muchas puertas que tocar, empezaron a recopilar información a través de la tradición oral y los documentos escritos que tuvieran que ver con esta danza; mucha información recopilada se obtuvo del Abuelo Tirzo, personaje reconocido en el lugar.

El siguiente paso fue ir a tocar puertas con los habitantes de la comunidad; don Pedro y su mamá iban casa por casa donde vivían jóvenes y pedían permiso a los padres para que sus hijos fueran parte de la danza: les decían a los padres: “Oye, préstame a tu muchacho para que ensaye, porque mira que la Virgen no tiene casi danzas y ya no se ve bonito su fiesta.” Esto lo repetían con

cada familia que pasaban, y si les daban permiso a sus hijos, el compromiso de pertenecer a la danza se adquiría por un año. Ellos mismos ponían su vestuario: camisa cuadrada, chaleco, botas, pañuelo, tejana-sombrero y listones; las espuelas ellos las prestaban... Así fue como la Danza de los Vaqueros tomó forma y sentido de los rescoldos de la memoria, y ahora son entre quince y diecinueve integrantes quienes la forman. Claro, también está el maestro violinista, quien tuvo que aprender escuchando y viendo las melodías en el material recopilado, ya que el maestro violinista que los acompañaba cuando se retomó la danza requería de una gratificación que el grupo no podía costear. Este fue otro reto que como grupo tuvieron que sortear, pues el actual maestro no sabía tocar el violín, aunque es músico.

Lo interesante aquí es cómo a partir de no escuchar esas melodías de fiesta y de no ver las danzas que siempre acompañaban el peregrinar de la Virgen, pueden moverse un sinfín de sentimientos, recuerdos, y reconocer que no se ve bonita la procesión sin tanta música, tanta danza, tanto color que agrade a la Virgen, todo en forma de pago por los favores realizados. Bien se dice que solo se extraña lo querido, lo que hace falta y aquí las danzas juegan un papel importante en la vida comunitaria, tanto, que a partir de esta danza se retomó también la Danza de los Moros y Cristianos, y se está queriendo retomar la Contradanza.

Héctor,⁷ integrante de la Danza de los Vaqueros, cuenta que después de la labor que hicieron de juntar a los jóvenes, Pedro y su mamá ensayaron durante tres meses, es decir, los ensayos empezaron en noviembre de 2011, y para enero de 2012, tenían que acompañar a la peregrinación de la Virgen, y que muchos de ellos iban nerviosos porque habían ensayado muy poco, pero que todo salió bien, y que le dio mucho gusto porque a partir de ese día los señores grandes que habían pertenecido a los vaqueros se les acercaban y les enseñaban cómo hacerle, les contaban que ellos hace muchos años habían sido “amo, caporal, ayudante, ligerillo, becerrero, tierra adentro, salvatierra, puntero, cabretero, terroncillo o toro”. El maestro violinista (viejo) les enseñó tanto los sainetes o relaciones como el zapateado por medio de la música del violín.

⁷ Héctor Jiménez Cruz, de la comunidad de Coatetelco.

Entonces, en resumidas cuentas, la danza cumplía una función en la vida ritual comunitaria, por eso vuelve a retomarse, gracias a las y los muchos “libros vivos” que hay en todo lugar. Indudablemente, recurrir a ellos tiene un doble efecto; por un lado, se reconoce el trabajo que han realizado, y por el otro, son el medio para continuar la tradición desde su saber-hacer, pues este es fundamental cuando algunas prácticas parecen haberse perdido por completo. Así es como a partir de la inquietud de vacío (de muchas cosas) en alguien, se va involucrando a toda la comunidad, ejemplo claro de que las cosas son y cobran vida en grupo, porque es a muchos a quienes les hace falta volver a sentir, a escuchar la Danza de los Vaqueros y los muchos patrimonios que siguen latiendo, resignificándose y reapropiándose a lo largo y ancho de esta tierra que somos.

Como ejemplo de resignificación y reapropiación es *El trueque y su feria: la salvaguarda desde lo cotidiano*.

La Feria del Trueque, ejemplo de la participación local en su creación y salvaguarda, también fue idea de una persona que, al compartirse con un grupo de personas, se volvió sueño de grupo, y así, al contarse, se va haciendo sueño de muchos; esto sucedió en Zacualpan de Amilpas, lugar donde se realiza el trueque dominical desde que las abuelas y abuelos recuerdan, pues desde “chiquitas” venían a la plaza a la “cambiada”.⁸

El trueque es una forma de intercambio que puede ser simultáneo o no, en el cual se puede cambiar un bien o servicio sin el uso de dinero. Esto puede variar dependiendo del lugar y las personas que realizan el trueque. Para Barfield (2000, 523-524) viene siendo un “intercambio económico simultáneo en el cual se cambia directamente un tipo de bien o servicio por otro tipo de bien o servicio sin el uso, o siquiera el concepto de dinero”. Además, “esta tradición es muy antigua y aún cobra presencia en los más bellos rincones de algunos tianguis o mercados de nuestro país, como sucede en el nororiente del estado de Morelos” (Pérez 2013, 1). El trueque, como una de las distintas formas

⁸ Sinónimo de trueque, pues tanto las lugareñas como las personas que asisten a la plaza saben que van a la cambiada-trueque. Así que me estaré refiriendo a este término indistintamente con las siguientes palabras: “trueque” (trocar, trocando, truequear), cambio (cambiar, cambiando) e intercambio (intercambiar, intercambiando).

de intercambio, está resurgiendo en distintos espacios es una forma que se resignifica según las necesidades de quienes lo practican.

Conocí esta tradición en Zacualpan en el año 2003, y desde entonces me pareció una práctica de suma importancia por todo lo que encierra en su misma vigencia. La primera vez que estuve en la plaza me dediqué a observar, caminar, escuchar, oler y saludar, di tantas vueltas como fue necesario tratando de entender sus negociaciones, cómo acordaban las equivalencias entre lo que cambiaban; al transcurrir la mañana, la siembra de preguntas aumentaba, pues esta forma de intercambio trae consigo muchas cosas que se toman en cuenta a la hora de entablar negociaciones que concluyen en trueques.

Que la cambiada se realice en Zacualpan no es coincidencia, pues este lugar es estratégico, ya que es la parte intermedia de la ladera del Amatzinac, es decir, a lo largo de esta ladera del Popocatepetl se cuenta con tres climas distintos, lo cual permite que haya variedad de frutos-productos para poder hacer trueques.

Arturo Warman (1988, 19), en su libro “... Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el Estado nacional”, hace una distinción entre abajeños, arribeños y los del centro; divide la región del nororiente en tres tipos: 1) Tierra caliente (Axochiapan, Atlacahualoya, Telixtac, Tetelilla, Tepalcingo, Atonilco, Jonacatepec, Chalcatzingo, Amacuitlapico, Amayuca y Jantetelco); 2) Tierra templada (Huazulco, Temoac, Zacualpan y Tlacotepec), y 3) Tierra fría (Hueyapan).

Como vemos, tanto la diversidad de climas como los poblados son parte fundamental en la permanencia de este patrimonio intangible, patrimonio que se hereda en la cotidianidad dentro de la familia, con los amigos y en los distintos espacios donde se lleva a cabo. La mayoría de las personas con las que platicué siempre hacían referencia a su pasado para recordar cuánto tiempo lleva haciéndose trueque en Zacualpan; todas recuerdan haber venido con sus abuelas, tías o vecinas a la plaza y la forma en que aprendieron a trocar fue trocando.

Aquí, la salvaguardia del trueque como patrimonio cultural inmaterial de la región se asegura en y con la práctica, gracias a las señoras que cuidan sus huertos y cortan la fruta, a los señores que llevan ocote y carbón, a los abuelos

que desde pequeños llevan a sus nietos a la plaza; gracias a que el trueque sigue transmitiéndose de generación en generación, asegurando así la permanencia no solo de una forma de subsistencia, sino de un sinnúmero de relaciones sociales y culturales en toda la región y a veces fuera de ella.

Zacualpan es un lugar que siempre se había caracterizado por lo amable de su clima; además, siempre fue lugar de huertas, calles empedradas y tecorales que enmarcaban sus huertas, en las cuales había entre otros muchos frutos, nogales, por eso en algún momento se llevó a cabo la Feria de la Nuez, la cual al paso de los años dejó de hacerse porque la nuez fue escaseando debido a que los nogales se enfermaban y secaban. Entonces, este es un factor que da pie para que las personas empiecen a cuestionarse y dejen volar su imaginación para buscar sustituir esta feria por otra que dé identidad a los zacualpeños. Surge así el sueño de la Feria del Trueque:

En el año 2000 nace la Feria del Trueque por una inquietud de un comité que yo tuve el honor de presidir. Y no es porque quiera jactarme de que la feria se hizo gracias a mí, no es así, porque fue un esfuerzo de todos los que trabajamos. Buscábamos algo que fuera distintivo de Zacualpan. Antes estaba la Feria de la Nuez, pero ahora ya no se hace porque ya no se da el nogal. Hay un parásito llamado chachagua que es muy difícil de controlar y se hubiera necesitado mucho presupuesto para hacer el rescate del nogal y retomar esa feria. Por eso encontramos que el trueque es una actividad única y característica de Zacualpan (Pérez 2013, 264).⁹

Como vemos, esta feria lleva ya dieciséis años celebrándose, fue y sigue siendo un trabajo en conjunto y ha venido ajustándose a las necesidades de cada presidente municipal en turno, necesidades que pueden ir desde el simple cambio de fecha de la celebración (a sus inicios, contaba con un día establecido, el primer domingo de octubre, y se realizaba en el marco de la fiesta patronal del lugar) hasta cambiar su sentido cultural por un sentido más apegado a

⁹ Erik Martínez, presidente municipal de Zacualpan de Amilpas 2003-2006. Entrevista realizada en Zacualpan por Lourdes Arizpe y Cristina Amescua, septiembre de 2004.

lo turístico. Sin embargo, al moverla de fecha ha perdido “seriedad” y lo digo entrecomillado porque de repente parece desdibujarse el sentido cultural con el que fue creada. Entonces, resulta complicado resignificar dicha feria cuando se desconocen todos los aspectos que encierran estas prácticas del patrimonio cultural de un pueblo, más aún cuando son intangibles y solo se reconocen de manera interna y externa en estos espacios sociales.

En el propósito de reconocer la importancia de nuestro patrimonio cultural Erik cuenta que la idea es

No dejar perder las tradiciones que ya están bien cimentadas, como la Moji-ganga o las fiestas patrias. Esas tradiciones ya están y mucha gente participa. Nosotros queríamos crear nuevas tradiciones porque somos las nuevas generaciones y necesitamos reflejarlo en estas nuevas tradiciones. Por eso pensamos en hacer la Feria del Trueque, con la reina y también con unos tapetes como los de Huamantla, que se cuelgan durante la procesión de la Virgen del Rosario, aquí en Zacualpan (Pérez 2013, 264).

Indiscutiblemente, hay lugares donde el reconocimiento del patrimonio intangible con que se cuenta está al día, es decir, la gente misma está atenta a las nuevas formas que se necesitan para continuar con esas tradiciones heredadas y transmitidas por los abuelos y padres; las formas son muchas, empezando desde la tradición oral hasta los videos realizados de manera casera y personal en el momento en que sucede tal o cual suceso, innegablemente en todo momento cada uno de nosotros está salvaguardando de manera inconsciente aquello que el sentimiento y la intuición mandan. Ejemplo de esto es la Feria del Trueque, pues ha sido creada y apropiada (más en sus inicios) por las personas que le dan sentido y ser al trueque, empezando por los zacualpeños hasta aquellos que asisten a la plaza de manera frecuente, más los que llegan el día de feria; sin embargo, como dijimos anteriormente, esta feria ha estado tomando otro rumbo y se proyecta más como un evento turístico-folclórico. Considero que a veces se piensa más en lo “bonito” y en las ganancias que produce.

Tanto revuelo ha causado por momentos la Feria del Trueque, que se llegó a pensar en apostar todo para que fuera una pieza fuerte y Zacualpan

lograra el título-nombramiento de “Pueblo Mágico”. También se rumora que el ayuntamiento quiere impulsar la Feria del Trueque para que sea parte de las Listas del patrimonio cultural inmaterial y el Registro de Mejores Prácticas de Salvaguardia. Con todo esto, como sucede en muchos lugares, hay personas a favor y personas en contra. Lo que sí es real, es que muchos desconocen las ventajas y desventajas que este nombramiento trae consigo.

La idea de que el trueque o la feria pasen a formar parte de la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial y el Registro de Mejores Prácticas de Salvaguardia no es una idea descabellada, pero esto necesita de un trabajo en conjunto y no solo de un trabajo desde arriba sin tomar en cuenta al resto, pues como lo plantea Erik: “El intercambio es lo que da pie a las buenas relaciones personales en la vida, y el trueque es una metáfora de la economía de la paz que ofrece similitudes y cooperación entre pueblos y naciones” (Pérez 2013, 265). Este debería ser uno de los principios para lo que se quiera lograr con esta forma de patrimonio en Zacualpan de Amilpas.

Lo que este caso permite ver es cómo, por un lado, el trueque mismo se salvaguarda desde lo cotidiano, en la práctica, a partir de la importancia que tiene para sus practicantes que deciden domingo a domingo llegar hasta la plaza de Zacualpan a cambiar el excedente por lo que no tienen; por otro lado, como la Feria del Trueque, dispositivo intencional de salvaguardia, se ve sujeto a los vaivenes de procesos políticos y sociales que no siempre tienen como base principal consensos locales, como dice Arizpe (2011a, 33-34), la Convención (2003)

busca un equilibrio entre individualidad y comunalidad, esto es, entre la libertad cultural del individuo y la constitución de prácticas comunitarias locales, macro-regionales y nacionales, en un contexto de muy rápidas innovaciones culturales vinculadas a las nuevas tecnologías de la comunicación. En otras palabras, la Convención atiende los casos a través de los cuales los individuos y las colectividades están inmersos en un proceso de recuperar, revalorizar, salvaguardar, adaptar, fundir, descartar e inventar una gran diversidad de lenguajes culturales. Estos lenguajes pueden ser lingüísticos, sociales, rituales,

performativos, festivos, o vinculados a la biosfera y a los otros existentes con los que en ella convivimos.

Espero que los ejemplos dados cumplan su función; además, reconocer que desde siempre las comunidades han venido haciendo su trabajo conscientemente o no en la salvaguarda y permanencia de su patrimonio cultural intangible que les permite compartirse, sanarse, transmitirse y reforzar sus lazos familiares, comunitarios, sociales y culturales en todo lugar. A fin de cuentas, de acuerdo con Arizpe: “Es importante reconfigurar nuestro patrimonio cultural intangible para no perderlo en un mundo global. La gente de Morelos lo está reactuando, representando, reinventando”.¹⁰ Y salvaguardando de manera concreta, como vimos en esos cuatro ejemplos.

A modo de conclusión

Pienso que las generaciones somos, en conjunto, una armonía perfecta (si es que hay perfección) y somos esas generaciones las que aseguraremos la permanencia; somos la salvaguarda en sí misma de nuestro patrimonio intangible. Por eso hay que estar atento a todo lo que en la actualidad acontece. ¿Por qué hay fragmentaciones? Algo está pasando en la transmisión, en el conocimiento, en la valoración, en lo personal y en lo grupal, en la identidad, en lo que nos da arraigo, en el sentir y sentirse parte de alguien o de algo.

El patrimonio cultural intangible nos hace no quedarnos quietos ante esta prisa actual, prisa global, una homogeneización subliminal, una indiferencia indescriptible, inaceptable, no quedarse quietos ante las nuevas formas de relacionarse, de hacer red, redes, de vivirnos, de sentirnos y de definirnos que son la pauta. Somos algo más complejo que un ícono o *emoji* de carita feliz-triste, que un *sticker* dedo arriba (el hoy famoso “me gusta” de Facebook) o un *hashtag* de nos siguen faltando 43 y muchos más. Somos un atado de

¹⁰ Documentales etnográficos. 2013. *Intangible. El patrimonio vivo en Morelos*. Cátedra Unesco sobre Patrimonio Cultural Intangible y Diversidad Cultural, CRIM-UNAM; IMRYTV.

emociones reales, las cuales nos permiten seguir siendo *Homo sapiens sapiens* y no solo *Homo videns*; el tejido social se alimenta codo a codo, mano a mano, corazón a corazón, somos atados de emociones, somos la simiente que reconoce a su madre la tierra para poder seguir viviendo, sembrando y transmitiendo todo eso que somos y que somos en comunalidad.

Bibliografía

- Amescua, Cristina. 2011. "El simulacro de guerra entre apaches y españoles en Quebrantadero, Morelos". En *El patrimonio cultural cívico: la memoria política como capital social*, coordinado por Lourdes Arizpe. México: UNAM; M. A. Porrúa; Cámara de Diputados, LXI Legislatura.
- Arizpe, Lourdes. 2011a. "Fusión y fricción en la creatividad cultural". En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 33-44. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM; Conaculta.
- , coord. 2011b. *El patrimonio cultural cívico: la memoria política como capital social*. México: UNAM; M. A. Porrúa; Cámara de Diputados, LXI Legislatura.
- . 2013. Documentales Etnográficos. *Intangible: el patrimonio vivo en Morelos*. Morelos: Cátedra Unesco sobre Patrimonio Cultural Intangible y Diversidad Cultural; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM; IMRYTV.
- Barfield, Thomas. 2000. *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI.
- Bouchenaki, Mounir. 2004. "Editorial". *Museum Internacional*, núms. 221-222.
- Condominas, Georges. 2004. "Investigación y salvaguardia del patrimonio inmaterial". *Museum Internacional*, núms. 221-222.
- Duvelle, Cécile. 2011. "Los instrumentos normativos internacionales de la Unesco sobre cultura: una mirada al pasado, una mirada al futuro". En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 15-23. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM; Conaculta.

- Elfego, Adán. 1910. *Las danzas de Coatetelco*. Vol. 2 de *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*. Consultado el 15 de mayo de 2015. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/analestercera/article/view/2472/2379>.
- Khaznadar, Chérif. 2011. “Desafíos en la implementación de la Convención de 2003”. En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 25-31. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM; Conaculta.
- López, Armando J. 2014. “El carnaval en Morelos, de la resistencia a la invención de la tradición. Una perspectiva histórica del ‘brinco’ del chinelo (1867-1969)”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana-I.
- Pérez, Edith. 2013. “*Pochtecatoytl*, trueque en el nororiente de Morelos: *nii tla papatlahtin*, para alimentar la tradición”. Tesis de doctorado. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Sánchez, Enrique. 2011. “Los retos para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en Colombia”. En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 129-147. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-UNAM; Conaculta.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. “Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. Consultado el 15 de mayo de 2015. <https://ich.unesco.org/es/convencion/>.
- Warman, Arturo. 1988. ... *Y venimos a contradecir. Los campesinos de Morelos y el Estado nacional*. México: SEP; Ciesas.

La salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Cataluña: una historia de 150 años

Roger Costa Solé
Generalitat de Catalunya

Este capítulo tiene como propósito ofrecer una panorámica histórica de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Cataluña, entendido este concepto en su sentido amplio. Para ello, empieza haciendo un repaso de los principales hitos del folklore y la etnografía en Cataluña y su área lingüística desde mediados del siglo XIX, para centrarse después en la acción desarrollada por la Generalitat de Catalunya¹ desde la década de 1980 en los campos de la etnología en general y del patrimonio cultural inmaterial en particular. En todo momento se utiliza la amplia definición de *salvaguardia* que figura en la Convención de la Unesco de 2003, que incluye medidas de “identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valoración, transmisión y revitalización de dicho patrimonio”.

Folklore y Renaixença

El concepto *folklore* ha experimentado evoluciones diferentes en cada país. En el caso catalán, como en muchos países de su entorno, el concepto entró en crisis durante el primer tercio del siglo XX por diversos motivos. Por un lado, el secuestro del concepto por parte de los grupos conservadores llevó a una estigmatización de la disciplina, debido al cariz ideológico que tomaron la mayoría de las empresas que abanderaban este nombre. Por otro, la irrupción de la antropología, “reforzada por la concepción elitista que impone la Universidad y la necesidad que tiene el antropólogo de autorrepresentarse como

¹ Nombre oficial del Gobierno Autónomo de Cataluña.

‘científico’” (Prats, Llopart y Prat 1982), provocó un menosprecio por todo aquello que se había hecho con anterioridad, que fue visto a partir de entonces como algo paracientífico.

A pesar de ello, no podemos entender la historia del interés por el patrimonio inmaterial en el área lingüística del catalán —los Països Catalans—² en general, y en Cataluña en particular, sin tomar en cuenta los estudios llevados a cabo por un significativo número de personas desde mediados del siglo XIX bajo el paraguas del folklore.

De hecho, el estudio y la valorización del patrimonio inmaterial de Cataluña es anterior a la adopción de la palabra *folklore* en los Països Catalans para designar a la disciplina que trabaja sobre las manifestaciones aprehensibles de la cultura popular. Fue en 1853, cuando Milà i Fontanals, catedrático de literatura en la Universidad de Barcelona, publicó *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*,³ inaugurando de este modo los trabajos de recopilación de prácticas y expresiones culturales de la gente común. A esta iniciativa le siguieron muchas más por parte de diversos autores, siempre con el mismo objetivo: recopilar muestras, el mayor número posible, de la sabiduría popular, del *volksgeist* o espíritu del pueblo, concepto que popularizó el nacionalismo romántico de origen alemán.

Ello debe contextualizarse debidamente en el caso catalán: en el plano socioeconómico, Cataluña es en este momento histórico la región más

² Se entiende por Països Catalans (países catalanes) los territorios donde la lengua autóctona es el catalán. Dentro del Estado español se encuentran Cataluña (el territorio histórico donde se formó la lengua durante la Edad Media), de cuyo territorio debe exceptuarse el valle de Arán —cuya lengua autóctona es el occitano—, las Islas Baleares, la mayor parte de la Comunidad Valenciana, la parte más oriental de Aragón, limítrofe con Cataluña (conocida como “La Franja”), y la comarca murciana de El Carche. En el Estado francés, el departamento de los Pirineos Orientales (la Catalunya Nord, desde la perspectiva catalana) y la población italiana del Alguer, en la isla de Cerdeña, donde un 30 % de la población aún habla catalán. En este capítulo se habla a menudo del conjunto de estos territorios debido a que gran parte de las investigaciones folklóricas, etnográficas o sobre el patrimonio inmaterial se desarrollaron en su conjunto, tomando como objeto de estudio a la comunidad que compartía la misma lengua.

³ Ampliado posteriormente en lo que se dio a llamar el *Romancerillo catalán* (1882).

industrializada de España, con los cambios sociales que ello conlleva; en el plano cultural, nos encontramos al principio de un movimiento específico llamado la *Renaixença* (el Renacimiento), de carácter romántico, cuyo nombre es suficientemente elocuente; en el plano político, Cataluña no cuenta con ninguna forma de autogobierno. En el fondo, la pulsión recolectora respondía a un doble objetivo: preservar expresiones de la cultura popular que corrían el peligro de perderse en esa sociedad que estaba cambiando a pasos agigantados, y reivindicar a una nación que se distinguía por la utilización de una misma lengua.

Es sumamente relevante el hecho de que todo este interés fuera previo a la difusión de la palabra —y más aún de la disciplina— que haría fortuna a escala internacional para referirse al estudio de “the manners, customs, observances, superstitions, ballads, proverbs, etc., of the olden time”, como lo describió William John Thoms en la famosa carta publicada en la revista literaria *The Atheneum* en 1848. Efectivamente, la primera vez que se habló de folklore en el ámbito lingüístico catalán, ya tenía casi cincuenta años que eruditos como Manuel Milà i Fontanals o Marià Aguiló dedicaban una parte importante de su actividad intelectual al acopio y al estudio de la literatura popular (Milà 1893). Pau Bertran i Bros se refiere a ello en 1884 cuando habla de la

bella florida de la literatura popular qu'esclatada ara de poch en lo camp científich, ja llampuga per tot arreu. [...] Cansons, rondalles, llegendes, supersticions, usanses, refranys, endevinalles, dites, jochs, tot lo que constituheix lo ranci saber del poble qu'ell mateix s'ha tret y ensenyat i après sense adonàrsen gayrebé [...] ⁴ (Bertran 1884, 7).

Casi simultáneamente a Bertran, pero desde Mallorca, Obrador también hace eco de esta moda:

⁴ “Bello florecimiento de la literatura popular que estallada desde hace poco en el campo científico, ya relampaguea por todas partes. [...] Canciones, cuentos, leyendas, supersticiones, usanzas, refranes, acertijos, dichos, juegos, todo lo que constituye el rancio saber del pueblo que él mismo se ha sacado y enseñado y aprendido sin darse cuenta a penas”.

Hace poco menos de un año que me encontré por primera vez con la palabra *Folk-lore*. [...] Interrogué a un amigo muy versado en lenguas del norte: —*Folk-Lore*, —me dijo— vale tanto como *ciencia popular, saber del pueblo*. [...] Comprendí, en fin, que no se trataba de *cosa* nueva, sino pura y simplemente de nueva denominación. [...] *Folk-lorista* se ha dado en llamar ahora a todo aquel que se dedique a estudiar al pueblo en sus múltiples manifestaciones: carácter, modo de ser, ideas, creencias y costumbres, tradiciones, poesía, etc., etc. [...] No existe, pues, la novedad en lo que respecta a la esencia del asunto [...] (Obrador 1884).

Bertran i Bros y Obrador eran conocedores de la obra de autores que, interesados por la cultura popular, ya habían descrito costumbres, prácticas, supersticiones, romances, refranes... “del tiempo antiguo” de Cataluña y otros territorios de su área cultural. Es el caso de Francesc de Sales Maspons i Labrós, por ejemplo, quien ya había documentado diferentes ámbitos de lo que hoy llamaríamos patrimonio inmaterial, cuyos resultados publicó bajo los títulos *Lo Rondallayre: cuentos populars catalans* (1871), *Jochs de la infància* (1874), *Les bodes catalanes* (1877), *Fantasies y tradicions* (1884) o *Cuentos populars catalans* (1885), entre otros. Cels Gomis, otro autor muy interesante por no formar parte del grupo mayoritario de folkloristas de orientación conservadora, ya había publicado *Lo Llamp y'ls temporals* y *La lluna segons lo poble* en 1884. El propio Bertran i Bros había publicado en 1885 *Cansons y follies populars, inèdites recollides al peu del Montserrat*.

El 1 de mayo de 1885, la *Associació d'Excursions Catalana* aprobó las bases constitutivas de la sección de *Folk-Lore Català* después de un intenso debate sobre la conveniencia de adoptar el neologismo, certificando de este modo que lo que hasta entonces era solo un interés o una afición por la literatura oral popular se había convertido en una disciplina científica moderna, prestigiosa y de alcance internacional (Guiscafrè 2016). Al año siguiente se publicó en su boletín mensual la “Circular é interrogatori formulats per la Secció de Folk-Lore Català”, una suerte de guía orientativa sobre los temas a investigar en cada pueblo o comarca del país. Su objetivo era el acopio de materiales que, debidamente ordenados entre sí y comparados más tarde, debían dar una idea

del “especial modo de sentir y de pensar de las diversas encontradas⁵ de nuestra estimada Catalunya”, así como introducir cierto orden y unidad en los trabajos. La circular está dividida en cuatro apartados, todos ellos de signo inmaterial: toponimia, costumbres, literatura popular y juegos infantiles. Se trataba del primer intento de sistematización de los trabajos de recopilación de materiales que se llevaban a cabo desde hacía décadas, un hecho que por sí solo demuestra la importancia que había adquirido el interés sobre la cultura popular en los Països Catalans y los trabajos acumulados hasta esa fecha.

Después de 1886 siguen apareciendo nuevos estudios sobre la cultura popular catalana. Bertran i Bros publica en 1888 *Rondallística: estudi de literatura popular ab mostres catalanes inèdites*;⁶ Cels Gomis, *Meteorologia y agricultura popular ab gran nombre de confrontacions* el mismo año, y Marià Aguiló, el *Romancer popular de la terra catalana* en 1893. Son solo tres ejemplos de algunos de los autores más significativos de la época, pero la lista completa es larga.

¿Qué ámbitos de la cultura popular estudiaron estos eruditos? El cuadro que sigue nos da cuenta de ello:

Ámbitos de la cultura popular

| | Pau Bertran i Bros († 1891) | Marià Aguiló († 1897) | Maspons i Labrós († 1901) | Cels Gomis († 1915) |
|---|--------------------------------|--------------------------|------------------------------|------------------------|
| Narrativa oral (cuentos populares, leyendas...) | | | | |
| Costumbres | | | | |
| Religiosidad popular | | | | |
| Juegos | | | | |
| Conocimientos sobre el medio | | | | |
| Supersticiones | | | | |
| Cancionística | | | | |

Fuente: Elaboración propia.

⁵ *Encontradas* en catalán significa ‘lugares o regiones’.

⁶ Bertran i Bros es autor, entre otros, de *Cansons y follies populars, inèdites recollides al peu del Montserrat* (1885), *Popularitats: notes preses de cara a la llar* (1892-1894), publicado dentro de *La Il·lustració catalana*, o *Lo rondallari català* (1909).

Como puede observarse, en todos los casos se trata de expresiones inmateriales de la cultura popular que, de un modo u otro, quedaron preservadas, *salvaguardadas* para siempre. No deja de ser significativo, en este sentido, que buena parte de sus obras han sido reeditadas recientemente, debido al interés que despiertan este tipo de asuntos en el contexto de lo que se ha venido a llamar la “glocalización”⁷.

Otro hito en la salvaguarda del patrimonio inmaterial catalán es la fundación, en 1915, del Arxiu (Archivo) d’Etnografia i Folklore de Catalunya. Vinculada a la Universidad de Barcelona, esta institución cuenta entre sus logros con la publicación en 1921 del *Manual per a recerques d’etnografia de Catalunya*, la primera obra editada en España con una finalidad metodológica, que destaca por su tono moderno y científico dentro de los parámetros de la época. El principal apartado, el “cuestionario general”, planteaba las cuestiones sobre las que era necesario indagar en el marco de las investigaciones de carácter etnográfico-folklórico. En él ya se preveía el estudio de aspectos que en la Convención de París de 2003 son calificados de conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, como “el cielo y la tierra”, “las plantas”, “los animales” o “el hombre”; usos sociales, como “la habitación y la vida doméstica” o “la vida social y económica”; actos festivos (“fiestas y fechas señaladas”); tradiciones y expresiones orales, como “narraciones”, “canciones”, “adagios y comparaciones” o “formulitas y particularidades idiomáticas”; artes del espectáculo (“juegos, deportes, danzas y representaciones”), y técnicas artesanales tradicionales (“ocupaciones y tecnología popular”). En total, este apartado preveía 22 ámbitos o temas de investigación diferentes. Otro apartado relevante relacionado con lo que tratamos en este artículo es el de “Psicología del pueblo catalán”, y concretamente el subapartado “Los factores tradicionales del espíritu local”, que sugería, entre otros aspectos, la mención a aspectos relativos a “las ocupaciones y oficios tradicionales”, “el santuario y la romería” o “la fiesta mayor y otras diversiones”.

⁷ Algunas, como *Lo Rondallayre* de Maspons i Labrós, son accesibles gratuitamente en línea, <http://ves.cat/mfpA>.

La documentación que se conserva actualmente comprende, entre otros materiales, 2 500 fotografías, 22 000 refranes, 1 500 romances y 15 000 respuestas a las llamadas “encuestas sociales”, cuestionarios sobre aspectos, tales como los fenómenos atmosféricos, derecho consuetudinario, economía popular, las etapas de la vida, la alimentación o anatomía y medicina populares, entre otros. El Arxiu desarrolló el grueso de su actividad hasta 1927, y en la actualidad se guarda en la sede barcelonesa del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Otra gran empresa que da cuenta de la importancia y la popularidad de que gozaron las investigaciones folklóricas y la preocupación por salvaguardar lo que hoy llamaríamos “patrimonio inmaterial” en Cataluña es la *Obra del Cançoner Popular* (1922-1938). La “Obra” tenía por objetivo la recopilación de canciones, bailes y elementos parecidos del acervo popular. Pronto se convirtió en una magna empresa que implicó a cientos de personas de todos los territorios de habla catalana, y que en 1936 ya tenía confeccionadas más de 30 000 cédulas o fichas. El estallido de la guerra civil, no obstante, condujo a su mentor, Rafael Patxot, al exilio en Suiza, y con él, el grueso de materiales de la *Obra*. Los materiales volvieron a Cataluña en 1991 y fueron depositados en el monasterio de Montserrat. Actualmente pueden consultarse microfilmados en la Biblioteca de Catalunya y en la sede de la Dirección General de Cultura Popular, Asociacionismo y Acción Culturales (DGCPAAC) del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. En estos momentos se está introduciendo esta información en una base de datos que cuenta ya con 8 345 fichas introducidas. Entre 1926 y la actualidad, además (exceptuando el largo paréntesis de la dictadura), se han publicado 25 volúmenes de los llamados *Materials*. Estos volúmenes incluyen contenidos diversos: estudios sobre recopilaciones anteriores, estudios musicológicos, un diccionario sobre el baile popular, memorias de misiones de investigación, etcétera.

Para obtener el cuadro completo, deberíamos ahora mentar la labor llevada a cabo por otra generación de folkloristas/etnógrafos, que desapareció en la década de 1950. Me refiero a personas como Aureli Capmany, que inventarió y estudió sobre danza popular, a Joan Moreira, folklorista que documentó un buen número de costumbres del sur de Cataluña, a Violant i Simorra,

etnógrafo que centró su atención en el patrimonio mueble, pero siempre atendiendo a su contexto, y del gran referente del folklore en Cataluña, Joan Amades, autor del *Costumari català* y *Folklore de Catalunya*. Amades es, todavía hoy, un autor muy popular, y sus libros, fuentes inagotables de informaciones sobre costumbres populares. Su biblioteca personal y su fondo archivístico están depositados en la DGCPAAC.

La muerte de esta generación puso fin a una manera de aproximarse a la cultura popular. Se trataba de personas influidas aún por las corrientes románticas que impregnaron a los estudios de folklore, y por las corrientes positivistas que informaron —entre otras— al Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya. Personas que salvaguardaron para siempre el patrimonio inmaterial mediante la publicación de libros, la confección de fichas y diccionarios, y su tarea en museos. Hombres y mujeres (que también las hubo) que habían crecido en un ambiente sociocultural, el del catalanismo, que el franquismo machacó sin miramientos.

Los antecedentes de la etapa actual: la protección del patrimonio festivo

El ámbito festivo cuenta con una tradición propia en cuanto a su reconocimiento que en España se remonta a 1965, fecha de las primeras declaraciones de fiestas de interés turístico, según los criterios que se habían establecido un año antes en la orden de creación de esta “denominación honorífica”. Quizás por ello el patrimonio festivo en el Estado español en general, y en Cataluña en particular, ha gozado de un amplio despliegue normativo, que contrasta con el del resto del patrimonio inmaterial.

El primer antecedente legislativo catalán relacionado con el patrimonio cultural inmaterial se encuentra en el decreto 413/1983, por el que se regula la calificación de interés nacional de determinadas manifestaciones culturales. En esencia, lo que hace el decreto es crear la calificación de fiesta tradicional de interés nacional. Sin decirlo, el decreto equipara manifestación cultural con lo que la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

calificará como “artes del espectáculo” y “usos sociales, rituales y actos festivos”, dejando a un lado los otros ámbitos, como las técnicas artesanales. En el mismo decreto se declararon de interés nacional las representaciones populares de la pasión en Esparreguera y Olesa de Montserrat, la procesión de Verges y la Patum de Berga. Se inaugura de este modo la que será una confusión recurrente en la legislación y las políticas culturales catalanas entre patrimonio inmaterial y fiesta o patrimonio festivo.

La Ley 2/1993 de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural también prevé en el artículo 6 la declaración de fiestas de interés nacional por parte del Gobierno, así como que este vele “por la protección y la promoción adecuada” de estas fiestas “y por la conservación de sus elementos esenciales”. En virtud del mandato de este artículo, al ya mencionado decreto 413/1983 le siguió el 319/1994 —tan sólo un año después de la aprobación de la Ley marco—, que concretaba los requisitos que deberían cumplir las celebraciones para poder ser declaradas fiestas tradicionales de interés nacional y regulaba su procedimiento de declaración. Veintisiete fiestas fueron declaradas mediante este procedimiento a lo largo de los años siguientes. Doce años después, el decreto 389/2006 del patrimonio festivo de Cataluña desarrollaba el contenido de este decreto y al mismo tiempo derogaba el anterior.

En el ámbito del patrimonio festivo, Cataluña habilitó en 2006 el Catálogo del Patrimonio Festivo, cuya normativa distingue entre diferentes categorías de fiestas y elementos festivos. Hasta la fecha han sido inventariadas 15 388 fiestas, catalogadas 16 fiestas y elementos festivos, y gozan de la máxima distinción (“declarados”) 53 fiestas y elementos festivos.⁸

⁸ El inventario es un conjunto de fichas de elementos (en este caso, fiestas) donde se describe cada ítem; normalmente contienen también imágenes y documentos audiovisuales que permiten hacerse una idea más cabal de la fiesta descrita. El inventario no comporta protección alguna de los elementos inscritos en él. Las fiestas inscritas en el catálogo tampoco gozan de protección, pero sí de un mayor reconocimiento debido a que las condiciones para su inclusión en el catálogo son más exigentes (antigüedad, singularidad...). Las fiestas y elementos festivos “declarados” son aquellos considerados patrimonialmente más importantes y sí gozan de protección.

La creación del Centro de Promoción de la Cultura Popular y Tradicional Catalana y del Inventario del Patrimonio Etnológico de Cataluña

La recuperación de las instituciones catalanas a partir de 1980 supuso un cambio radical. Durante esa década, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya creó el embrión de lo que ha acabado siendo la DGPAAC, cuyo punto de inflexión para su despliegue definitivo se dio en 1993, cuando se aprobaron las leyes 2/1993, de fomento y protección de la cultura popular y tradicional y del asociacionismo cultural, y la 9/1993, del patrimonio cultural catalán. Nos detendremos un momento a analizar y comparar ambas leyes para entender la singular situación en que se encuentra el patrimonio inmaterial catalán en la actualidad.

La ley de patrimonio cultural catalán reza en su preámbulo que “la Ley parte de un concepto amplio del patrimonio cultural de Cataluña, que engloba el patrimonio mueble, el patrimonio inmueble y el patrimonio inmaterial”, y establece a continuación “tres categorías de protección, comunes a bienes muebles, inmuebles e inmateriales: los bienes culturales de interés nacional, los bienes catalogados y el resto de bienes integrantes del amplio concepto de patrimonio cultural”. En este punto, la norma incurre en una contradicción, dado que el texto despliega las categorías y los mecanismos de protección para los bienes muebles e inmuebles, pero no para los elementos de carácter inmaterial, con lo que la intención de proteger todos los elementos por igual deviene papel mojado. Después, el artículo 1 define qué se entiende por patrimonio cultural, estableciendo en su punto 2 que “el patrimonio cultural catalán está integrado por todos los bienes muebles o inmuebles relacionados con la historia y la cultura de Cataluña que por su valor histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, etnológico, [...] merecen una protección y una defensa especiales”. En el punto 3 —significativamente separado de lo que recoge el punto 2—, expone que “*también forman parte* del patrimonio cultural catalán los bienes inmateriales integrantes de la cultura popular y tradicional y las particularidades lingüísticas, de acuerdo con la Ley 2/1993”. En virtud de

esta afirmación se equipara de manera objetiva patrimonio inmaterial a cultura popular y tradicional, una relación que *a priori* no debería ser automática.

La Ley de Fomento y Protección de la Cultura Popular y Tradicional y del Asociacionismo Cultural, por su lado, reza que

la cultura popular y tradicional incluye todo aquello referente a las manifestaciones culturales, tanto materiales como inmateriales, como son las fiestas y las costumbres, la música y los instrumentos, los bailes y las representaciones, las tradiciones festivas, las creaciones literarias, las técnicas y los oficios y el resto de manifestaciones que tienen carácter popular y tradicional [...].

En su artículo 5, sin embargo, da un paso adelante respecto al decreto de 1983, al incluir entre los elementos inmateriales del patrimonio etnológico “las actividades, los conocimientos y el resto de elementos inmateriales que son expresión de técnicas, oficios o formas de vida tradicionales”. Por primera vez, aunque tímidamente, pues la legislación catalana especifica qué ámbitos, diferentes al festivo, también pueden ser considerados patrimonio cultural inmaterial, de modo que se adelanta diez años a lo que dirá la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Es importante resaltar que la ley catalana establece un vínculo explícito entre los ámbitos de la cultura tradicional, las entidades que la sustentan —los *portadores*, en la terminología de gestión del patrimonio cultural inmaterial— y las entidades con capacidad para establecer procesos de patrimonialización del patrimonio etnológico, tal y como se deduce del propio nombre de la ley y como se detalla en su contenido (Costa Solé y Folch 2014). Esta vinculación tiene dos lecturas de signo contrario. Por un lado, la ley catalana vuelve a adelantarse a la Convención de París al reconocer la relación indisoluble entre los elementos patrimonializados y las entidades que —generalmente— los sustentan. Esta lectura de signo positivo, sin embargo, tiene su interpretación negativa desde un punto de vista conceptual, pues consagra la separación y en cierto modo la estigmatización del patrimonio etnológico —y, por tanto, del patrimonio inmaterial— del resto de campos del patrimonio cultural, pues vincula no solo su gestión, sino también su investigación y todo el proceso

de patrimonialización a grupos de carácter *amateur*. No es menos cierto, sin embargo, que la ley reserva también un rol a museos, universidades, archivos y bibliotecas en los ámbitos del estudio, la documentación, la conservación y la difusión del patrimonio etnológico.

En virtud de esta ley se creó en 1993 el Centro de Promoción de la Cultura Popular y Tradicional Catalana, cuya estructura siempre ha contado, bajo diferentes nombres, con un área de investigación. Esta área ha sido la encargada de gestionar el Inventario del Patrimonio Etnológico de Cataluña (IPEC), otro mandato emanado de la Ley 2/1993. El IPEC, pese a su nombre, no se trata de un mero inventario, sino de un vasto programa de fomento de la investigación antropológica. Fue concebido desde un principio como una tarea que debía ser llevada a cabo principalmente por equipos externos a la Generalitat de Catalunya, actuando esta fundamentalmente como archivo y centro emisor de su difusión. Museos, grupos universitarios, asociaciones y otros grupos de investigación empezaron entonces a investigar sobre el *patrimonio etnológico*, mediante un procedimiento de concurso del que se escogían las mejores propuestas.⁹

La línea que separa lo inmaterial de lo material en estas investigaciones es difícil de establecer en muchos casos, pues se trata fundamentalmente de investigaciones de carácter antropológico. Esta consideración es válida incluso para aquellas investigaciones que *se limitan* a documentar colecciones de bienes muebles, dado que las documentaciones de colecciones en el marco del IPEC han puesto siempre énfasis en el uso, la función y el contexto de utilización.

Entre el año 1993 y el 2012 se realizaron en el marco estricto del IPEC 138 investigaciones sobre temáticas muy diversas entre sí: desde la alimentación hasta actividades económicas de todo tipo (incluidas las de carácter informal, como la prostitución),¹⁰ y desde las llamadas “leyendas urbanas” al

⁹ Los últimos proyectos de investigación finalizaron en 2013.

¹⁰ Como ya se ha dicho, el IPEC es fundamentalmente un programa de investigación antropológica. Ello ha permitido que algunos fenómenos sociales que difícilmente pueden ser percibidos como integrantes del patrimonio cultural propio, como la prostitución, hayan sido estudiados gracias a este programa.

patrimonio festivo. Desde el año 2000, todos los proyectos debían incorporar dos principios directores, comunes a todo el amplio programa del IPEC: la investigación aplicada¹¹ y el trabajo en red.

Otro gran bloque de investigaciones financiadas desde la DGCPAAC es el de las becas a la investigación a personas a título individual. Hasta la fecha se han financiado 130 becas de investigación sobre el patrimonio etnológico catalán.

Los resultados de todas estas investigaciones pasan a engrosar el Archivo de Patrimonio Etnológico del Departamento de Cultura de la Generalitat, del que forma parte la base de datos de elementos de patrimonio etnológico. Esta base de datos tiene actualmente 21 849 elementos inventariados, de los que un 18 % son elementos inmateriales: actividades económicas, actividades festivas, actividades “lúdicas” —en particular, bailes—,¹² alimentación, remedios medicinales y rituales religiosos (mayoritariamente, procesiones). El número de fotografías catalogadas al día de hoy es de 36 214, mientras que hay poco más de 3 000 entrevistas en la misma situación. El proceso de catalogación, sin embargo, sigue en la actualidad.

Música

En el campo de la música, la Fonoteca de Música Tradicional Catalana (ubicada en la Dirección General de Cultura Popular), se dedica a la investigación, inventario y conservación de materiales de música tradicional y el mundo sonoro en general, así como a su divulgación. En cuanto a archivos sonoros se refiere, la Fonoteca conserva alrededor de 2 000 materiales editados en diferentes soportes, relacionados con la música tradicional de los territorios de habla catalana, música antigua y música étnica o tradicional de otras culturas,

¹¹ Se entiende por investigación aplicada aquellas iniciativas patrimoniales que dan respuesta a intereses colectivos que tienen que ver con el desarrollo local, la cohesión social y a la reafirmación de las identidades territoriales.

¹² La información de que se dispone de la mayoría de estos bailes es, sin embargo, muy sumaria (localización, bibliografía en algunos casos...), y no incluye descripción.

procedentes de donaciones y adquisiciones diversas. Inéditos, trabajos de investigación musicológica del equipo de la fonoteca, con una colección de 23 000 fonogramas procedentes del trabajo de campo.

La promoción de candidaturas de la Unesco

A pesar de tratarse de una competencia del conjunto del Estado español y no de la comunidad autónoma, el Departamento de Cultura de la Generalitat colabora con aquellas candidaturas propias de Cataluña que aspiran a su ingreso en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Cataluña tiene reconocida en esta lista¹³ la Patum de Berga (inscrita el 2005 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial), los *castells* (torres humanas; 2010) y las fiestas del fuego del solsticio de verano en los Pirineos, elemento que fue inscrito con carácter multinacional, pues es compartido por los Estados de Andorra, Francia y España.¹⁴

Cataluña cuenta también con un elemento inscrito en la Lista de Mejores Prácticas de Salvaguardia, la “Metodología para realizar inventarios del patrimonio cultural inmaterial en reservas de biosfera – El caso del Montseny”, cuya experiencia fue presentada en el marco de este Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Para dar a conocer los resultados de los programas de investigación, la DGCPAAC cuenta con varias colecciones bibliográficas propias, entre las que destacan Temes d’Etnologia de Catalunya, con 26 volúmenes publicados, Estudis sobre Patrimoni Etnològic de Catalunya (6 volúmenes), Materials d’Etnologia de Catalunya (3 volúmenes) y Calaix de Solfa, sobre música tradicional, con 18 volúmenes publicados hasta la fecha.¹⁵ También edita la *Revista*

¹³ Mencionamos aquí solo aquellas manifestaciones que se consideran propias, aunque no exclusivas, como las fallas.

¹⁴ Aragón también cuenta con esta tradición.

¹⁵ Véase <http://goo.gl/7u246n>.

d'Etnologia de Catalunya (41 números hasta la fecha),¹⁶ mientras que la fonoteca cuenta con un sello discográfico propio.¹⁷

El Observatorio del Patrimonio Etnológico e Inmaterial

Ya se ha señalado antes que uno de los ejes directores del Inventario del Patrimonio Etnológico de Cataluña es el trabajo en red. Para ello, en el año 2000 se creó el Observatorio del Patrimonio Etnológico e Inmaterial, que aglutina entidades especializadas de carácter territorial y temático. El observatorio ha ido viviendo diversas ampliaciones, la última en 2015, cuando quedó configurado el actual mapa de 22 entidades, principalmente museos y centros de estudios.

La experiencia del observatorio ha sido altamente satisfactoria y fructífera en el campo de la difusión, divulgación y restitución del patrimonio inmaterial. En la actualidad cuenta con cinco programas propios que se desarrollan a lo largo de todo el año en todo el territorio catalán:

- Cultura Viva. Presentación de la investigación etnológica a las comunidades que han sido objeto de estudio
- Tallers i Jornades de Memòria Oral
- Mostra de Cinema Etnogràfic
- Col·leccionant Passions. Programa de aproximación a las colecciones particulares de objetos de carácter etnológico. Incluye actividades de documentación y difusión, según el caso
- Etnorecerca. Programa de investigación de proximidad, asesorado y financiado por las entidades de la red del Observatorio
- Etnologia en Xarxa. Compilación de actividades organizadas por las entidades del Observatorio relacionadas con el patrimonio etnológico que no tienen cabida en ninguno de los programas anteriores.

¹⁶ Véase <http://www.raco.cat/index.php/RevistaEtnologia>.

¹⁷ Véase <http://goo.gl/SUaKc>.

Aparte de estos programas, el observatorio también difunde actividades propias y ajenas mediante el blog Etnologia.cat.¹⁸

La participación en iniciativas externas

El Departamento de Cultura participa también en iniciativas provenientes de otras instituciones y colectivos. Es el caso de su participación en el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, promovido por el Ministerio de Cultura del Gobierno de España a través de su Instituto de Patrimonio Cultural, o en inventarios como el del Montseny o el de las Tierras del Ebro catalán. En este último caso la DGCPAAC aporta la metodología y el seguimiento de las labores de inventario, que se prevé que se extiendan durante dos años en su fase principal.

Cabe señalar, finalmente, que nuestra Dirección General subvenciona la actividad ordinaria de cientos de asociaciones de cultura popular, y mayormente “portadoras” de patrimonio inmaterial, como los *castellers*, grupos de diablos o de baile tradicional, por poner solo tres ejemplos.

El futuro del patrimonio inmaterial en Cataluña

A pesar de la ingente labor desarrollada hasta la fecha, Cataluña tiene diversas tareas pendientes en relación con el patrimonio cultural inmaterial. Por un lado, la de facilitar un mejor acceso a los datos inventariados en la base de datos de elementos de patrimonio etnológico —que incluye, como hemos visto, los de carácter inmaterial—, pues al día de hoy aún no existe una versión *on line* para su consulta. Por otro lado, está el desarrollo legislativo, la adaptación de las leyes sobre patrimonio y la cultura popular a las recomendaciones de la Convención de París de 2003, como ya han acometido otras comunidades autónomas de España. Así, si bien la Ley de Patrimonio Cultural Catalán de 1993

¹⁸ <http://etnologia.blog.gencat.cat/>.

reconoce explícitamente al patrimonio inmaterial como parte del patrimonio cultural propio, y remite para ello a la Ley 2/1993 de fomento de la cultura popular, lo cierto es que no se han desarrollado figuras para su salvaguarda equiparables a los Bienes Culturales de Interés Nacional para el patrimonio material. El patrimonio festivo, sin embargo, goza de un decreto propio que permite la “catalogación” y “declaración” de las fiestas consideradas de mayor interés por su historia y particularidades. Este vacío legal ha llevado a que se den situaciones por lo menos curiosas, como que algunas corporaciones locales declaren Bienes Culturales de Interés Local a elementos inmateriales de su población, sin tener competencia para ello; la creación de figuras honoríficas para el reconocimiento del patrimonio inmaterial; o que los elementos propios y exclusivos de la cultura catalana hayan ingresado en la Lista Representativa sin antes obtener la máxima distinción en Cataluña, como es el caso de los *castells*. Hay que poner orden a todo este desbarajuste porque, de lo contrario, puede actuar en detrimento del propio patrimonio inmaterial. En la opinión de quien firma este capítulo, este ordenamiento debe situar a todo el patrimonio inmaterial en el mismo plano, y este al mismo nivel que los bienes muebles e inmuebles, atendiendo siempre a su especificidad. Esta regulación debería tener en cuenta las dificultades y los aspectos conflictivos que revisiten muchas de estas manifestaciones, que hacen que a menudo colisionen con otras normativas: la legislación sanitaria para el caso de la alimentación o la medioambiental para el caso de determinadas actividades económicas tradicionales, para poner dos ejemplos; y que tenga en cuenta como valor supremo el rechazo al maltrato animal. Cataluña tiene ante sí la oportunidad de hacer la ley más avanzada del mundo, a partir de la experiencia propia y de las de otros países. Iniciativas como las de este congreso nos brindaron la oportunidad de conocerlas, debatirlas y, con el tiempo, aplicarlas.

Bibliografia

- Bertran, Pep. 1884. “La filosofía de la filosa”. *La Ilustració Catalana*, núm. 102, 7-10.
- Costa Solé, Roger y Rafael Folch Montclús. 2014. “El patrimoni cultural immaterial a Catalunya. Legislació, actualitat i reptes de futur”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, núm. 39, 57-72.
- Guiscafrè, Jaume. 2016. “El terme folklore als Països Catalans: de l’entusiasme a la desafecció”. *Revista d’Etnologia de Catalunya*, núm. 41, 12-19.
- Milà y Fontanals, Manuel. 1893. “Poesía popular”. En *Obras completas*. Tomo quinto de *Opúsculos literarios*. Segunda serie, coleccionados por Marcelino Menéndez, 421-430. Barcelona: Librería Álvaro Verdaguer.
- Obrador, M. 1884. “El folk-lore y la educación infantil”. *Boletín de la Institución Mallorquina de Enseñanza*, núm. 25, 194-196.
- Prats, Llorenç, M. Dolors Llopart y Joan Prat. 1982. *La cultura popular a Catalunya: estudiosos i institucions (1853-1981)*. Barcelona: Serveis de Cultura Popular.

El Museo Comunitario de la Labranza: salvaguardia y gestión de un patrimonio cultural inmaterial local

Jesús Mendoza Mejía

Univesidad Nacional Autónoma de México

Los museos comunitarios y la nueva museología

Los museos se han caracterizado por ser instancias desde donde se difunden, preservan, restauran y conservan las expresiones materiales de la cultura, igualmente, por ser lugares en donde las políticas culturales y el desarrollo del concepto de *cultura* es visible. Los museos “siguen siendo importantes instituciones educativas. Al desempeñar este papel [en la educación], poseen un poder para dar forma a los valores colectivos y a los acuerdos sociales de una manera decisiva” (Luke 2002, xiii).¹

Andreas Huyssen, en su análisis de los museos en tiempos de globalización, considera que “no es la conciencia de tradiciones seguras lo que marca los comienzos del museo, sino su pérdida, combinada con un deseo estratificado de (re-)construcción” (Huyssen 2002, 44). Es decir, el sentimiento de pérdida o desgaste de una tradición creará la necesidad de resguardarlo ante su eminente destrucción, por lo cual establecerá mecanismos a través de los cuales tratará de preservar el patrimonio cultural inmaterial de la colectividad, creando espacios atemporales donde el museo recuerda a la muerte: “pues contiene objetos inertes [...] la historia congelada, los utensilios separados de toda función práctica, los personajes de cera, los animales disecados” (Zavala 2012, 71). Sin embargo, los museos se muestran como una ventana a la diversidad de mundos a partir de los cuales se pueden obtener experiencias museográficas rituales (experimentar la otredad), lúdicas (jugar con las posibilidades

¹ Traducción del autor.

de lo imaginario) y educativas (adquirir nuevas perspectivas y marcos contextuales; Zavala 2012, 27).

Es por ello que se pueden definir como “espacios de producción, circulación y consumo de significados, es decir, como un lugar de producción de discursos semiótico-discursivos, materializados en diversos productos culturales [...] que son producidos, consumidos y decodificados por diferentes sectores sociales, con disímiles sentidos y usos políticos sociales y culturales” (Pérez Ruiz 1999, 35). A partir de estas expresiones materiales se crean *diálogos patrimoniales* en los visitantes, en quienes se generan ideas a partir de la experiencia con el patrimonio, interpretando y reapropiando los significados del patrimonio cultural en las salas de exposición.

Origen de los museos comunitarios

El origen de los museos comunitarios en México puede ser comprendido a partir del accionar de dos instituciones: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Dirección General de Culturas Populares (DGCP). El INAH inicia con dos proyectos retomando las nuevas experiencias museológicas y museográficas; se crean los proyectos Museos Escolares y la Casa del Museo. La Casa del Museo fue un “proyecto llevado a cabo por el propio Museo Nacional de Antropología, cuya misión consistía en llevar los museos a las zonas marginales del país para mostrarlos como centros de ocio que al presentar vestigios del pasado ayudan a elaborar el presente” (Burón 2012, 199-200).

El Proyecto de Museos Escolares se implementó “capacitando a Profesores comisionados por la Secretaría de Educación Pública (SEP), y asignados a un plantel escolar para que desarrollaran el proceso de creación y funcionamiento de un museo en el aula escolar, con la participación de un comité formado por alumnos y padres de familia” (OEA 2006, 1).

En 1983 estos dos programas se fusionan para crear el Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos (Profedem) del Departamento de Servicios Educativos, Museos Escolares y Comunitarios (Engracia, Martín y Torres 2002, 15).

Los museos comunitarios y la Dirección General de Culturas Populares

Mientras tanto, durante la década de 1970, existía una carencia de instituciones en el área cultural, siendo el INAH y el INBA las instancias encargadas de la cultura del país. Por lo cual se reformularon y repensaron algunas instituciones y políticas que se llevaban a cabo, dándole un peso a la cultura popular; en 1971 se crea la Dirección General de Arte Popular (DGAP) dirigida por Alberto Beltrán, desde la cual se buscó el “estudio y la promoción del arte popular” (DGCPI 2005, 117). Para 1978, bajo la dirección de Rodolfo Stavenhagen, la DGAP se convierte en la Dirección General de Culturas Populares, desde la cual se propuso al nuevo gobierno una nueva área para la atención de las culturas del pueblo mexicano, las culturas vivas de las comunidades indígenas, urbanas, rurales y de los barrios, que crean y reproducen todos los días su cultura a través de su vida cotidiana, de la música, la danza, el arte, las ceremonias religiosas y la gastronomía sustentadas en una cosmovisión específica (DGCPI 2005, 117).

Este pensamiento lo llevó a plantear la creación de un museo que no sólo exhibiera el patrimonio cultural indígena, sino también el de las culturas populares subalternas del país. Así, en 1982 se inaugura el Museo Nacional de Culturas Populares (MNCP), que buscó dinamizar la manera en que se constituían las exposiciones en los museos; se crearon nuevas formas museográficas al igual que se aplicó la *nueva museología*, la cual “busca que las comunidades hagan valer su propia cultura en esas instituciones, así como en el uso del patrimonio cultural” (Pérez Ruiz 2008, 88). En palabras de Victoria Novelo,

los planteamientos originales del Museo estuvieron en íntima conexión, me parece, con una manera diferente a la tradicional de interrogar a la realidad y de formular los problemas que precisaban de una respuesta que pudiera transmitirse en el lenguaje complejo de la museografía para difundir una realidad social ignorada por las definiciones comunes de patrimonio (Novelo 2008, 234).

Se dotó de voz y reconocimiento no solo a los pueblos indígenas, sino que se configuró un nuevo reconocimiento hacia las culturas populares. El MNCP nace como un reconocimiento de la diversidad cultural y no solo de aquellos aspectos que beneficiaban a la creación de una identidad nacional, sino a aquellos grupos culturales que no se habían divisado como parte de una cultura nacional anteriormente, las culturas populares.

Como se mencionó previamente, las nuevas experiencias museográficas y museológicas de los años setenta son retomadas y experimentadas por la naciente Dirección General de Culturas Populares. Particularmente, la *nueva museología* fue una herramienta teórica y metodológica para la conformación del Museo Nacional de Culturas Populares. La nueva museología pretende desarrollar la capacidad creativa de la comunidad, reforzar el sentido identitario a través del reconocimiento de su patrimonio cultural para contribuir al desarrollo cultural y social de la comunidad. Según Hernández (2006, 170), “la nueva museología podría definirse como aquella ciencia que tiene por objeto desarrollar la vocación social del museo, potenciando su dimensión interdisciplinar y sus formas de expresión y comunicación”. Esta corriente pretendía convertir al museo en un elemento dinamizador de sociedades locales y no solo un contenedor de las identidades.

El museo comunitario es “una iniciativa de la comunidad; responde a necesidades y demandas locales, está dirigido por una organización comunitaria y ha sido creado y desarrollado con la participación directa de la población” (Camarena y Morales 2006, 79). La comunidad es quien dirige, administra, crea, monta, elige, supervisa, cuida y dinamiza su patrimonio cultural.

Programa Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos

El Programa Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos (PNMC) fue creado en 1993 en conjunto con la Dirección General de Culturas Populares y el Instituto Nacional de Antropología e Historia “con el objeto de promover, impulsar y fortalecer las iniciativas culturales para la creación y consolidación de museos en pequeñas comunidades” (Conaculta 2000). Este programa fue

desarrollado principalmente por Teresa Morales Lersch y Cuauhtémoc Camarena. Se buscó

mediante el apoyo a iniciativas autogestivas, la creación y fortalecimiento de museos comunitarios que [dieran] cuenta de la diversidad cultural del país; que se constituyan en espacios de reflexión y difusión de la cultura propia, y que permitan a las comunidades desarrollar un proceso de apropiación consciente y valoración de su patrimonio cultural tangible e intangible (DGCPI 2005, 112).

Las líneas generales del programa eran conservación preventiva, registro arqueológico, registro de comités, planeación, producción de bienes y servicios, difusión, documentación, museografía, edición de manuales de apoyo técnico y encuentros estatales y nacionales de responsables de museos (DGCPI 2005, 113).

Con el PNMC se buscó respaldar las acciones de las comunidades al crear museos. Asimismo, se propusieron como objetivos la capacitación y asesoría en los procesos museográficos, el fomento al desarrollo de proyectos iniciados, dirigidos y sostenidos por la comunidad, fortalecer las iniciativas culturales, proyectar la acción del museo para el desarrollo comunitario. El programa cubrió 269 museos comunitarios, de los cuales 200 están en poblaciones mestizas, 67 en zonas indígenas, uno en población menonita y otro más en población afromestiza (OEA s. f., 1).

Entre 1995 y el año 2000, se atendieron proyectos de rescate de la historia, tradiciones, artes y oficios, de grupos rurales y urbanos, indígenas y mestizos. Se ofrecieron 209 cursos y talleres, y 113 asesorías técnicas y jurídicas. Con el fin de establecer y fortalecer relaciones entre las diferentes comunidades e intercambiar experiencias en la formación de museos comunitarios, se promovieron 23 encuentros y 46 reuniones interinstitucionales.

Al concluir el año 2000 sumaron 139 museos en operación y 54 en proceso de creación. La permanencia de los recintos se garantizó mediante la constitución de asociaciones responsables tanto del inmueble como del acervo, así

como con montajes museográficos innovadores y el desarrollo de actividades cotidianas para atraer visitantes (Conaculta 2000).

De 2001 a 2012, no se contó con recursos financieros programados; y durante el año 2013 fue reformulado en el Programa Nacional de Espacios Comunitarios de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH. Estos son “espacios expositivos, con colecciones a resguardo o sin ellas, que promueven el diálogo y la búsqueda compartida y colectiva desde distintos saberes” (CNME s. f.).

El Museo Comunitario de la Labranza

El Museo Comunitario de la Labranza está localizado en la plaza principal de la comunidad de El Rosario, en el municipio de Francisco I. Madero, Hidalgo. Para su creación, se adaptó la antigua Capilla de la Virgen del Rosario, construida por agustinos a fines del siglo XVI. Esta capilla está construida de una sola nave, con sacristía y bodega contiguas. Este espacio estaba en ruinas, cuarteado, deteriorado y lleno de basura, dado que desde 1981 había sido cerrada al culto dado la construcción de una nueva Iglesia; y gracias al interés del señor Audencio López Quesada, quien en ese momento pertenecía al Comité de la Iglesia, fue que se fundó el museo comunitario.

La restauración y puesta en acción de la idea de conformar un espacio comunitario ha necesitado de una gran cantidad de recursos; estos han salido de la iglesia de El Rosario (a través de fiestas y bailes), proyectos de el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), el Fondo de Apoyo a Comunidades para Restauración de Monumentos Artísticos de Propiedad Federal (Foremoba) y otros concursos más mediante los cuales los fundadores han logrado sacar a flote al museo. El dinero fue ocupado “para la restauración del inmueble, otro para el mobiliario, otro para el acervo y el último para elaborar una pintura” (Entrevista con Héctor Hernández, 2014). La capilla fue restaurada en 1996

por un restaurador residente en el ex Convento de Actopan, rescatando la pintura de cuatro santos de la nave principal.

El museo está dividido en tres partes, esta que es la principal, hablando arquitectónicamente es la principal [...] como verás, [es] templo católico, se exhiben piezas que usaban en el culto católico, se llama Sala de Arte Sacro. La sala que sigue es la sala que le da nombre al museo, se llama Sala de la Labranza; se exhiben herramientas que se usaron para el cultivo de la tierra, y la última es una sala de exposiciones temporales. Ahí vienen artistas, los invitamos para que expongan (Entrevista con Héctor Hernández, 2014).

El museo fue inaugurado en octubre de 1999, “en el marco de las fiestas patronales del pueblo; entonces había mucha gente, pasaban y volvían a pasar. Los viejitos que eran mayordomos casi lloraban, se emocionaron de ver la iglesia completita” (Entrevista con Héctor Hernández, 2014).

Durante la inauguración, cuenta Audencio López, las personas se descubrían y se santiguaban, ya que aún existía un vínculo religioso con la capilla, y la sala de arte sacro era semejante a como lucía cuando había servicio religioso (Entrevista con Audencio López, 2014).

Al entrar a la primera sala del museo es posible percatarse de la conservación de la nave principal como era la capilla cuando existía culto religioso antes de 1981. Al fondo es posible ver el retablo principal en donde se resguarda un Cristo de caña de maíz del siglo xvii. En los laterales se observan vestimentas para el oficio de misas de difuntos y la de domingos, un armonio, un misal romano y una cruz procesional del siglo xix, La cédula introductoria de esta sala describe el origen de las piezas y del propio museo:

La capilla de la Virgen del Rosario posiblemente fue construida por los agustinos a fines del siglo xvi después de la construcción del ex convento de Actopan. El conjunto arquitectónico característico del siglo xvi, muy austero en su fachada. Comprende los siguientes espacios: el atrio, el templo, la sacristía y tres anexos. La pintura mural del templo se caracteriza por sus motivos vegetales y corresponde al siglo xx. Fue capilla de visita del convento de Actopan

Esta construcción fue restaurada en el año 1996 por la comunidad de El Rosario, con la asesoría profesional del INAH. Haciéndose el rescate y reposición de la pintura mural en 1997. Durante los trabajos aparecieron dos rosetones en la nave principal, así como el mural del evangelista San Marcos. La colección que se exhibe es el resultado del interés de la comunidad de El Rosario, en especial del Comité Pro-Museo de la Labranza, por rescatar, conservar y difundir su patrimonio histórico cultural. Esta muestra fue rescatada durante los trabajos de restauración y consiste en: un manifestador, un misal romano, ornamentos sacerdotales, atriles, una cruz procesional y una cruz misional. La capilla fue cerrada al culto religioso en el año de 1981 (Texto procedente de la cédula introductoria ubicada en la entrada del Museo Comunitario de la Labranza, elaborada en 1999).

En esta sala también es posible ver un ejemplar del libro *La nube estéril*, escrito en 1952 por el periodista Antonio Rodríguez; en él se relata el conflicto por la creación de un pozo de dos pueblos hñähñus del municipio de Alfajayucan. Este relato, en el que se reflejan las condiciones sociales en las que vivían dichos pueblos, cuenta con un pasaje en el que, tras la escasez de agua, optan por ir a un ojo de agua y obtener más de este recurso que les traería lluvias.

¿Por qué lo tenemos aquí? Porque habla de que esos señores de aquellos pueblos venían en peregrinación a un ojo de agua que tenemos aquí en el pueblo [...] es una tradición antiquísima el hecho de venir a ese lugar, llevar agua, porque tenían la creencia los antepasados desde antes de los españoles que si llevaban agua de ahí y la regaban en sus campos entonces iba a llover. Y por esa razón lo tenemos aquí, porque habla de eso, de esa tradición la seguimos conservando, la gente de los pueblos cercanos suben a traer agua en ciertas fechas especiales, antes de las fiestas patronales para lavar la ropa y utensilios de los santos (Entrevista con Héctor Hernández, 2014).

En este sentido, al seleccionar el libro como retrato de las prácticas inmateriales en torno al ojo de agua como parte integral del discurso museográfico, el museo se muestra como un reflejo del espacio y la significación del

devenir histórico de la localidad. Cabe destacar que “la construcción de los museos comunitarios en México [...] se ha dado como un proceso que da pie a un ritual de patrimonialización colectiva a través de la valoración y selección de los objetos (o hechos culturales y naturales) que constituyen el contenido de sus exhibiciones” (Barrera y Vera 1996, 128).

En relación con esto, la siguiente sala fue la que dio origen al nombre y al propio museo comunitario; en el caso de la primera sala el objetivo era rescatar aquellos elementos del patrimonio que estaban asociados con la capilla. En la segunda sala, llamada La Labranza, existe una serie de elementos agrícolas que generan un vínculo con la memoria y la identidad de los pobladores del municipio.

La sala está compuesta por piezas correspondientes al trabajo de campo desde la época prehispánica hasta principios de siglo xx. La labor del campo ha sido una de las principales fuentes de empleos en el municipio, especialmente desde la década de 1920 tras la creación de la Escuela Normal Rural “El Mexe”; no es fortuito que la selección de la temática central del museo haya sido el trabajo campesino, “en el museo comunitario el objeto no es el valor predominante, sino la memoria que se fortalece al recrear y reinterpretar las historias significativas” (Camarena y Morales 2009, 118). El Museo Comunitario de la Labranza funge como una entidad gestora del patrimonio inmaterial en la cual fomenta la recreación y la reflexión de las propias narrativas identitarias propiciando y resguardando la memoria campesina.

Esta sala no cuenta con cedulario temático, solo existen cedularios de pieza. Con esto se motiva a dinamizar la memoria y las significaciones asociadas con los objetos que son exhibidos, confirmando la inmaterialidad del patrimonio material. De la misma forma en la que se muestran las herramientas para la labor agrícola, se exhiben elementos de la vida cotidiana del pasado y la actualidad del municipio; es posible ver vestimentas, utensilios de cocina, bordados, cántaros, productos elaborados de *xité* y vestimentas charras. Es por ello que los “museos creados por la población local están basados en sus propias experiencias y son importantes ‘contenedores’ de PCI” (Bergdahl 2012, 50),²

² Traducción del autor.

ya que hablan de expresiones que están arraigadas o desarraigadas entre la población, al igual que conforman la identidad y la memoria local, ya sea campesina, charra o artesana.

La última sala está destinada a la presentación de exposiciones temporales en la cual se brinda la oportunidad a artistas y artesanos de la región de exhibir sus obras. En este espacio se resguarda una pintura mural de Daniel Rojo Pacheco que fue pintada en 2010. De igual forma es espacio para el desarrollo de otras actividades, tales como talleres, conferencias o presentaciones de libros. En la parte contigua al museo, existe una exhibición al aire libre de algunos fragmentos de máquinas y herramientas utilizadas para labrar el campo.

Reflexiones finales

Un museo comunitario no solo tiene el adjetivo de *comunitario* por ser ideado a partir de un grupo de personas que se reúnen con el objetivo de dar valor a sus elementos culturales en un espacio con cierta estructura discursiva o museográfica. El carácter comunitario radica en el impacto y las dinámicas surgidas de la relación entre el museo y la comunidad. Este museo, definido por Héctor Hernández, uno de los fundadores, es un museo activo en el que no se busca que la gente únicamente vea, sino que participe del museo a través de la organización de conferencias, exposiciones temporales, talleres, presentaciones de libros y jornadas culturales. “El museo comunitario es un espacio de organización para impulsar nuevas propuestas y proyectos comunitarios” (Camarena y Morales 2009, 118) en el que no solo se reflexiona el devenir, sino que se crean estrategias a través de las cuales gestionar y solventar necesidades que apremian al contexto inmediato del museo comunitario.

Es de particular interés que gran parte de las acciones que crean comunidad en torno al museo están relacionadas con el ejercicio del patrimonio inmaterial y de la adquisición de conocimientos. Por ejemplo, existen talleres de lengua hñähñu, de guitarra, de ajedrez, de fotografía y de creación literaria. En ocasiones invitan a colectivos a crear estos talleres; actualmente Magueyarte y Nänä Hai han intervenido en el desarrollo de la Fiesta para el Mezquital (cuando

el museo fue sede), en las jornadas culturales y en la muestra gastronómica y pulquera de la fiesta patronal de la Virgen del Rosario.

A pesar de una amplia gama de actividades vinculantes, el museo padece por la obtención de recursos financieros para su desarrollo. El financiamiento es de cooperación voluntaria, aunque en algunas ocasiones los eventos generan un gasto fuerte. Otra de las problemáticas es que no hay un personal de planta que atienda las necesidades de seguridad y mantenimiento del museo; a pesar de que los fundadores del museo siempre están al pendiente, no es posible mantenerlo abierto diariamente, si bien cuentan con jóvenes que realizan su servicio social.

Aun cuando no existe un apoyo económico concreto, los fundadores buscan continuar con la dinámica de los talleres, intercambios y demás actividades que desde hace diecisiete años han realizado. Para ellos, en relación con la cuestión económica, no se quedan con nada; solamente ganan cultura (Entrevista con Audencio López, 2014).

El Museo Comunitario de la Labranza, debido al descuido de las instituciones gubernamentales, ha sido apropiado y genera estrategias a través de las cuales no solo dan vida y continuidad al proyecto del museo, sino que se muestra como un espacio a través del cual se salvaguardan diversos patrimonios inmateriales del municipio —como lo es la memoria campesina— y se constituye como entidad que crea comunidad en la localidad de El Rosario, al promover el diálogo, la reflexión y la acción en torno a los elementos culturales de los pobladores.

Bibliografía

- Barrera Bassols, Marco y Ramón Vera Herrera. 1996. “Todo rincón es un centro. Hacia una expansión de la idea del museo”. *Cuicuilco* 3 (7): 105-140.
- Bergdahl, Ewa. 2012. “Conversation Piece: Intangible Cultural Heritage I Sweden”. En *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, editado por Michelle L. Stefano, Peter Davis y Gerard Corsane, 9-21. Woodbridge: The Boydell Press.

- Burón Díaz, Manuel. 2012. “Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica”. *Revista de Indias* 62 (254): 177-212.
- Camarena Ocampo, Cuauhtémoc y Teresa Morales Lersch. 2006. “El poder de la autointerpretación. Ideas para la creación de un museo comunitario”. En *Hogares vivos para la expresión cultural*, editado por Karen Coody Cooper y Nicolasa I. Sandoval, 79-89. Estados Unidos: Ediciones NMAI.
- . 2009. “El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal”. En *Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas: ¿por quién? y ¿para qué?*, editado por Iñaki Arrieta Urtizberea, 115-128. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). 2000. “Dirección General de Culturas Populares”, *Memoria 1995-2000*. Tomo II. Consultado el 13 de abril de 2016. http://www.cultura.gob.mx/memoria_conaculta/memorias_1995-2000/.
- CNME (Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones). s. f. *Programa Nacional de Espacios Comunitarios*. Folleto. México: INAH.
- DGCP (Dirección General de Culturas Populares Indígenas). 2005. *Antología sobre culturas populares e indígenas II*. México: DGCP.
- Engracia Vallejo, María, Diego Martín y Patricia Torres. 2002. “Comunicación educativa: analizar para transformar”. En *Colección Obra Varia*, 13-26. México: INAH.
- Hernández, Francisca. 2006. *Planteamientos teóricos de la museología*. Guijón: Ediciones Trea.
- Huyssen, Andreas. 2002. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- Luke, Timothy W. 2002. *Museums Politics. Power Plays at Exhibition*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Novelo, Victoria. 2008. “Patrimonio, políticas culturales y culturas populares en los museos: un caso mexicano”. En *Patrimonios culturales: educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, coordinado por Xerardo Pereiro y Hirokio Takenaka, 223-235. España: Ankulegi Antropología Elkartea.

- OEA (Organización de los Estados Americanos). 2006. "Programa Nacional de Museos Comunitarios". Consultado el 13 de abril de 2016. www.scm.oas.org/idms_public/SPANISH/hist_06/cidi01701s02.doc.
- . s. f. "Programa Nacional de Museos Comunitarios (PNMC)". Consultado el 13 de abril de 2016. www.oas.org/oipc/espanol/documentos/MexicoProgramaNacionalMuseosComunitarios.doc.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena. 1999. *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*. México: INAH.
- . 2008. "La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana?". *Cuicuilco* 15 (44): 87-110.
- Zavala, Lauro. 2012. *Antimanual del museólogo. Hacia una museología de la vida cotidiana*. México: UAM; INAH.

Entrevistas

- Hernández Lozano, Héctor. 2014. 1 de agosto de 2014.
- López Quesada, Audencio. 2014. 1 de agosto de 2014.

El Ciclo de Fiestas Patrias en el norte de Guerrero: una forma comunitario-regional de patrimonio cultural cívico-histórico

Samuel Villela Flores,

Nelida Ocampo Bernal

Coordinación Nacional de Antropología e Historia

En la región norte de Guerrero se lleva a cabo un ciclo festivo-ritual en torno a la rememoración de nuestra gesta libertaria. El ciclo se conoce como Fiestas Patrias y su parte medular es la escenificación popular del inicio de la guerra de Independencia, con un epílogo en la representación del Abrazo de Acatempan. En ocho municipios, dichas representaciones constituyen una forma tradicional de memoria histórica. También puede considerársele como parte del patrimonio histórico regional, ya que estas puestas en escena, aunque tienen algunas vertientes en la Costa Chica y se encuentran también en el Estado de México y Morelos —en su colindancia con Guerrero—, son un distintivo cultural de la región norte, y dan sustento a identidades locales y regionales.

Como parte de los eventos del Bicentenario, se publicó la obra *Fiestas patrias: memoria y tradición en el norte de Guerrero* (Villela y Ocampo 2012), editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. También se presentó una exposición fotográfica en el Palacio de la Cultura de Chilpancingo, apoyada por el Instituto Guerrerense de la Cultura. Y como parte de los apoyos que solicitó el Comité de Fiestas Patrias de Xonacatla, municipio de Cocula, se les ayudó en la gestión de un incentivo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), con el cual pudieron renovar parte de su vestuario, sobre todo.

En el clima de inseguridad y violencia que se vive en la región, palpable en los trágicos eventos de Iguala de 2014, la continuidad de algunos eventos ha sufrido cierta merma, por lo cual puede hablarse del riesgo en la continuidad de la realización de ciertos eventos. Por ello es pertinente proponer la salvaguarda del ciclo, a partir de los propios procesos autogestionarios con que siempre se

ha llevado a cabo el evento y en la perspectiva de una revaloración del propio ciclo, ya que aun dentro del propio estado de Guerrero, el evento no es muy conocido.

Breve descripción del evento

El Ciclo de Fiestas Patrias se realiza en una amplia región colindante entre los estados de México, Guerrero y Morelos. Para el año de 2012 (Villela y Ocampo) habíamos identificado unos sesenta pueblos en la región norte de Guerrero. Mientras que Arizpe (2011) había conocido, para esta región, solo los casos de Acatempan y Chilacachapa; así como las poblaciones de Tetelpa, Morelos y Tonicato, Estado de México. Por su parte, Martha Toriz (2011) había descrito los casos de San Miguel Ixtlilco el Grande, Morelos y el de Tetelpa, ya mencionado. Para el caso de Guerrero, esta autora solo se refiere a las poblaciones de Cocula, Tlacoachistlahuaca, y para el Estado de México, a Malinalco y Tonicato.

Después de la investigación en que se ubicó a los sesenta pueblos, hemos reconocido, por lo menos, a cuatro pueblos de la región VI (Valle de Bravo) en el Estado de México, donde se realiza ese mismo tipo de celebraciones; se trata de cuatro cabeceras municipales: Coatepec Harinas, Malinalco, Tonicato e Ixtapan de la Sal.¹

Una de las primeras características a destacar es el patrón organizativo. Retomando formas de organización desde los patrones del sistema de cargos, se conforman grupos de ciudadanos donde hay poca o nula participación estatal. En el estado de Guerrero, se constituyen principalmente los comités de Fiestas Patrias, mientras que en Ixtlilco las actividades se dan a partir de la Junta de Mejoras de la localidad (Toriz 2011, 80).

En las localidades guerrerenses se sigue un guion con sus variables en cada población, el cual es previamente ensayado por los múltiples actores para

¹ Es factible que, tratándose de cabeceras municipales, pueda darse el caso de más poblaciones pequeñas donde se realice la celebración, lo cual requeriría de un mayor acercamiento en campo para su identificación.

dar renovada presencia a los varios personajes de la historia patria que aparecen desarrollando el drama de los inicios de nuestra gesta libertaria. Así mismo, existe un responsable que da la pauta para que los ensayos se hagan como lo han hecho año tras año. En cambio, en la localidad de Ixtlilco (Toriz 2011, 50), el llamado Simulacro de los Mecos carece de este.

La población participa colectivamente en puestas en escena, en un acto performativo donde actúan y representan los principales pasajes del inicio de la gesta insurgente, sobre todo un simulacro de la guerra entre mexicanos y “gachupines”. Cada una de las poblaciones participantes posee particularidades y diferencias de acuerdo a la manera en que sus habitantes conciben lo que sucedió en este episodio de la historia del país.

Mientras que en muchas localidades guerrerenses la trama involucra varios episodios (la representación de la conjura, su descubrimiento, el llamado de Hidalgo a la guerra, las batallas, el monólogo de personajes como La Paz, América o la Corregidora y el diálogo entre México y España), en las localidades de Morelos y del Estado de México parece circunscribirse al “simulacro”,² dentro del que aparece como una constante el ataque a la Alhóndiga de Granaditas.

Los principales próceres patrios (Miguel Hidalgo, José María Morelos, Ignacio Allende, Mariano Abasolo, Ignacio Aldama, la corregidora Josefa Ortiz de Domínguez), así como otros personajes con tinte histórico (el general español, el general mexicano, el Pípila, Pedro Ascencio de Alquisiras), son representados por jóvenes o adultos, quienes han sido convocados por un comité organizador. Un mes antes de que inicien los festejos, hay preparativos en los que los participantes ensayan sus parlamentos, sus diálogos y escenificación.

Otros personajes tienen, mayormente, una función simbólica: la Patria, la Paz, la Fama, la Libertad, México, España, encarnados mayormente por jóvenes muchachas,³ nos remiten a entidades de diferente nivel de significación,

² “Cuando a algunos habitantes de Ixtlilco les inquirí el pasado 16 de septiembre ¿por qué simulacro?, respondieron —palabras más, palabras menos—: ‘Porque no es de a de veras, porque simulamos una batalla, pero es de a mentiritas, nadie sale herido’” (Toriz 2011, 81).

³ Para Ixtlilco, Toriz (2011, 83) nos refiere que el grupo de los mecos “es encabezado por tres jovencitas que alegóricamente representan a la Libertad, la Patria y la América”.

aquel que tiene que ver con los ideales y entidades libertarias. Otros más, como la Malinche, el Gran Tlatoani, los mecos, los apaches —que devienen de tradiciones dancísticas—, además de costeños y “guarines” en Ixtapan de la Sal en el Estado de México, nos remiten a un pasado prehispánico y campesino que parece reivindicarse ante la dominación española en esta actuación al lado de los sublevados.

Si bien tenemos, en la mayoría de las localidades guerrerenses, a un abigarrado grupo de insurgentes encabezados por esos diversos actores y gente del común que se les incorpora,⁴ por el lado de los españoles no hay personajes tan definidos. El General Español —en Atlixac y en la cabecera de Cocula, Guerrero— así como la chica que representa a España⁵ son algunos de los pocos personajes hispanos mejor caracterizados; Calleja aparece, por ejemplo, en las representaciones de Chilacachapa en el municipio de Cuetzala del Progreso.

Otros personajes simbólicos representados son los “apaches negros” que participan en Metlapa, municipio de Iguala. La presencia de esa figura, mezclada con la negritud, debe considerarse más bien como una amalgama simbólica que pone de relieve la importancia y la presencia de núcleos de filiación afroestiza en la lucha independiente:

Entre los contingentes hay que mencionar a los “negritos”, que llevan la caratizada porque “son de África” y que, según nos informaron, representan a un contingente capitaneado por Irineo, que se incorporó a la lucha independentista a raíz de la abolición de la esclavitud por parte de José María Morelos y Pavón, que era mulato. Este contingente se había formado, nos cuentan, con los capataces y vaqueros de origen africano, todos esclavos, que fueron traídos a la Costa Chica de Guerrero para trabajar en las haciendas ganaderas de los españoles (Arizpe 2011, 20).

⁴ En Ixtlilco “cientos de personas se caracterizan como mecos utilizando las diferentes insignias” (Toriz 2011, 82).

⁵ Para Ixtlilco, Toriz (2011, 94) refiere a un personaje como la reina de España: “En 2010, los padres de la joven que representó a la reina de España también brindaron una comida”.

Cabe mencionar también la participación significativa de migrantes que, retornando de Estados Unidos, han inyectado nuevos recursos para la celebración de los eventos, sobre todo en el Estado de México. En Tonicato, por ejemplo, “migrantes de ese pueblo que viven en Waukegan, Illinois, regresan al pueblo y son actrices y actores de la obra histórica, financian las mayordomías y apoyan a distintos contingentes” (Arizpe 2011, 20).

Esta situación se repite en Apipilulco, en el municipio de Cocula. En este lugar quienes han emigrado a Estados Unidos y en especial a Chicago, Illinois, retornan para estar presentes en la festividad el 26 y 27 de septiembre para participar como espectadores o integrantes del pelotón español o mexicano. En Chilacachapa, por ejemplo, el éxodo se hace principalmente a la Ciudad de México, y la festividad patria es uno de los principales motivos para regresar a participar como los personajes principales de la conjura o como insurgente o gachupín.

El Ciclo de Fiestas Patrias como patrimonio cultural inmaterial

Una vez que hemos presentado una breve descripción del Ciclo de Fiestas Patrias,⁶ presentaremos nuestras consideraciones para una eventual propuesta de Declaratoria de Patrimonio Cultural Inmaterial, tanto a nivel estatal como nacional.

Si bien no estamos muy convencidos de la adjetivación de “inmaterial” para el patrimonio cultural, pensamos que una eventual declaratoria podrá contribuir a una recuperación y difusión del ciclo, sobre todo a partir —insistimos— de los propios procesos autogestionarios con los que se realiza.

Según el protocolo que desarrolla la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial del INAH, un primer paso a desarrollar es cubrir la “Ficha de Registro para el inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México” (anexo I).

En esta perspectiva, presentamos un avance de la cobertura de este formato.

⁶ Para una mayor información, véase Villela y Ocampo (2012).

1. Definición del elemento o manifestación cultural

El evento cultural que se propone es el Ciclo de Fiestas Patrias en el Norte de Guerrero —y zonas colindantes del Estado de México y Morelos—, en tanto forma de memoria histórico-cívica. Se trata de representaciones escénicas populares sobre el inicio de la guerra de Independencia en nuestro país.

1.a. Ámbito(s) representado(s) por el elemento o manifestación cultural

Región norte de Guerrero —y zonas colindantes del Estado de México y de Morelos—.

1.b. Nombre del elemento o manifestación cultural

“Fiestas Patrias”

1.c. Nombre de las comunidades, de los grupos o, cuando proceda, de los individuos interesados

En principio, se ha dialogado y acordado iniciar el proceso de registro con las poblaciones de Apipilulco y Atlixnac del municipio de Cocula; Metlapa del municipio de Iguala, en el estado de Guerrero, más otras que puedan anexarse en el proceso de formulación de declaratoria.

1.d. Situación y cobertura geográfica del elemento (localidad, municipio, estado y región); localización de las comunidades en cuestión

El elemento cultural se representa en unos sesenta pueblos en una amplia región ubicada en la zona norte del estado Guerrero, distribuidos en ocho municipios —Cocula, Cuetzala, Iguala, Ixcateopan, Taxco, Teloloapan, Tepecuacuilco y Tetipac—, más las cabeceras municipales de Coatepec Harinas, Malinalco, Tonicato e Ixtapan de la Sal, en la región VI (Valle de

Bravo) en el Estado de México, así como en las localidades de Tetelpa y San Miguel Ixtlilco el Grande, estado de Morelos.

2. Descripción

2.a. Descripción del elemento: origen, proceso histórico, desarrollo detallado en la actualidad, periodicidad, etcétera

El Ciclo de Fiestas Patrias en el Norte de Guerrero y pueblos colindantes del Estado de México y Morelos se conforma con las representaciones escénicas de carácter popular donde la gente de esos pueblos se organiza y representa los inicios de la guerra de Independencia, así como el evento de culminación de dicho proceso (Abrazo de Acatempan).

Su origen se remonta a fines del siglo XIX y actualmente se desarrolla anualmente siguiendo un calendario que inicia el 15 de septiembre para irse realizando en otras localidades a lo largo de la segunda quincena de septiembre y hasta la primera quincena del mes de octubre, en forma parecida a como se celebran los ciclos de Viernes de Cuaresma, de esta manera, el ciclo festivo incluye los días 17, 18, 26, 27, 29 y 30 de septiembre, y para octubre, los días 4 y 5, del 8 al 10, el 11 y 12, y finaliza el 18 y 19, lo que permite que la gente pueda asistir al festejo de sus vecinos, ya sea como asistente o tomando participación activa.

La realización del evento se sustenta en formas organizativas semejantes a los sistemas de cargos, cuya cabeza visible son los Comités de Fiestas Patrias y son elegidos por votación en una asamblea comunal. Para sufragar los gastos que implica su realización, se recurre a mecanismos de acopio de recursos de tipo popular y tradicional (rifas, colectas, quermeses o bailes); también se solicita soporte económico a las presidencias municipales, pero como estas no están obligadas a apoyarlos, los organizadores no reciben recursos o el dinero otorgado es parcial. Es así que si los gastos solicitados superan el monto reunido, entonces el adeudo es pagado con el propio dinero de los organizadores.

2.b. Funciones sociales y culturales actuales en la sociedad que lo practica

Actualmente, la realización del Ciclo de Fiestas Patrias cumple la importante función de preservar en la memoria colectiva la participación popular en la gesta de Independencia en nuestro país. Contribuye también a la conformación de la conciencia cívica en tanto la recreación de los episodios históricos nutre de conceptos como la libertad, la emancipación, la creación de instituciones, la participación ciudadana tanto en la realización de eventos como en la asunción de conceptos identitarios y libertarios. Así mismo, permite la identificación con tradiciones culturales, como los elementos derivados de danzas y tradiciones populares que se incorporan a las representaciones escénicas (mecos, “sombrerudos”, apaches, personajes históricos, como la Malinche, personajes simbólicos, como la Paz, la Patria, la Libertad).

2.c. Riesgos que enfrenta el elemento. Posibles medidas de salvaguardia que podrían permitir proteger y promover el elemento

Uno de los peligros que enfrenta la certeza de que la festividad se lleve a cabo es que los elegidos para formar parte del comité declinan su participación o desertan porque desatienden labores que les aportan un ingreso económico, y el cargo que tienen solo les genera un compromiso civil. Recordemos que no perciben algún pago por organizar la fiesta, y además tienen que desembolsar para la festividad e inclusive no comen por atender las demandas de la fiesta.

Así, los riesgos internos que enfrenta la realización de algunos eventos es la propia dinámica inherente al desempeño de ese tipo de cargos, ya que pueden representar una carga onerosa para los organizadores y participantes.

El acopio de recursos para su realización también se ha mermado ante las dificultades para la organización de eventos de recolecta y ante las dificultades de movilidad en la región. Tomemos en cuenta que las poblaciones son agrícolas, las fuentes de empleo son escasas y existe la migración

laboral, lo anterior aunado a que los padres de familia recientemente han gastado en lo relacionado al inicio del ciclo escolar. Esto hace que su cooperación económica para la fiesta sea insuficiente o nula.

Ante esta situación, se exhorta a que el Estado anualmente apoye económicamente a los organizadores para sufragar los principales gastos de la festividad, como lo es el pago de la música de viento, la adquisición de adornos y el material requerido para la escenografía de la Alhóndiga, la cárcel o la casa de doña Josefa, por mencionar algunos ejemplos. En cambio, para los que intervienen como personajes españoles o mexicanos, se recomienda dotarlos con sus vestiduras y accesorios de acuerdo a los requerimientos de cada población. Esto motivará a que un mayor número de personas quieran participar; además, se extiende la inclusión de aquellos que por falta de recursos económicos no podían hacerlo. Con esta sugerencia se alienta a que los organizadores destinen menos tiempo al acopio de dinero y a que no tengan que pagar por cuenta propia los adeudos de la festividad.

No olvidemos que a partir del 2012, con la grave crisis de inseguridad que han vivido los pueblos de la región norte, muchos pueblos han resentido la incertidumbre, y aunque algunos no han dejado de llevar a cabo esos festejos, la inseguridad ha repercutido en la afluencia de visitantes desde localidades vecinas que comparten también esa festividad y, desde luego, se ha visto reducida la intervención de los participantes directos que no viven en las localidades y regresan exclusivamente en esas fechas. En algunos casos, la realización de la fiesta se ha visto modificada en cuanto al inicio de las actividades con la intención de que no termine a “altas horas de la noche” y de esta manera evitar algún percance.

Recordemos el grave incidente vivido en Iguala en 2014, que detonó un despliegue del Ejército y Policía Federal en los municipios considerados de alto riesgo, entre ellos Teloloapan, Ixcateopan, Cuetzala del Progreso, Cocula, por mencionar algunos municipios donde se lleva a cabo la festividad.

Ante esta situación, las posibles medidas de salvaguardia tienen que ver con medidas más amplias que permitan la reconstitución del tejido social. Pero esto va más allá de los alcances de las poblaciones participantes

y es responsabilidad del Estado mexicano implementar una política anticorrupción y antiimpunidad que socave efectivamente los mecanismos de infiltración de la delincuencia organizada en la sociedad civil y en los organismos de seguridad del Estado.

Específicamente, los afectados solicitan para su seguridad la instalación de retenes y patrullajes permanentes, y el resguardo militar o de la gendarmería en la fecha de su festividad patria para sentir que la fiesta se llevará a cabo de manera segura y que por ende habrá mayor participación de los ciudadanos e incrementará la asistencia de un mayor número de visitantes.

La eventual declaratoria y los apoyos político-sociales y económicos que derivarían de esa formulación también pueden contribuir a consolidar la conciencia que tienen los pobladores de la trascendencia histórico-cívica de los eventos, tanto por su contenido histórico como en la preservación de la memoria y la participación ciudadana.

3. Datos del responsable de la propuesta (nombre, institución, medios de contacto)

Antropólogos

Samuel Luis Villela Flores (DEAS-INAH, México), villela_s@hotmail.com

Nelida Ocampo Bernal (CNA-INAH, México), ocabernelid@hotmail.com

Recapitulación

Como hemos tratado de mostrar, el Ciclo de Fiestas Patrias en la región norte de Guerrero y pueblos colindantes del Estado de México y Morelos se conforma como patrimonio cultural inmaterial en tanto constituye una pauta cultural que permite la recreación escénico-popular de episodios nodales en la conformación de nuestro Estado-nación. De presencia en una amplia región intercultural de los estados mencionados, permite la rememoración de

eventos históricos cruciales. Puesto que se realiza con una indicativa participación popular y ciudadana, tanto en la organización como en su realización, contribuye a la creación y consolidación de una conciencia cívica al asumirse los valores gestados desde la lucha independiente, mismos que se refrendan también en la participación libre y consciente en las representaciones y su organización. Así mismo, en tanto se incorporan elementos culturales derivados de tradiciones y danzas festivas, estos nutren y permiten la reproducción de pautas culturales identitarias, con sustento en el entramado cosmogónico de los pueblos involucrados.

Atendiendo a los criterios de inscripción a las Listas del patrimonio cultural inmaterial (Unesco), su registro en el Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México y la eventual formulación de una declaratoria a nivel nacional y estatal contribuirá a dar a conocer esa forma patrimonial —cuyo conocimiento actual no rebasa las fronteras estatales—, a efecto de “lograr que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala [nacional] y dando testimonio de la creatividad humana”.

En el mismo sentido, esta se formula como una forma de salvaguarda de ese tipo de expresiones culturales, situándola en la dimensión nacional. También atendiendo a esos criterios, la inscripción en el Inventario y eventual declaratoria se formulan con la participación interesada de comunidades participantes, de la misma manera en que llevan a cabo la organización y realización de su ciclo festivo.

Anexo 1

Ficha de registro para el inventario del patrimonio cultural inmaterial de México

| | |
|-----|--|
| 1 | Definición del elemento o manifestación cultural |
| 1.a | Ámbito(s) representado(s) por el elemento o manifestación cultural (p. ej. lengua, expresiones musicales, danzas tradicionales, ceremonias y festividades tradicionales, ritos y sitios sagrados, medicina y herbolaria tradicional, etc.) |
| 1.b | Nombre del elemento o manifestación cultural |
| 1.c | Nombre de las comunidades, de los grupos o, cuando proceda, de los individuos interesados |
| 1.d | Situación y cobertura geográfica del elemento (localidad, municipio, estado y región); localización de las comunidades en cuestión |
| 2 | Descripción |
| 2.a | Descripción del elemento (origen, proceso histórico, desarrollo detallado en la actualidad, periodicidad, etc.) |
| 2.b | Funciones sociales y culturales actuales en la sociedad que lo practica |
| 2.c | Riesgos que enfrenta el elemento. Posibles medidas de salvaguardia que podrían permitir proteger y promover el elemento |
| 3 | Datos del responsable de la propuesta (nombre, institución, medios de contacto) |

Bibliografía

- Arizpe, Lourdes, coord. 2011. *El Patrimonio cultural cívico. La memoria política como capital social*. México: Cámara de Diputados LXI Legislatura; Miguel Ángel Porrúa.
- Toriz, Martha. 2011. "Danza y simulación; la reafirmación de una identidad". *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Consultado el 20 de marzo de 2015. <http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1036/1902>.
- Villela F., Samuel L. y Nelida Ocampo Bernal. 2012. *Fiestas patrias. Memoria y tradición en el norte de Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

SEGUNDA PARTE

Experiencias exógenas: casos de patrimonialización,
investigaciones de puesta en valor y metodologías

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco y los países de Asia Oriental

Noriko Aikawa-Faure

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Introducción

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (en adelante, la Convención de 2003) fue adoptada en 2003 por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), y entró en vigor en 2006. Esta nueva Convención, cuya base conceptual es en gran medida diferente de la de la Convención del Patrimonio Mundial (adoptada en 1972), ha atraído fuertemente la atención de los Estados miembros de la Unesco, y al día de hoy 163 de ellos han pasado a ser parte de ella. Durante el período comprendido entre 2008 y 2014, 362 elementos del patrimonio cultural inmaterial (en lo sucesivo, PCI) estaban inscritos en las listas de la Convención. A lo largo de todo el proceso de redacción, las contribuciones conceptuales, financieras y políticas de los países de Asia Oriental fueron importantes en la conformación de los debates intergubernamentales, de tal manera que resultaron en la aprobación de la Convención, en su forma actual.

Una vez que se adoptó la Convención, China, Japón y la República de Corea estuvieron entre los primeros países en ratificarla. Estos países lograron entonces inscribir casi un tercio del número total de los elementos de PCI en las listas. Este “giro asiático” se convirtió en un problema y fue considerado como una de las principales causas de los desequilibrios geográficos en las listas del PCI de la Unesco. Además, como uno de los medios eficaces para promover la Convención, la República de Corea, seguida por China y Japón, tomó la iniciativa de acoger los llamados Centros de categoría 2 de la Unesco, en otras

palabras, Centros para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la región de Asia y el Pacífico bajo los auspicios de la Unesco.

Los antropólogos desempeñaron un papel importante en la elaboración de la Convención de 2003. Poco después de la adopción de la Convención, varios antropólogos expresaron sus opiniones y preocupaciones en relación con las recientes iniciativas de la Unesco. La mayoría de ellos parecen haber quedado satisfechos por el cambio que se había producido en el pensamiento en torno al PCI. Por ejemplo, Arizpe¹ elogió el enfoque holístico que había permitido que se preservara la integridad del significado de cada elemento del PCI (Arizpe 2004, 130-132). Kirshenblatt-Gimblett² reconoció, en la definición del término PCI dada en la Convención de 2003, un cambio en “el enfoque en mantener las tradiciones mismas apoyando a los practicantes [el cual] supuso un cambio de los artefactos a las personas y habilidades” (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 53). Condominas,³ considerando que todos los elementos del PCI se transmiten oralmente y gestualmente, valoró la Convención como prueba del reconocimiento oficial de las culturas orales y gestuales, que habían sido subestimadas en comparación con la cultura escrita, como son los poemas y la literatura en general (Condominas 2004, 24-27).

Con respecto a las preocupaciones que han sido expresadas, Kirshenblatt-Gimblett y otros antropólogos⁴ expresaron su oposición al sistema de listas en que se fundamentó la Convención. Kirshenblatt-Gimblett (2004, 56) consideró que el sistema de listas podría crear “artefactos metaculturales”. Khaznadar⁵ (2004, 51-58) y algunos otros (Hafstein 2009, 93-108) estaban

¹ Lourdes Arizpe, en aquel momento profesora investigadora del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias (CRIM-UNAM), ex subdirectora general de Cultura de la Unesco (1994-1998).

² Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, entonces profesora en la Tisch School of the Arts, Departamento de Estudios de la Representación, Nueva York.

³ Georges Condominas, creador y exdirector de CeDrasemi (Centre de Documentation et de la Recherche sur l'Asie du Sud Est [CNRS]), Francia.

⁴ Peter Seitel. 2001. “Proposed Terminology for Intangible Cultural Heritage: Toward Anthropological and Folkloristic Common Sense in a Global Era”, ponencia inédita presentada en la reunión de Turín, 2001.

⁵ Chérif Khaznadar, entonces director de la Maison des Cultures du Monde, París.

convencidos de que la selección de los elementos para las listas permitiría crear jerarquías entre aquellos que fueran seleccionados y aquellos que no lo fueran. El análisis de la Convención por Kurin⁶ afirmaba que era “idealista” y no lo suficientemente realista en su ejecución. Él consideraba que era un “trabajo en progreso” (Kurin 2004, 70-75). Junto con Kirshenblatt-Gimblett, consideraba “problemático” (Kurin 2004, 70) y “arbitrario” (Kirshenblatt-Gimblett 2004, 52) que la Unesco hubiera tratado tres tipos de patrimonio por separado, natural, material e inmaterial, cuando estos géneros de patrimonio coexistían naturalmente *in situ*. Arizpe, a la vez que destacaba la íntima relación entre el PCI y la diversidad cultural, advirtió en contra de caer en la trampa de la banalización cultural y conservadurismo cultural, que niegan la libertad cultural y la libertad de crear (Arizpe 2004, 130-132).

El diseño de un proyecto: la salvaguardia del PCI

Patrimonio Cultural fue un floreciente programa de la Unesco en la década de 1970, y la aprobación de la Convención del Patrimonio Mundial en 1972 llevó a poner bajo los reflectores el programa como un todo. Las actividades relacionadas con el PCI, como los estudios sobre idiomas locales, el folclore, los valores y las prácticas culturales, que hasta entonces habían sido llevadas a cabo en el marco de diferentes programas de la Unesco,⁷ fueron agrupadas bajo un programa multidisciplinario titulado Estudios Culturales, cuando Richard Hoggart⁸ llegó a ser subdirector general para las Ciencias Sociales, las Ciencias Humanas y la Cultura de la Unesco en 1971.

Sin embargo, fue la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Mondiacult), celebrada en México en 1982, la que amplió la definición de

⁶ Richard Kurin, entonces director del Centro de Folclor y Patrimonio Cultural de la Institución Smithsonian.

⁷ Los proyectos relacionados con las lenguas vernáculas eran tratados por el Sector de Educación de la Unesco en la década de 1950 (Aikawa 2007, 45).

⁸ Richard Hoggart, uno de los cofundadores de la Escuela de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham en el Reino Unido.

patrimonio cultural, integrando el PCI en ese concepto.⁹ La Conferencia también reconoció el papel de la cultura tradicional y folclórica como un medio para la afirmación de la identidad cultural (Mondiacult, recomendación 63).

Siguiendo las recomendaciones de México, las actividades relacionadas con el PCI fueron trasladadas al Programa de Patrimonio Cultural de la Unesco en el año 1984, bajo el nombre de “patrimonio inmaterial”, que incluye “los signos y símbolos transmitidos a través de las artes, las literaturas, los idiomas, las tradiciones orales, las artesanías, el folclore, los mitos y creencias, los valores, costumbres, ritos y juegos”.¹⁰ Sin embargo, cuando el programa de patrimonio no físico se fusionó con el programa de patrimonio tangible, el programa no físico quedó en gran medida marginado de las perspectivas administrativas y presupuestarias más importantes. Además, el programa se centró en la clarificación de conceptos y en la elaboración de una tipología estándar universal y una metodología estándar para la investigación, el estudio y la preservación, etapa durante la cual tuvieron lugar largas e improductivas controversias teóricas entre los antropólogos y los folcloristas.

Durante el decenio de 1980, el programa no físico fue movido de un lado a otro entre el programa de identidad cultural y el de patrimonio cultural. Tuvo un mejor trato cuando fue incorporado al programa de identidad cultural que cuando quedó en el ámbito del programa de patrimonio cultural (Aikawa 2007, 51-52). Pero el programa de patrimonio no físico nunca despegó realmente a pesar de todo.

A principios de la década de los noventa, cuando había terminado la Guerra Fría y la globalización comenzó a emerger, los Estados comenzaron a considerar el PCI, por un lado, como un factor que permitía a las comunidades y naciones afirmar su identidad cultural y que era necesario para consolidar las naciones recientemente reestructuradas, y por el otro, como un factor que garantizaba la diversidad cultural en la era de la uniformización cultural. En respuesta a una solicitud de sus Estados miembros, la Unesco creó un nuevo programa titulado Patrimonio Cultural Inmaterial.

⁹ Declaración de México sobre las políticas culturales, párrafo 23.

¹⁰ 21C/5 párrafo 11052.

En la conformación de las perspectivas del nuevo programa, las contribuciones de antropólogos, etnólogos y lingüistas, especialmente George Condominas y Stephen Wurm,¹¹ fueron particularmente valiosas. El consejo más importante dirigido a la Unesco fue ayudar a los practicantes y a las comunidades a revitalizar y transmitir su propio PCI, en lugar de promover investigaciones realizadas por extraños que podían encomendarse a instituciones académicas.

Japón y la República de Corea desempeñaron un importante papel en el lanzamiento de este nuevo programa, al establecer Japón un fondo fiduciario anual e introducir y desarrollar Corea el programa Tesoros Humanos Vivos. Lo que es más importante, el nombramiento en 1994 de Lourdes Arizpe para ocupar el puesto de subdirectora general de Cultura fue oportuno para el lanzamiento del nuevo programa. Ella fue la primera subdirectora general que respondió a la creciente demanda de los Estados miembros de prestar mayor consideración al PCI. Siendo ella misma antropóloga social, también proporcionó un apoyo sustantivo administrativo, político y financiero al programa.

Con el objetivo de aumentar la conciencia pública sobre la necesidad de salvaguardar la desaparición de muchos elementos del PCI, en particular el patrimonio oral, la Unesco inició en 1997 un programa titulado Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Aquí de nuevo Georges Condominas, especialista en patrimonio oral, tomó la iniciativa de la elaboración de los conceptos que sustentan el programa. El proyecto permitió a los Estados miembros de la Unesco familiarizarse con el término PCI, aunque la creación del nuevo programa provocó una serie de agitados debates en foros internacionales, en los que se hizo evidente una brecha Norte-Sur (Aikawa-Faure 2008, 14-22). Los países del Sur, dado que el PCI es su expresión cultural más representativa, querían que este patrimonio gozara de tan alta consideración como el patrimonio mundial.¹² Sin embargo, para los países del Norte, el PCI era una expresión cultural secundaria. También para

¹¹ Stephen Wurm, entonces presidente del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas y profesor del Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional Australiana de Canberra.

¹² Discurso del embajador de Benín, junio de 2003 (Hafstein 2009, 103).

países que tienen minorías o grupos indígenas, destacar el PCI de las poblaciones minoritarias no era necesariamente bien visto.

A pesar de estos obstáculos, el programa de Proclamación de Obras Maestras se puso en marcha, y se proclamaron noventa obras maestras entre 2001 y 2005. En 2008, los 90 elementos fueron integrados en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en virtud de la Convención.

La Conferencia de Washington como evento clave en la preparación de la Convención de 2003

Desde la década de 1970, la División de Derechos de autor de la Unesco había intentado establecer junto con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) un instrumento internacional con dos objetivos: el primero la salvaguardia del PCI y el segundo la protección de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el PCI. Sin embargo, para 1985, había quedado claro que buscar estos dos objetivos en un único instrumento era demasiado ambicioso. Como resultado de ello, la Unesco siguió adelante, sin la participación de la OMPI, con la redacción de un instrumento jurídico internacional que se centraba en la protección mundial del PCI. Finalmente, consiguió que la Conferencia General de la Unesco adoptara en 1989 la “Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular” (en adelante, Recomendación de 1989). Pero algunas encuestas realizadas por la Unesco entre 1995 y 1999 revelaron que este instrumento jurídico internacional no vinculante tenía poco efecto en los Estados miembros, por lo que en 1999 la Unesco y las instituciones Smithsonian organizaron una conferencia internacional titulada “Evaluación mundial de la Recomendación de 1989 sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular: empoderamiento local y cooperación internacional”, para reexaminar la Recomendación de 1989.

La Conferencia llegó a la conclusión de que los principales conceptos en que se basa la Recomendación de 1989 y los enfoques de las acciones de salvaguardia que contenía ya no eran adecuados para la situación del mundo contemporáneo (Seitel 2001, 272-275) y recomendó que se elaborara un

nuevo instrumento compatible con el entorno social y cultural del mundo contemporáneo de aquel momento. Las críticas se dirigían especialmente a la utilización del término *folclore* y su definición, que estaba demasiado orientada hacia los productos, cuando se debía dar principal importancia a los símbolos, valores y procesos relacionados con estos. La conferencia se propuso desarrollar una “definición más incluyente basada en el caso de la creación o recreación como un acto social en consonancia con la actual definición académica del folclore...” (McCann 2001, 59).

Otras críticas de la Recomendación de 1989 incluían: *i*) una actitud de investigación centrada en los investigadores con miras a los métodos de salvaguardia del PCI, a expensas de los practicantes y sus comunidades (McCann 2001, 58-59), y *ii*) la falta de una adecuada representación de los practicantes de base, siendo ellos quienes crean, practican y nutren el PCI (McCann 2001, 57-61; Seitel 2001, 273).

Cabe señalar aquí que la mayoría de quienes participaron en la redacción de la Recomendación de 1989 eran folcloristas, en particular procedentes de países nórdicos y antiguos países de Europa Central y Oriental (Sherkin 2001, 50), mientras que las críticas fueron expresadas por los antropólogos de las instituciones Smithsonian. Los nuevos principios establecidos por la Conferencia de Washington guiaron en todos sus pasos la elaboración de la Convención de 2003.

Acciones paralelas: el desarrollo del programa de Proclamación de Obras Maestras y la redacción de la Convención

El programa de Proclamación de Obras Maestras fue lanzado en 1998. Mientras tanto, y siguiendo las recomendaciones de Washington, el proceso de elaboración de un nuevo documento jurídico internacional sobre el PCI fue impulsado por la República Checa, Lituania y Bolivia en octubre de 1999.

La llegada de Kōichirō Matsuura como director general de la Unesco en noviembre de 1999 dio el impulso decisivo que condujo a la adopción de la Convención de 2003. Al asumir el cargo, Matsuura hizo central el programa

de PCI al elegirlo como uno de los ocho programas prioritarios de la organización en su conjunto.¹³ Ese anuncio provocó una serie de encendidos y controvertidos debates entre los Estados miembros. El director general explicó que tenía previsto lanzar el programa de Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad en paralelo con la preparación de la futura convención, esto último para probar la validez de los conceptos y problemáticas que podría ser necesario abordar al avanzar el proceso de redacción.¹⁴ La puesta en marcha de ambos programas fue posible en gran medida gracias a los Fondos Fiduciarios Japoneses. A finales de 2000, Japón aumentó estos fondos a 3 200 000 USD para apoyar a Matsuura en la consecución de uno de sus objetivos: la creación de una convención para la salvaguardia del PCI.

Entre las numerosas reuniones preparatorias para la Convención, dos de ellas son especialmente dignas de mención. La primera fue la “Mesa Redonda Internacional sobre las definiciones de trabajo del patrimonio cultural inmaterial” (la llamada Reunión de Turín), celebrada en marzo de 2001 en Turín, que puso los cimientos de la futura convención, estableciendo su finalidad, su alcance y su definición. Durante la reunión, se llevó a cabo un extraordinario debate interdisciplinario y académico (Aikawa-Faure 2008, 22-32).

En cuanto al marco jurídico, Blake,¹⁵ que había sido responsable del estudio de viabilidad elaborado para la Unesco, propuso dos opciones: un instrumento similar a la Convención del Patrimonio Mundial, o un instrumento para la protección del patrimonio cultural en general que necesitaría un sistema jurídico *sui generis* para ser promulgado. Si se escogía el primer instrumento, Blake subrayó la importancia de respetar la especificidad del PCI y de

¹³ 159 Reunión del Consejo Ejecutivo de la Unesco, sesión plenaria celebrada el 15 de mayo de 2000. Informe del debate.

¹⁴ Discurso del director general del 5 de mayo de 2000 en la reunión de información para las delegaciones permanentes; discurso introductorio en el 162 período de sesiones del Consejo Ejecutivo (octubre de 2001).

¹⁵ Janet Blake, entonces investigadora visitante honorífica de la Universidad de Glasgow, autora del estudio de viabilidad, titulado *Developing a New Standard- Setting Instrument for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: Elements for Consideration* (Desarrollo de un nuevo instrumento normativo para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial: elementos para su examen; Unesco 2001).

no introducir en él la noción de “patrimonio común de la humanidad y valor universal excepcional”, que está integrada en la Convención del Patrimonio Mundial.

Los antropólogos definieron entonces los objetivos, definiciones y ámbitos de la futura convención, tal como la propuesta por Arizpe:

Objetivos: *i)* conservar las creaciones humanas; *ii)* dar reconocimiento mundial; *iii)* fortalecer la identidad; *iv)* habilitar la cooperación social; *v)* proporcionar continuidad histórica; *vi)* mejorar la diversidad creativa de la humanidad, y *vii)* fomentar el disfrute (Unesco 2001).

Definiciones:

Los procesos aprendidos por los pueblos, junto con los conocimientos, las habilidades y la creatividad que conforman los productos que crean, a la vez que son modificados por ellos, y los recursos, espacios y otros aspectos del contexto social y natural necesarios para su sostenibilidad; estos procesos proporcionan a las comunidades vivas un sentido de continuidad con las generaciones anteriores y son importantes para la identidad cultural, así como para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad (Unesco 2001).

Ámbitos: “Patrimonio cultural oral; idiomas; artes escénicas y eventos festivos; ritos y prácticas sociales; cosmologías y sistemas de conocimiento; creencias y prácticas sobre la naturaleza” (Unesco 2001).

El segundo aspecto importante de la reunión, la Mesa Redonda de ministros de Cultura: “Patrimonio Cultural Inmaterial, espejo de la Diversidad Cultural”, también desempeñó un papel importante en la elaboración de la Convención, pero de manera diferente. Este encuentro fue decisivo para obtener el apoyo político de los Estados miembros de la Unesco. La estrategia de Matsuura fue ganar el apoyo de los países que luchaban por establecer una nueva convención para la protección y promoción de las expresiones de la diversidad cultural. Así pues, propuso que la reunión de los ministros de Cultura discutiera cómo el PCI y la diversidad cultural son las dos caras de la misma moneda, lo que implicaba que los Estados miembros que apoyaban la preparación

de la Convención de la Diversidad Cultural también deberían apoyar la Convención sobre el PCI y viceversa. Esta estrategia fue un éxito, y resultó en la pronta adopción de las dos convenciones, una en 2003 y otra en 2005.

La Convención se aprobó finalmente en octubre de 2003 sin votos en contra, con ocho abstenciones del Reino Unido, Australia, Nueva Zelanda, Dinamarca, la Federación Rusa, Estados Unidos, Canadá y Suiza. Los países asiáticos, en particular Japón, la República de Corea y China, junto con algunos países de África, lucharon firmemente en favor de su pronta aprobación en su forma actual.

El giro asiático al principio de la aplicación de la Convención

Poco después de la adopción de la Convención en octubre de 2003, Matsuura alentó a los Estados miembros de la Unesco a que ratificaran la Convención. Solo tardó dos años y medio en llegar a que treinta países, entre ellos ocho países asiáticos, ratificaran la Convención. En abril de 2006, entró en vigor la Convención.

El giro asiático ya era preponderante en el número de obras maestras proclamadas, casi un tercio de las cuales eran de países asiáticos. Bajo la Convención, esta tendencia se mantuvo, y entre 2009 y 2010, China inscribió treinta elementos en las listas de la Convención; Japón, catorce y la República de Corea, siete. Esto puede haberse debido a que estos países habían establecido listas nacionales de PCI algunas décadas antes, Japón en 1950 y la República de Corea en 1962. Aunque China había establecido su lista nacional tan solo en 2006, ese mismo año habían sido inscritos en ella más de 1 000 elementos. El Comité Intergubernamental de la Convención estaba preocupado por este desequilibrio geográfico y decidió limitar el número total de nominaciones que examinaría el Comité. En 2011 la Unesco también fortaleció sus actividades de refuerzo de capacidades en todo el mundo, con un énfasis particular en África, y se introdujo progresivamente un mejor equilibrio geográfico. En la actualidad, de los 364 elementos inscritos, 141, o el 38.7 %, son de la región de Asia y el Pacífico.

Asia también ha sido activa en acoger los Centros de categoría 2 (en adelante, Centros C2) que eran necesarios para apoyar la ejecución del programa de la Unesco, mediante una financiación y recursos humanos nacionales. Se crearon Centros C2 en la República de Corea, China, Japón e Irán. Los tres Centros C2 de Asia Oriental dividieron sus tareas, Corea ocupándose de información y redes de contacto; China, de formación, y Japón, de investigación para las metodologías de salvaguardia.

Conclusión

Doce años después de su adopción, la Convención de 2003 es apoyada en la actualidad por 163 Estados. Sin embargo, las preocupaciones expresadas por algunos antropólogos poco después de su adopción hoy todavía son compartidas por muchos otros. Como ha mencionado Kurin, la Convención de 2003 tiene características idealistas y no es fácil satisfacer sus necesidades. Él calificó a la propia Convención de “trabajo en curso”, y el período de doce años después de su adopción ha sido de “trabajo en progreso” y de “ensayo y error”.

Las preocupaciones sobre el sistema de listado sobre el cual está construida la Convención de 2003 fueron ampliamente discutidas en ocasión del décimo aniversario de la Convención en Chengdu, China. El sistema de listas de elementos de PCI ciertamente ha tenido efectos perniciosos, siendo calificado como “artefactos metaculturales” por Kirshenblatt-Gimblett. En algunos casos, puede haber dado lugar a una “trivialización cultural” o “conservadurismo cultural”, como lo advirtió Arizpe. Sin embargo, las inscripciones en las listas en virtud de la nueva Convención han venido realizándose durante apenas seis años. Sin duda es demasiado pronto para evaluar los efectos en los elementos del PCI inscritos, y sobre los no inscritos. En respuesta a la pregunta de si estamos en el camino correcto para alcanzar los cuatro objetivos de la Convención, al menos podríamos contestar que el segundo objetivo, garantizar el respeto del PCI, y el tercer objetivo, sensibilizar sobre la importancia del PCI, se están logrando a través de las numerosas inscripciones. En cuanto al primer objetivo, la salvaguardia del PCI está siendo mejorada en virtud de la

reciente campaña de la Unesco para el refuerzo de las capacidades para ello. Y hay esperanzas de que el cuarto objetivo, facilitar la cooperación y la asistencia internacionales, se fortalecerá próximamente.

Los países asiáticos, en particular la República de Corea y Japón, que han participado tan activamente en la salvaguardia del PCI tanto a nivel nacional como a nivel internacional, han venido sufriendo las incoherencias en los conceptos adoptados en los sistemas jurídicos de niveles nacionales e internacionales. En este sentido, la reciente historia de éxito de Corea¹⁶ en la revisión de su legislación nacional para hacerla compatible con la Convención de 2003 y con el entorno sociocultural contemporáneo (Song 2015, 8) es encomiable.

Bibliografía

- Aikawa, Noriko. 2007. "The Conceptual Development of Unesco's Programme on Intangible Cultural Heritage". En *Safeguarding Intangible Cultural Heritage – Challenges and Approaches*, editado por J. Blake, 15-28. Bui-lich Wells: Institute of Art and Law.
- . 2008. "From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage". En *Intangible Heritage*, editado por L. Smith y N. Akagawa, 13-15. Londres: Routledge.
- Arizpe, Lourdes. 2004. "Intangible Cultural Heritage, Diversity and Coherence". *Museum International* 221-222, número especial *Patrimonio Inmaterial (Intangible Heritage)*. París: Unesco.
- Condominas, Georges. 2004. "Researching and Safeguarding the Intangible Heritage". *Museum International* 221-222, número especial sobre *Patrimonio Inmaterial (Intangible Heritage)*. París: Unesco.

¹⁶ La Ley sobre la Preservación y Promoción del Patrimonio Cultural Inmaterial (Ley No.13248). 2015.03.27. 2015.

- Hafstein, Valdimir. 2009. "Intangible Heritage as a List: From Masterpieces to Representation". En *Intangible Heritage*, editado por L. Smith y N. Akagawa. Londres: Routledge.
- Khaznadar, Chérif. 2004. "Patrimoine culturel immatériel: les problématiques". En *The Intangible Cultural Heritage: Stakes, Issues, Practices, Internationale de l'Imaginaire*, núm. 17. Arles: Maison des Cultures du Monde; Babel, Actes Sud.
- Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara. 2004. "Intangible Heritage as Metacultural Production". *Museum International* 221-222, número especial sobre *Patrimonio Inmaterial (Intangible Heritage)*. París: Unesco.
- Kurin, Richard. 2004. "Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: A Critical Appraisal". *Museum International* 221-222, número especial sobre *Patrimonio Inmaterial (Intangible Heritage)*: París: Unesco.
- McCann, Anthony. 2001. "The 1989 Recommendation Ten Years On: Towards a Critical Analysis". En *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, editado por P. Seitel. Washington D. C.: Centro de Folclor y Patrimonio Cultural-Smithsonian Institution; Unesco.
- Seitel, Peter, ed. 2001. "Final Conference Report". En *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*. Washington D. C.: Centro de Folclor y Patrimonio Cultural-Smithsonian Institution; Unesco.
- Sherkin, Samantha. 2001. "A Historical Study on the Preparation of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore". En *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment*, editado por Peter Seitel. Washington D. C.: Centro de Folclor y Patrimonio Cultural-Smithsonian Institution; Unesco.
- Song, Min-Sun. 2015. "Excellent ICH Safeguarding Projects - Cases in Korea". Ponencia para el "Taller sobre prácticas de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial", en Fujian, China, 12 de junio de 2015.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2001. Informe Final de la Mesa Redonda Internacional sobre Definiciones de Trabajo para el Patrimonio Cultural Inmaterial, organizada por la Unesco, en Turín, marzo de 2001.

La maroma mixteca y el *jultagi* coreano: reflexiones sobre su patrimonialización*

Charlotte Pescayre

Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos

Introducción

La maroma es una expresión espectacular, ritual y festiva practicada por artistas campesinos indígenas y mestizos en las regiones rurales del sur de México. El “espectáculo” incluye acróbatas, equilibristas, payasos, trapeceistas, músicos, y se lleva a cabo durante las fiestas patronales de Oaxaca (Mixteca, Sierra Mixe, Costa Chica), Guerrero, Puebla y Veracruz. Aunque la maroma presente numerosas variaciones regionales, su estructura se puede resumir de la siguiente manera.

En primera instancia, los maromeros van a saludar al santo patrono de la comunidad o del barrio en la iglesia y le piden protección antes de proceder al montaje del cuadro aéreo y de las tijeras para la danza en cuerda o alambre con materiales previamente escogidos. Acompañados por la banda musical, los maromeros recorren la comunidad para invitar a los habitantes a la función. Esta se compone de “números” de barra, honda o columpio, acrobacias de piso denominadas “juegos de salón”, trapecio, danza en cuerda o alambre y pantomimas y versos que corren a cargo de la figura del payaso. De manera tradicional, el espectáculo puede durar varias horas. Por lo general, quien inaugura la función es el payaso. Las escenas cómicas consisten en versos, “intermedios” y pantomimas. El número de barras consiste en dar vueltas alrededor de una barra fija, solo o en pareja. La honda o columpio se amarra en ambas partes del cuadro y en ella se realizan acrobacias columpiándose. El equilibrista se lleva a cabo atravesando la cuerda o alambre por pequeños brincos, con ayuda de

* Labex *Les passés dans le présent*, Investissements d’avenir [“*Los pasados en el presente*, Inversiones para el futuro”], réf. ANR-11-LABX-002601.

un balancín o vara para equilibrarse. El número final es el trapecio y se puede tratar de un solo trapecio o de varios, sobre los cuales se efectúan acrobacias colectivas.

En el caso específico de la maroma mixteca, existen dos principales vertientes. La primera corresponde a las maromas cercanas al distrito de Hualajuapán de León (San Martín Zacatepec, San Miguel Amatitlán, San Juan Yolotepec, San Lorenzo Vista Hermosa) y las maromas de la mixteca poblana (Gabino Barrera, El Rosario Micaltepec), donde prevalece el aspecto lúdico, con énfasis en las artes del payaso y el trapecio. Otra vertiente se encuentra en el distrito de Juxtlahuaca (Santa Rosa Caxtlahuaca y Santa Catarina Noltepec) y de Coicoyán de las Flores (El Jicaral), donde se conserva una dimensión ritual dando mayor importancia a la danza en cuerda o funambulismo.

En este capítulo, me enfocaré en la iniciativa de patrimonialización institucional de la maroma mixteca y, tomando al *jultagi* coreano como elemento comparativo, aportaré elementos para explicar por qué dicha iniciativa no procedió. Empezaré por describir el proceso de iniciativa de patrimonialización de la maroma mixteca. En segunda instancia, describiré el *jultagi* coreano y su expediente de inscripción en la Lista Representativa (en adelante LR) del patrimonio cultural inmaterial (PCI). Por último, mediante un ejercicio de comparación entre los dos expedientes, trataré de explicar por qué la iniciativa de inscripción de la maroma mixteca a la Lista de Salvaguardia Urgente del Patrimonio Inmaterial (en adelante LSU) de la Unesco no procedió.

La maroma mixteca y su patrimonialización

Algunos antecedentes de la iniciativa de patrimonialización de la maroma mixteca son la inscripción de la Ceremonia Ritual de Voladores en la Lista Representativa de PCI (2009), la difusión de la canción “el maromero”, compuesta por Rubén Luengas Pérez (2008), y en particular el video grabado con Eugenia León en el programa *Tocando tierra* de Canal 22¹ donde figura la familia

¹ Consultado el 28 de julio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=4NhjwuREluA>.

Jiménez de San Miguel Amatitlán haciendo maroma, la investigación pionera sobre la maroma mixteca de Luz María Robles Dávila (2008) y el video de Eugenio Cobo derivado de esta. A ello se suma la organización por las unidades regionales de Culturas Populares de Puebla y de Huajuapán de León de un encuentro de maromeros en El Rosario Micaltepec (Puebla) en 2008, en el cual participaron seis compañías de maromeros de la región.

En 2009, las unidades regionales de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) del estado de Puebla y de Huajuapán de León (Oaxaca) intentaron inscribir la maroma mixteca en la LSU de la Unesco, con la finalidad de revalorarla en espacios comunitarios y extracomunitarios, pero su solicitud no procedió. Toda patrimonialización oficial implica la atribución del estatus de “patrimonio” a una determinada práctica cultural; sin embargo, existen múltiples procesos de patrimonialización posibles. En el caso que nos atañe, se trata de una patrimonialización institucional, puesto que la iniciativa de inscripción de la maroma en las listas de la Unesco provino de una institución nacional (la Dirección General de Culturas Populares), a través de sus unidades regionales. A pesar de que dicha iniciativa no trascendió, las instituciones locales han organizado encuentros de maromeros y talleres con el objetivo de difundir y preservar ellos mismos la maroma mixteca.

El expediente

La iniciativa de elaborar un expediente para inscribir la maroma mixteca en la LSU surge en primera instancia de las oficinas centrales de Culturas Populares, que lanzan una convocatoria para detectar el patrimonio cultural en riesgo a través de las diferentes unidades regionales del país. Miguel Ángel Ramírez y Francisca Guzmán, promotores culturales respectivamente de la unidad de Puebla y de Huajuapán (Oaxaca), comprometidos con la maroma y su continuidad, se dieron a la tarea de conformar dicho expediente. En el proceso, se realizaron varias reuniones con compañías de maromeros de la región mixteca (El Rosario Micaltepec, Gabino Barreda, San Miguel Amatitlán, San Martín

Zacatepec y San Juan Yolotepec), ya registradas en las unidades para establecer un diagnóstico de sus necesidades. Cabe destacar que no se incluyeron las maromas rituales del distrito de Juxtlahuaca y de Coicoyán, puesto que aún no tenían contacto con ellas. La iniciativa se planteó desde la región mixteca, pero a pesar de mencionar la existencia de la maroma en el estado de Guerrero, ninguna compañía guerrerense participó en el proceso.

El elemento se promovió como “maroma o circo campesino”,² enfatizando la actividad principal de los maromeros que es el trabajo en el campo. En el expediente, se intentó buscar una raíz prehispánica de la maroma con la finalidad de justificar su antigüedad y autenticidad. Se hace referencia al códice mixteco prehispánico Vindobonensis, en el cual figura un antipodista³ moviendo una pelota con los pies. Sin embargo, la lámina refiere a otra práctica acrobática aún vigente en el estado de Guerrero durante las peticiones de lluvias llamada Cotlatlatzin (Reyes Equiguas 2007; Pescayre 2010, 2012), mas no se trata de un maromero. Al antipodista del Vindobonensis se le asocia con la descripción de una maroma colonial realizada por Joseph de Acosta: “En la Nueva España, donde hoy día se ven indios volteadores, que admiran, sobre una cuerda; otros sobre un palo alto derecho, puestos de pies, danzan y hacen mil mudanzas” (Acosta 1962, 317, lib. VI cap. 28). Cabe destacar que la descripción de Acosta data de 1585, por lo tanto, es posterior a la Conquista y no justifica las raíces prehispánicas de la maroma (Pescayre 2012). El posible origen prehispánico de la maroma en su forma más elemental (funambulismo, honda, payaso y músicos) no queda descartado, pues la destrucción de testimonios durante la Conquista fue masiva.

² Últimamente, se ha asimilado a la maroma con el circo en diversas acepciones como “circo rural, comunitario, indígena, rudimentario, de los pobres”, pero es importante resaltar que son nomenclaturas modernas que no corresponden a la maroma por múltiples razones, principalmente porque la maroma antecede al circo históricamente y no se realiza dentro de una carpa. Para mayor información, consultar Pescayre (2010).

³ El antipodismo es el arte de hacer malabares con los pies, recostado en un petate o en *trinka* (soporte utilizado por los artistas de circo), removiendo un rodillo, pelota u otros objetos.

En el expediente, la justificación de que la maroma se encuentra en riesgo y requiere medidas de salvaguarda urgente es la migración, el desinterés de los jóvenes e inclusión de elementos ajenos a la región como las discotecas y grupos musicales con uso de tecnología de sonido. Las medidas de salvaguarda propuestas consisten en talleres de capacitación y formación, mecanismos de colaboración entre las compañías, directorio, registro fotográfico y videográfico, encuentros de maromeros de la mixteca, formar y crear una escuela de la maroma (“Expediente para la inscripción de la maroma a la LSU” 2009).

La maroma mixteca se registró en tres ámbitos del patrimonio cultural dictado por la Convención: *a)* tradiciones y expresiones orales; *b)* artes del espectáculo, y *c)* usos sociales, rituales y actos festivos. Si tomamos a la maroma como hecho social total en el sentido maussiano,⁴ es decir, como un todo que no puede ser entendido separando sus partes o tomando en cuenta únicamente aspectos aislados del mismo, esta práctica se manifiesta en los cinco ámbitos del PCI convirtiéndose en “hiperpatrimonio”.⁵ La maroma integra tradiciones y expresiones orales (la versada de los payasos), también pertenece a las artes del espectáculo y es una práctica social, ritual y festiva, ya que se lleva a cabo en las fiestas patronales. La maroma moviliza conocimientos y prácticas relacionados con la naturaleza y el universo (es un ritual vinculado con el ciclo agrícola y festivo), así como saberes técnicos y artesanales en la construcción de cuadros, horcones y en la confección de vestuarios. Aquí podemos abordar el problema de dos maneras: o la maroma entendida como hecho social total es hiperpatrimonial, o las categorías unesquianas de normatividad del patrimonio resultan insuficientes para clasificar

⁴ “En estos fenómenos sociales ‘totales’, como proponemos llamarlos, se expresan a la vez y de golpe toda suerte de instituciones: religiosas, jurídicas y morales —y estas políticas y familiares al mismo tiempo; económicas— [...] sin contar los fenómenos estéticos en que desembocan estos hechos y los fenómenos morfológicos que manifiestan estas instituciones” (Mauss 2003, 147; traducción de la autora).

⁵ Por “hiperpatrimonio” me refiero a una práctica cultural que se manifiesta en los cinco ámbitos referentes al patrimonio cultural inmaterial dictados por la Convención de 2003: *a)* tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; *b)* artes del espectáculo; *c)* usos sociales, rituales y actos festivos; *d)* conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, y *e)* técnicas artesanales tradicionales.

este tipo de práctica cultural.⁶ Las categorías occidentales tienden a separar lo que es indivisible, complejo, y al entrar en las listas los “elementos” sufren una fragmentación inevitable. Por lo tanto, considerar a la maroma como un hiperpatrimonio demuestra que la definición del PCI por la Unesco es una categoría metacultural occidental esquemática y prescriptiva que no corresponde con la epistemología indígena del patrimonio.

Después de haber llegado a la Unesco y de ser examinado por la American Folklore Society, la Fédération Mondiale du Cirque de Monaco, el Centre de Recherche sur le Folklore Sainte Lucie y la Association des Amis de l’Art Populaire Brésilien (por aquello de la acepción “circo comunitario”), el expediente le fue devuelto a la Unidad de Puebla con una serie de observaciones y recomendaciones en inglés, sugiriendo replantear el expediente para una futura candidatura. Resulta de interés que la Unesco mencione que la iniciativa provino de una compañía de maromeros, cuando en realidad surgió de una decisión nacional de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP) de identificar a nivel regional los patrimonios en riesgo, como lo establecimos anteriormente. Los maromeros no se enteraron de los resultados de la iniciativa. Al año siguiente (2010), el expediente fue retirado por el Estado mexicano junto con el del Yumaré de O’oba. A nivel nacional existen rumores de que no procedió por ser una práctica no suficientemente “tradicional” para ser representativa del PCI de México.

A pesar de que la iniciativa de patrimonialización de la maroma mixteca no procedió, la Unidad de Huajuapán realizó un gran número de acciones de salvaguarda ya establecidas en el expediente, como la organización de talleres y encuentros, así como brindar un apoyo a las compañías de maromeros de la región⁷. En su tesis de maestría, Julián Carrillo dedica un capítulo al análisis de estas medidas de salvaguarda, pero considera la labor de los funcionarios locales

⁶ Otro ejemplo podría ser el *wayang golek* en Indonesia, estudiado por Sarah Anaïs Andrieu (véase Andrieu 2014).

⁷ Este apoyo se traduce en el hecho de fungir como intermediario con diversas instituciones, preocuparse por su sustento, conseguir materiales necesarios para la maroma, brindar un apoyo logístico tanto de transporte como de facilitación de una línea telefónica, entre otros.

de cultura como “trabajar con las comunidades para promover qué elementos culturales tienen que ofrecer las comunidades a la sociedad mexicana nacional” (Carrillo 2014, 64). Matizando, considero que la Unidad de Huajuapán se compone de individuos fuertemente comprometidos con los maromeros y que no entran (por lo menos en el momento de la iniciativa de patrimonialización) en la lógica de producción de bienes culturales para la nación mexicana propuesta por Carrillo, a pesar de que la convocatoria de identificar patrimonios en riesgo haya provenido de las oficinas centrales.

Como veremos más adelante, es precisamente en el sentido inverso, fomentando la pluralidad cultural y rompiendo la lógica de subsunción de lo regional hacia lo nacional, que se construye paulatinamente nuestro país desde los años noventa. Es apenas desde el 2016 que se está planeando conformar un colectivo de maromeros mixes y mixtecos, y aun así la intención es la de una colaboración artística a nivel regional. La Unidad de Huajuapán trabaja con maromeros desde los años noventa. La tesis central de Carrillo consiste en afirmar que la maroma constituye una “identidad pan-mixteca” (Carrillo 2014) y que ha sido “revitalizada” en los últimos años en gran parte por los funcionarios de la Unidad de Huajuapán. Como lo señala el jefe de dicha unidad: “No somos los funcionarios que vamos a rescatar la cultura, sino que lo que ellos propusieron [los maromeros] se ha ido realizando, cumplimos una función que las comunidades nos otorgan y te la tienes que estar ganando siempre” (Entrevista con Guillermo Círigó 2016). Por lo tanto, las medidas de salvaguarda encaminadas por la unidad constituyen un apoyo en la reproducción de la maroma en el respeto de las necesidades expresadas por los maromeros, mas no son acciones de revitalización sino más bien de estetización (por ejemplo, en la calidad de los vestuarios y de los productos de maquillaje, o recientemente la introducción de equipo de sonido) y de reconocimiento, ya que la maroma ha mostrado una persistencia cultural de largo aliento antes de ser “descubierta” por instituciones gubernamentales, artistas e investigadores. Sin embargo, dos ejemplos de revitalización desde el exterior, después de un largo tiempo sin haberse llevado a cabo la maroma, son las localidades de El Jicaral, Oaxaca y Cuauhtinchan, Puebla, pero no entraron en la propuesta de patrimonialización del 2009 y Carrillo no las menciona en su análisis.

El *jultagi* coreano

Para situar esta expresión en su contexto, debemos exponer que Corea del Sur cuenta con una política de nombramiento de Tesoros Nacionales Vivos y una Ley de Protección de los Bienes Culturales desde 1962. Son los depositarios de la cultura quienes designan a las personas adecuadas para ser capacitadas.

El *jultagi* significa ‘caminata en cuerda tensa.’ Su origen en Corea del Sur se remonta al período Goryeo (918-1392).⁸ La expresión consiste en un diálogo entre un funámbulo *jul gwandae* y un payaso en interacción constante con el público. Estos son acompañados por músicos, lo que fomenta la comunicación recíproca entre ejecutantes y espectadores. La función del *jultagi* tiene una dimensión catártica, en la que se busca liberarse de las restricciones sociales. Una representación completa dura entre cuatro o cinco horas y se lleva a cabo en contextos festivos.

El *jultagi* es considerado un patrimonio nacional desde 1976 y su transmisión se centra en un Tesoro Humano Vivo: el maestro Kim Dae-Gyun, quien encabeza también la Asociación para la Salvaguardia del *Jultagi*, fundada en 1991. El *jultagi* coreano fue inscrito en la Lista Representativa del PCI en el año 2011. En el expediente se le consideró como parte de un solo ámbito marcado por la Convención: el de las artes del espectáculo.⁹

Elementos comparativos de la maroma mixteca y el *jultagi* coreano

La maroma mixteca y el *jultagi* coreano comparten una estructura similar: un funámbulo, un payaso y músicos, aunque la maroma es definitivamente más

⁸ Para mayor información sobre el *jultagi* y para acceder a imágenes antiguas, consultar <http://www.jultagi.or.kr/> (consultado el 28 de julio de 2016).

⁹ Al no haber realizado aún una etnografía del *jultagi*, las informaciones provienen de la página web de la Unesco, <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-jultagi-marche-sur-corde-raide-00448> (consultado el 28 de julio de 2016), del expediente de patrimonialización de 2011, de la película *El Rey y el Clown* de Lee Jun-ik y de la página coreana dedicada al *jultagi*, <http://www.jultagi.or.kr/>.

compleja. También comparten la función de la sátira social, la duración de hasta cinco horas de espectáculo y, últimamente, una espectacularización para su consumo turístico. Esto se ve claramente reflejado en el expediente para el nombramiento del *jultagi*: la Asociación e investigadores proponen crear una nueva forma de espectáculo que duraría menos tiempo conservando su superioridad artística y así poder evolucionar hacia una forma nueva y perfeccionada apreciable en el siglo XXI” (Expediente de *jultagi* 2011). En la página web dedicada al *jultagi*, podemos leer “We want to perform for you various festivals!!!”¹⁰ La reducción del tiempo y la voluntad de participar en todo tipo de festivales ha sido experimentada por los maromeros desde hace ya algunos años. Parece ser que ambas prácticas funambulistas enfrentan un cambio de régimen de existencia al ser presentadas en otros contextos, independientemente del éxito de su iniciativa de patrimonialización.

| Expediente de la maroma mixteca | Expediente del <i>jultagi</i> coreano |
|--|---------------------------------------|
| No presentan pruebas de que sea prehispánica | Antigüedad (período Goryeo) |
| Diversidad, patrimonio pluricultural | Autenticidad (Tesoro Humano Vivo) |
| Regionalismos | Patrimonio nacional |
| No existe ni asociación ni escuela | Asociación/escuela |
| Bajo apoyo económico | Apoyo económico |
| Propuesto en la LSU | Propuesto en la LR |

La primera diferencia entre los expedientes de patrimonialización unesquiana de la maroma mixteca y del *jultagi* coreano radica en el manejo del concepto de antigüedad de la práctica cultural. Mientras que para el *jultagi* se demuestra su antigüedad y continuidad desde el período Goryeo con documentos históricos, no existen pruebas de la antigüedad prehispánica de la maroma. Aunque la originalidad y antigüedad no constituyan un criterio que oficialmente vaya de acuerdo con el espíritu de la Convención, implícitamente, en el caso mexicano es muy valorado que los elementos patrimonializables sean de

¹⁰ “¡¡¡Queremos exhibirnos ante ustedes en muchos festivales!!!”

origen prehispánico (véase el Día de Muertos y la Ceremonia Ritual de Voladores, por ejemplo).

En segunda instancia, el *jultagi* coreano y su transmisión gira en torno a un Tesoro Nacional Vivo: Kim Dae Gyun,¹¹ respondiendo a una lógica de transmisión propia de una cuasi dinastía. En el caso de la maroma, al ser practicada por diferentes culturas mesoamericanas (mixe, zapoteca, mixteca, popoloca, nahua), existen numerosas variantes de ella, lo cual dificultaría la creación de un estereotipo para una maroma nacional mexicana. Si bien es cierto que un estereotipo nacional no es necesario para obtener el estatus de patrimonio, algunas experiencias como “los Voladores de Papantla” o “el paradigma de Michoacán” en cuanto a gastronomía se refiere, demuestran que en México se han valorizado algunas variantes regionales en detrimento de otras. Recordemos que el *jultagi* es patrimonio nacional desde 1976 y que la maroma no goza del mismo estatuto en su país.

Otro elemento importante es la Asociación para la Salvaguardia del *Jultagi*, que tuvo un papel decisivo en la patrimonialización de esta práctica, además de conformar una escuela para la transmisión del saber funambulístico. En el caso de la maroma, no existe asociación alguna y muy pocas compañías se conocen entre ellas a nivel transregional,¹² a pesar de los Encuentros de Maromeros organizados por las Unidades Regionales de Culturas Populares de Puebla y Huajuapán que sí han tenido impacto en ese sentido en la región mixteca. A pesar de que en el expediente de patrimonialización de la maroma mixteca se mencione la voluntad de crear una escuela, y que en Cuauhtinchan (Puebla) se haya generado esa iniciativa, no existe a la fecha una escuela de maroma de ninguna de las variantes del país (cabe resaltar que tampoco existe una escuela nacional de circo). Esto resulta positivo para favorecer las técnicas vernáculas de transmisión del conocimiento maromero, pero es un punto que difiere de los criterios de la Unesco, en los cuales establecer una escuela es considerado

¹¹ Para mayor información sobre la comparación de la maroma en el caso mexicano y la implicación de los “tesoros nacionales” en Corea a través del *jultagi*, consultar Pescayre (2015a).

¹² Esto podría cambiar el siguiente año de ser aprobado el proyecto “Correspondencias maromeras” sometido a los fondos concursables (Crespial 2016).

una medida de salvaguarda (por ejemplo, la escuela de voladores en el Centro de las Artes Indígenas en Veracruz, a pesar de haber roto precisamente el mecanismo tradicional de transmisión). A todo lo anterior se suma el hecho que el *jultagi*, a través de la asociación, obtiene apoyo económico tanto por parte del Gobierno como de empresas.

Por último, el punto de comparación central en este capítulo es que el *jultagi* coreano fue inscrito en la LR del PCI y la iniciativa de la maroma mixteca fue propuesta para la LSU. Como muchos otros países, México no cuenta con ningún elemento inscrito en la LSU. En el caso de la maroma, “es posible que los esfuerzos realizados por las instituciones locales hayan sido considerados insuficientes y, sobre todo, que el Estado mexicano no haya tenido la voluntad de brindar apoyo económico a la maroma, una de las condiciones particulares de esta lista” (Pescayre 2015b, 97).¹³ Otras razones posibles de que no procediera la iniciativa de patrimonialización de la maroma expresadas por actores mexicanos de la patrimonialización tienen que ver con que el expediente estaba “mal hecho” (Entrevista con Anna Goycoolea, 2015), o que “descubrieron que había más maromas en otras regiones” (Entrevista con Miguel Ángel Ramírez 2016), lo cual quitaba peso al argumento de que la maroma se encontraba en peligro de extinción.

Con este ejercicio comparativo, la intención no es proponer que México siga los pasos de Corea del Sur, sino el entender los mecanismos de la patrimonialización de dos expresiones funambulísticas. En el caso de la maroma, habría que ponderar si es realmente pertinente una declaratoria, pues a diez años de la implementación de la Convención, sus impactos tanto positivos como negativos en algunos casos merecen nuestra atención. Una de las propuestas es: “Lo que vale la pena es hacer un plan de salvaguardia, acciones de salvaguardia, de transmisión, de investigación, todo lo que tiene que ver con reconocimiento” (Entrevista con Anna Goycoolea, 2015).

¹³ En el artículo citado afirmé que el rechazo fue a nivel nacional por parte de la Dirección General de Culturas Populares. Aprovecho para rectificar aquí que la iniciativa alcanzó llegar a la Unesco y que el expediente fue retirado posteriormente por el Estado mexicano en el año 2010.

Conclusiones

A través de un ejercicio de comparación de dos expedientes de patrimonialización de prácticas relacionadas con el funambulismo, tanto en México como en Corea del Sur, traté de exponer los mecanismos de la patrimonialización, la presencia explícita o implícita de los conceptos de autenticidad y antigüedad y las diferencias entre las listas Representativa y de Salvaguarda Urgente. A manera de apertura, el funambulismo *dorbozlik* de Uzbekistán, candidato para una inscripción en la LR enfrentó en diciembre de 2015 la decisión de la Unesco de replantear el expediente, pues el énfasis en la originalidad de la práctica: “No existe en otro país”¹⁴ fue considerado contrario al espíritu de la Convención.

Últimamente, la imagen de México en el extranjero se podría resumir en una gran fosa y en corrupción, por ello le resulta totalmente inconveniente al Estado mexicano tener elementos culturales inscritos en la LSU, porque implicaría que acepte que desatendió una práctica cultural digna de ser Patrimonio de la Humanidad. Resulta urgente que el Estado trabaje en la dirección de la aceptación de un pluralismo de sistemas de conocimiento y se apoye en las investigaciones de los científicos sociales, quienes a pesar de la violencia que cada día constituye un mayor obstáculo para la realización de etnografías de calidad, pugnan por entender y explicar otros procesos de patrimonialización desde una epistemología indígena del patrimonio. Los retos que enfrenta la maroma como “patrimonio mestizo” (Turgeon 2003) en una nación pluricultural (Pescayre 2015b) no son pocos, y para que las maromas sean reconocidas en su diversidad a nivel nacional se necesita lo que Antonio Machuca (2013, 59-60) plantea:

En ese caso, el cumplimiento cabal de los objetivos de Convenciones como la de la Diversidad Cultural y la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, requeriría un marco jurídico-político adecuado y un Estado

¹⁴ Véase en el sitio web de la Unesco, http://www.unesco.org/culture/ich/fr/decisions/10.COM/10.B.34?dec=decisions&ref_decision=10.COM.

no solo formalmente pluricultural, sino realmente participativo, que garantizase la democracia cultural, así como en el que puedan imponerse restricciones efectivas a los intereses más voraces de las empresas transnacionales que explotan los recursos de las regiones etnoculturales.

Bibliografía

- Acosta, Joseph. 1962. *Historia natural y moral de las Indias*. México: FCE.
- Andrieu, Sarah Annaïs. 2014. "Une histoire de patrimoine à l'indonesienne. Le cas du *wayang golek sundanais* (Java Ouest)". En *Les vocabulaires locaux du "patrimoine": traductions, négociations et transformations*, coordinado por Julien Bondaz y Graezer Bideau, 145-164. Zúrich: LIT.
- Carrillo, Julián A. 2014. "La Maroma: The Revival of Rural Circus in the Mixteca, Mexico". Tesis de maestría. Universidad de Indiana.
- Cobo Felgueres, Eugenio. 2008. *La maroma campesina: de la yunta a la escena*. México: CITRU; Conaculta.
- Machuca Ramírez, Antonio. 2013. "Challenges for Anthropological Research on Intangible Cultural Heritage". En *Anthropological Perspectives on Intangible Cultural Heritage*, coordinado por Lourdes Arizpe y Cristina Amescua, 57-69. Nueva York: Springer; CRIM-UNAM.
- Mauss, Marcel y Claude Lévi-Strauss. 2003. *Sociologie et anthropologie*. París: PUF.
- Pescayre, Charlotte. 2010. "Tradition et modernité dans le cirque mexicain actuel". Tesis de maestría. Université Toulouse II Le Mirail, IPEAT.
- . 2012. "Du rite au spectacle: transformations des pratiques acrobatiques mexicaines de l'époque préhispanique à nos jours". Tesis de maestría. Université Toulouse II Le Mirail, IPEAT.
- . 2015a. "Traverser sur un fil. La *maroma* mexicaine contemporaine: patrimoine ou 'cirque indigène'?" *Terrain*, núm. 64, 144-157. <http://terrain.revues.org/15731>.
- . 2015b. "La maroma mexicaine: enjeux d'un patrimoine mé-tissé dans une nation pluriculturelle". En *La diversité des patrimoines: du*

- rejet du discours à l'éloge des pratiques*, editado por Daniela Moïsa y Jessica Roda, 84-105. Quebec: PUQ.
- Reyes Equiguas, S. 2007. "Una antigua danza mesoamericana. Los "Cotlatlaztin" de Acatlán, Guerrero". *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 38, 427-445.
- Robles, L. M. 2008. *Versistas de la escena: la maroma campesina*. Multimedia de Investigación. México: CITRU; Conaculta.
- Turgeon, L. 2003. *Patrimoines métissés: contextes coloniaux et postcoloniaux*. París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme; Presses de l'Université Laval.

Entrevistas

- Círigó Villagómez, Guillermo. 2016. Huajuapán de León, Oaxaca, 11 de febrero de 2016.
- Goycoolea, Anna. 2015. Cuernavaca, Morelos, 4 de septiembre de 2015.
- Guzmán Alaves, Francisca. 2014. Huajuapán de León, Oaxaca, 22 de noviembre de 2014.
- Ramírez, Miguel Ángel. 2016. Huajuapán de León, Oaxaca, 10 de febrero de 2016.
- Villaseñor, Roberto. 2016. Querétaro, Querétaro, 25 de febrero de 2016.

Expedientes

- Expediente para la inscripción de la maroma mixteca en la Lista de Salvaguardia Urgente de la Unesco, 2009.
- Expediente para la inscripción del funambulismo de Uzbekistán en la Lista Representativa del PCI de la Unesco, 2015.
- Expediente para la inscripción del *jultagi* coreano en la Lista Representativa del PCI de la Unesco, 2011. <http://www.unesco.org/culture/ich/fr/RL/le-jultagi-marche-sur-corde-raide-00448>.

Valoración del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad a través de la academia

*Claudia Afanador Hernández,
Carlos González Hidalgo*
Universidad de Nariño

El Carnaval de Negros y Blancos de Pasto es un acto festivo celebrado en las calles de San Juan de Pasto, Colombia, del 2 al 6 de enero cada año. Es un tiempo de celebración, de juego y de arte efímero donde cada uno de sus habitantes tiene una nueva oportunidad de romper la rutina diaria, de compartir con el otro y de sentirse parte activa de un contexto en donde no hay distinciones de edad, clase social, etnia, pensamiento político ni creencias religiosas.

El Carnaval de Pasto, hoy considerado Patrimonio de la Humanidad, se desarrolla a lo largo de cinco días de alegría que transcurren en las calles, las plazas y los espacios públicos, los cuales se convierten en escenarios de grandes batallas lúdicas con talco, carioca y cosmético, pero también en la senda de majestuosos desfiles, donde músicos, danzantes y jugadores transitan al son de músicas festivas y emocionantes arengas acompañando pequeñas y grandes esculturas de papel encolado, llenas de color y representativas de los más variados símbolos culturales de la región, el país y el mundo.

Cada día tiene una característica particular. El 2 de enero, después de ofrecerle el carnaval a la Virgen de las Mercedes, hay un encuentro de colonias de los corregimientos del municipio de Pasto. Allí se hace gala de la gastronomía, la música, el baile, los vestuarios tradicionales, las artesanías y la belleza de sus gentes.

El mismo día se desarrolla el Carnavalito, un desfile en donde los niños llevan sus creaciones dancísticas y musicales en papel encolado, para exponer sus destrezas a través de carrocitas, comparsitas, murguitas, disfraces y grupos coreográficos; los niños artistas son menores de 14 años, quienes toman la ciudad en horas de la mañana. Esta práctica se ha convertido en una auténtica

escuela, donde los más grandes maestros de este carnaval reciben, apropian y transmiten sus saberes de generación en generación.

El 3 de enero, en horas de la tarde, tiene lugar el desfile del Canto a la Tierra, a cargo de colectivos coreográficos, conformados entre ochenta a doscientas personas, quienes con zamponas, queñas, chequereres y bombos tocan música propia del territorio andino y danzan alegremente con vestuarios de muchos colores y tocados de gran vistosidad.

El desfile del 4 de enero se conforma de elaboradas estampas que recrean la historia de la ciudad, contadas por los mayores, narradas en la prensa local a lo largo de la vida de la ciudad o tomadas directamente de documentos oficiales. A este desfile se le conoce como la llegada de la familia Castañeda, y se hace así en honor a una anécdota de inicios del siglo pasado cuando una familia de campesinos adinerados, quienes iban en romería hacia el santuario de la Virgen de Las Lajas, fueron recibidos y atendidos en la ciudad por un grupo de jugadores de carnaval.

El 5 de enero, hombres y mujeres, niños y adultos, se maquillan la cara con cosmético negro y se apropian de los espacios públicos para jugar todos “¿Me permite una pintica?”, para compartir una bebida o la comida con vecinos, familiares o amigos improvisados, o para hacerse uno solo con todos, bajo el anonimato y el amparo que solo puede brindar una máscara igual para todos. Ese día no hay desfiles y, mientras unos se reúnen en los tablados a bailar y gozar, otros recorren la ciudad en busca de los talleres donde los artistas están a punto de terminar sus majestuosos motivos.

El 6 de enero es el día de blancos; desde hace más de noventa años, propios y visitantes salen a jugar lanzándose mutuamente talco. Quien no tolere esta anarquía es mejor que se quede en casa, pues con tan solo poner un pie en la calle, el juego tiene permiso para dejarlo exhausto, pintado, bailado y ebrio, porque el juego es la esencia del Carnaval de Negros y Blancos.

Ese mismo día, desde muy temprano en la mañana, un desfile magno avanza bajo los aplausos y las arengas de un público entusiasmado. Es el fruto del esfuerzo de más de seis meses de trabajo artístico continuo, pero solo es visible en un recorrido de seis kilómetros que atraviesa de sur a norte la ciudad. Son disfraces individuales, murgas, comparsas, dos colectivos coreográficos,

en carrozas motorizadas y no motorizadas, quienes transitan haciendo gala de color, música, creatividad y monumentalidad.

Una estrategia de creación colectiva

Todas las muestras de juego y arte efímero propias del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto necesitan acciones formativas dirigidas hacia la comunidad portadora del bien, para garantizar su futuro y herencia. En el marco de tal compromiso, los investigadores del Grupo de Investigación en Estudios Etnohistóricos y Antropológicos (Grineseta),¹ formulan la Cátedra Carnaval y la inscriben en el programa institucional de Formación Humanística de la Universidad de Nariño, en las modalidades de formación ciudadana y de problemáticas de contexto. En esta dinámica se articulan los conocimientos adquiridos en los procesos de investigación para la declaratoria del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto como Bien de Interés Cultural de la Nación (2007) y como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (2009).

Mediante la Cátedra Carnaval, la Universidad de Nariño amplía su compromiso con el municipio de Pasto y el departamento de Nariño, de contribuir con la salvaguardia de este bien declarado Patrimonio de la Humanidad a través de un proyecto pedagógico dirigido a los estudiantes de la Universidad que quieran voluntariamente conocer, valorar y proteger este acto festivo.

Más de ciento veinte estudiantes de todas las carreras se inscriben semestralmente para trabajar en equipo, diseñando coreografías para la presentación en público el 4 de enero durante el Desfile de la Familia Castañeda, pero también en algunos eventos académicos o sociales a lo largo del año. Los participantes aprenden entonces a asumir una responsabilidad colectiva con los demás, pues todos y cada uno son responsables de la sincronización, la simetría, la armonía y la alegría de toda la presentación.

¹ El Grineseta realizó la investigación para la formulación del Expediente para la declaratoria del carnaval como Bien de Interés Cultural de la Nación y el *dossier* para la declaratoria como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

El plan de clase tiene como finalidad contribuir a la salvaguardia del Carnaval de Negros y Blancos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y máxima expresión cultural de la región y de sus ciudadanos. Para lograrlo se trabaja con dos metodologías complementarias: una presencial, asistiendo los sábados a la sede centro de la Universidad, de nueve de la mañana a doce del día, y la otra, accediendo a un curso virtual.

El trabajo presencial consiste en elaborar una puesta en escena coreográfica, compuesta por tres bloques organizados en filas de parejas, quienes se desplazan en forma lineal, bailando temas propios de la música de carnaval, como por ejemplo: *el Son sureño, El Miranchurito, La Guaneña, Soy Nariñense, El Trompo Sarandengue, La Chaza*, entre otros.

En todas las jornadas se hace un calentamiento para estirar los músculos; sin embargo, en ocasiones también se hacen actividades lúdicas de integración. Al comenzar la cátedra, además de los pasos básicos, los estudiantes aprenden a corregir su postura para verse más elegantes: levantar la cabeza, proyectar el pecho y mover la cadera hacia los lados, las mujeres deben poner las manos en la cintura y los hombres en la espalda.

En algunas clases se invita a un docente especializado en técnicas teatrales para orientar al grupo, no solo en cuanto a la expresión corporal y la gesticulación, sino también en el manejo de la voz y los espacios en la calle. El propósito es garantizar el juego con el público, pues las personas a lado y lado de la senda se sienten mucho más alegres y halagados cuando son tenidos en cuenta como parte activa de la presentación.

Para los vestuarios, se debe recordar que la Cátedra Carnaval participa cada 4 de enero en el Desfile de la Familia Castañeda. El sentido de este día es la representación de momentos históricos de la ciudad y cada año el comité de cultura de la Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto (Corpocarnaval)² decide el tema para todas las estampas del desfile. Para participar en la convocatoria, se hace una investigación con la que se fundamenta

² Corporación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto. Corporación de economía mixta, de derecho privado encargada de la puesta en escena del carnaval todos los años, de la ejecución del Plan de Salvaguardia del Carnaval de Pasto y de la planificación de las representaciones de esta expresión en el país e internacionalmente.

la propuesta estética, se define el traje básico y se elaboran los accesorios que lo acompañan. Entonces, los estudiantes reciben instrucciones para portarlo correctamente y explicar su diseño si así fuere necesario. Finalizada la presentación, los trajes son devueltos, lavados y dispuestos en el archivo histórico de la Universidad de Nariño para que otros grupos culturales o instituciones educativas puedan solicitarlos en préstamo.

Una parte fundamental de la representación artística es la máscara. Esta se hace aplicando vendajes de yeso directamente sobre el rostro para que el danzante mantenga su identidad mientras aporta unidad visual a la identidad de todo el grupo, entonces se diseña de manera que complementa al vestuario, resaltando los detalles más elocuentes del motivo que representa. No obstante, más allá de una prenda, la máscara es el recuerdo —en tres dimensiones— de un momento de gloria, cuando el artista es el centro de atención y digno de un fuerte aplauso.

Avances en la virtualidad

La virtualidad optimiza el tiempo y el aprendizaje. Desde un comienzo, se creó un correo electrónico,³ el cual se usa para enviar comunicados sobre situaciones académicas, como por ejemplo, las contraseñas de acceso a los cursos virtuales, solicitar los materiales para la elaboración de las máscaras, enviar la programación académica de cada semestre o recibir solicitudes de permisos cuando tienen prácticas académicas.

Poco tiempo después, se publica el blog Cátedra Carnaval, Valoración del Patrimonio a través de la Academia,⁴ con el fin de poner a disposición constante los recursos didácticos elaborados por el equipo de investigación, compartir artículos relacionados con el carnaval y publicar las memorias de participación en distintos eventos de carácter social, cultural o académico.

³ Correo electrónico: catedracarnaval@gmail.com.

⁴ Véase el blog en catedracarnaval.blogspot.com.

La actividad en las redes motivó la apertura de una página de Facebook. Con ella la comunicación se hizo más cómoda y ágil, porque al eliminar los formalismos, los estudiantes se muestran más activos, preguntan con mayor confianza, comentan las publicaciones, comparten fotos y forman sus propios grupos de amigos.

Gracias a una convocatoria patrocinada por la Red Nacional Académica de Tecnología Avanzada (Renata), la Universidad de Nariño participó en la construcción de Ventanas Carnavaleras, una cátedra nacional interuniversitaria para el reconocimiento del valor cultural de los carnavales en Colombia. Interactuar con investigadores del Atlántico, Santander y Tolima exigió una profunda reflexión en torno a la enseñanza, aprendizaje y evaluación de unas competencias patrimoniales para adecuarse al tipo de formación actualmente vigente en Colombia. Tomando como base las tres competencias básicas —saber conocer, saber ser y saber hacer—, se formularon tres competencias patrimoniales, estas son conocer, valorar y proteger, porque nadie protege lo que no valora y nadie valora lo que no conoce.

A partir de entonces, se pensó en usar una plataforma virtual como complemento para que el estudiante acceda fácilmente a una serie de contenidos, recursos, actividades y evaluaciones, perder el valioso tiempo de los ensayos. Con el ánimo de mantener un carácter institucional, la propuesta se implementa a través del Centro Operador de Educación Superior (COES) y en ella, atendiendo los principios del colectivismo, se montaron siete Objetos Virtuales de Aprendizaje (OVA). Una vez matriculados en el curso virtual, los estudiantes encuentran la información organizada en módulos temáticos. En cada uno están dispuestas presentaciones multimediales, lecturas complementarias, actividades de aprendizaje y cuestionarios ágiles y fáciles de responder, siempre y cuando se hayan examinado conscientemente los recursos.

El primer OVA está dedicado a entender la cultura como un conjunto de acciones humanas, articuladas en un tiempo y un espacio determinado, heredadas de generación en generación y, por lo tanto, sometidas a constante transformación.

El OVA Tiempo y Territorio del Carnaval está dedicado a entender las tradiciones, la economía y aquellos aspectos sociales del departamento de

Nariño, que ponen en contexto y les dan sentido a las diversas manifestaciones del acto festivo.

El origen del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto es un OVA que describe las transformaciones estéticas y semánticas que sufren las ancestrales ofrendas a la naturaleza durante los tiempos de la colonización española. Así mismo, aborda el crecimiento que ha tenido el carnaval durante el siglo XX y comienzos del siglo XXI.

En el OVA sobre el valor excepcional del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto se resalta la importancia del juego como elemento dinamizador de las relaciones sociales, y como forma de disfrute del contacto con el otro, de asumir comportamientos antes no aceptados y de sentirse feliz al ser parte activa de una comunidad. Así mismo, se comprende que los valores estéticos, argumentativos y tecnológicos del arte efímero son una manera de brindar un homenaje desde el artista hacia su público, desde la ciudad hacia sus visitantes y desde el saber local a la cultura universal.

En los dos OVA dedicados al ciclo corto del carnaval, se dan a conocer las principales características y transformaciones de los días de carnaval, las maneras de jugar y participar activamente y algunas actividades alternativas para quienes quieren vivir el carnaval de otra manera.

Un OVA está dedicado a las escuelas del carnaval y los procesos que se implementan para heredar el patrimonio: los grupos de jóvenes quienes se reúnen de manera voluntaria a los talleres de formación para artistas y a las estrategias didácticas de las instituciones de educación básica, media y superior.

Finalmente, en el OVA Plan de Salvaguardia, se da a conocer el proceso de nominación del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, pero también las distintas acciones puestas en marcha para que permanezca en el tiempo, conserve su esencia, se alimente la tradición, se revitalicen las expresiones excepcionales y sea apropiado para toda la ciudad.

Resultados e impacto en la comunidad

En diez años de experiencia, la Cátedra Carnaval se ha visto fortalecida desde múltiples ángulos. Uno de los principales retos a enfrentar es la inclusión de personas en condición de discapacidad o con aprendizajes diferentes. Los acompañantes reciben asesorías específicas, pero también nos brindan recomendaciones para atender sus necesidades con mayor eficiencia. Las personas sordas se guían con las vibraciones del suelo y las ciegas con ayuda de un acompañante, quien literalmente mueve el cuerpo del danzante hasta que este toma confianza para mecanizar el ritmo.

Participar en el proceso de construcción y presentación colectiva genera y fortalece lazos de amistad entre estudiantes de todas las carreras, pero además otorga un sentido de identidad y pertenencia con el *alma mater* y a la región. No son pocos los estudiantes que después de cursar la asignatura vuelven como asistentes, ya no con el ánimo de obtener una nota, sino por ser parte de una comunidad carnavalera. Los más apasionados se presentan a las convocatorias para monitorías y, gracias a su liderazgo, algunos se mantienen en el cargo durante varios años. Así mismo ocurre con varios trabajadores y profesores, quienes ven en la cátedra una oportunidad para representar a su institución en las calles de Pasto.

Todos estos procesos significan un importante proceso de interacción social hacia la comunidad. En efecto, la visibilidad de estas acciones trasciende hacia otras instituciones que llegan para solicitar asesoría o acompañamiento hacia proyectos propios de investigación, pedagogía o direccionamiento artístico, como por ejemplo, las Mojigangas del municipio de Funes, Nariño. Así mismo, se implementó un diplomado para compartir saberes con los artistas y cultores del Carnaval Multicolor de la Frontera, una majestuosa expresión cultural que se lleva a cabo en la ciudad de Ipiales, Colombia, derivada pero independiente del Carnaval de Negros y Blancos.

El conocimiento adquirido ha otorgado un marco teórico útil para asesorar trabajos de grado sobre la expresión estética del acto festivo o sobre su influencia sobre otras técnicas artísticas. Algunos han realizado pasantías, diseñando e implementando objetos virtuales de aprendizaje que retroalimentan

los saberes en diversas comunidades. Todas estas acciones favorecen los procesos institucionales para registro calificado y acreditación de alta calidad ante el Ministerio de Educación nacional.

Cuando los participantes vuelven a la senda, se convierten en multiplicadores de los saberes hacia la comunidad en general. Al reconocer todo el esfuerzo conceptual, técnico y físico que se requiere para preparar una muestra artística, procuran enseñar a sus hijos y vecinos a mantener los motivos limpios de espuma de carnaval.

El mismo papel cumple el cuerpo de docentes cuando a través de los canales de comunicación en radio, televisión o internet, comentan en vivo las transmisiones de los desfiles para que el público pueda comprender mejor las representaciones de los motivos en concurso.

Al final, la estrategia consiste en preparar a la comunidad portadora del bien para gestionar la conservación de su propio patrimonio y heredarlo a las generaciones futuras. Los egresados comprenden que el carnaval se conoce desde la participación activa en los procesos de creación colectiva; se valora desde el reconocimiento del otro, en su identidad, su inteligencia o sus emociones, y se protege con acciones de renovación creativa de la expresión lúdica y artística, pero siempre en un ambiente de respeto por parte de todos.

Bibliografía

- Afanador, Claudia y Carlos González. 2007. "Expediente Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Bien de Interés Cultural de la Nación". No publicado. Pasto: Alcaldía de Pasto; Universidad de Nariño.
- . 2008. "El Carnaval de Negros y Blancos". Unesco. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-carnaval-de-negros-y-blancos-00287>.
- . 2016. "Cátedra Carnaval". Curso virtual. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <http://coes.udenar.edu.co/course/view.php?id=385>.

- Afanador, Claudia, Carlos González y Alejandra Zúñiga. 2015. *Cátedra Carnaval - Valoración del Patrimonio a través de la Academia - Universidad de Nariño*. Blog. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <http://catedra-carnaval.blogspot.com.co/>.
- Grineseta (Grupo de Investigación en Estudios Etnohistóricos y Antropológicos). 2013. *Cátedra Carnaval Virtual*. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <https://sites.google.com/site/catedracarnavalvirtual/>.
- . 2015. *Cátedra Carnaval Udenar*. Página de Facebook. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <https://www.facebook.com/catedracarnavalUdeNar/timeline>.
- Renata – Colombia (Red Nacional Académica de Tecnología Avanzada). s.f. “Ventanas carnavaleras: diseño e implementación a través de Renata de una cátedra nacional inter universitaria sobre carnaval para el reconocimiento de su valor cultural”. *Renata – Colombia*. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <http://www.renata.edu.co/index.php/ciencias-sociales/1538-ventanas-carnavaleras-diseno-e-implementacion-a-traves-de-renata-de-una-catedra-nacional-inter-universitaria-sobre-carnaval-para-el-reconocimiento-de-su-valor-cultural.html>.
- Ventanas Carnavaleras*. 2012. “Qué es Ventanas Carnavaleras”. *Ventanas Carnavaleras*. Consultado el 29 de noviembre de 2015. <http://apolo.uniatlantico.edu.co:8006/carnavaleras/proposito>.

La cultura inmaterial en torno al maguey y al pulque en México

Rodolfo Ramírez Rodríguez

Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Retomando la definición de *cultura* que aporta el antropólogo Gilberto Giménez, podemos señalar que esta es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes y valores inherentes a la actividad social, que se puede desglosar en tres dimensiones: comunicación, conocimiento y visión del mundo. Es decir, es el conjunto de significados que incluyen al lenguaje, el hábitat y la alimentación, el acervo de conocimientos (creencias, saberes prácticos y empíricos), siendo además un sistema de valores que da sentido e interpretación al mundo (Giménez 1996, 13). Esta interacción de elementos en buena medida determina la capacidad creadora e innovadora de la comunidad, su facultad de adaptación y su voluntad de intervenir sobre sí misma y sobre su entorno natural inmediato, en otras palabras, de realizar “prácticas agro culturales” de sustentabilidad, siendo indisociable lo tangible e intangible debido a que son creadas en y desde lo cultural (Tapia y Park 2012). Bajo estos parámetros, intentaremos responder a la cuestión de si la cultura pulquera pudo conservar estas dimensiones y adaptarse a los nuevos tiempos.

Un elemento natural que ha sido adaptado a una expresión cultural, cargándolo de significados, forma parte de un patrimonio compartido porque lo consideramos nuestro y porque tiene un significado para la comunidad, que lo crea y recrea y al final trasciende en herencia viva. En el caso de México, el maíz, el nopal y el maguey forman parte de nuestro patrimonio natural y cultural como nación, pues se observa que la utilización de esas especies está relacionada con aspectos culturales y simbólicos propios de la historia e identidad para varias comunidades campesinas e indígenas (Leff 1993, 72-77), al igual

muchas expresiones derivadas, como la gastronomía, las fiestas, las vestimentas tradicionales, la música y el uso de los recursos naturales de México. Sin embargo, el patrimonio cultural intangible apenas ha sido reconocido con la importancia que merece siendo un producto vivo.

En la década de 1980 se inició el interés por el conocimiento de la cultura rural en México, con la puesta en escena de dos grandes exposiciones que marcaron la primera etapa del Museo Nacional de Culturas Populares: la inaugural “El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana” de 1982 y “El maguey: árbol de las maravillas” de 1988. En ambas se expuso el sentido cultural que hay alrededor de estas dos plantas mexicanas. Sin embargo, el colapso de la economía de autosuficiencia y el cambio en la política gubernamental de apoyo al campo mexicano, a fines del siglo xx, actuó en contra de un reconocimiento más amplio para el caso del maguey de pulque. A partir de entonces, historiadores, economistas, antropólogos, arqueólogos, botánicos y agrónomos han realizado varios estudios sobre la importancia que adquirió en el pasado el consumo del tradicional pulque. No obstante, es de advertir que en los últimos treinta años hubo un proceso de contracción productiva que se reflejó en el desinterés estadístico del país por continuar con los registros oficiales de la superficie de cultivo del maguey de aguamiel, así como de las cifras totales del consumo de pulque.

Un recuento del descrédito pulquero

En México, como en el resto de América, los objetos culturales indígenas fueron estigmatizados primero por los conquistadores y luego por los gobiernos independientes. Este estigma consistía en que nada rescatable había en las culturas indias, todo debía ser sustituido, de modo que los pueblos nativos, ante la estigmatización, tuvieron que buscar mecanismos de resistencia para atenuar el desprestigio y el olvido (Bonfil 1997, 42).

Este proceso de “desindianización” de los grupos mesoamericanos en la época colonial se prolongó con la consumación de la Independencia de México. Durante el siglo xix la incorporación de modelos liberales occidentales

buscó dar homogeneidad al conjunto de la población que casi siempre seguía patrones culturales de las clases dominantes. Así, lo que era refractario al cambio fue visto como enemigo, en este caso los pueblos indígenas que se resistían a la “civilización”, entendida como el progreso material e intelectual de la nación (Bonfil 1991, 13, 79, 157).

En el siglo xx, tras la Revolución mexicana y durante el nacionalismo cultural, se buscó la integración de los pueblos indios a la sociedad nacional, con la pretensión de crear una cultura nacional que englobara las diferentes culturas populares, regionales y étnicas del país. El medio fue la educación nacional, impulsada por el Estado revolucionario; no obstante, con ello se pretendía generalizar conocimientos, valores, hábitos y formas de conducta comunes a todos los mexicanos por medio del mestizaje (Bonfil 1997, 45). Esto motivó el rechazo y desprestigio de muchos artefactos culturales de origen indígena (aunque muchos de ellos salieron avante de la denostación cultural del siglo xx, como el consumo de la tortilla y del chile en la dieta de los mexicanos), lo que tuvo un destino trágico para el pulque, que hasta antes de este período era considerado la bebida nacional.

Eso ocurrió durante el siglo xx, pues justamente por ser un producto que reúne en su producción aspectos de origen rurales e indígenas, y en su contexto de consumo actitudes y lugares relacionados a lo popular y subalterno, se originó un complejo cultural asociado a grupos sociales en varios sentidos marginados (Bonfil 1997, 45-47). Ese *habitus*,¹ como costumbres de producción y consumo del pulque y de su consecuente vínculo e intercambio en la sociedad, engloba a dos sectores sociales casi siempre excluidos: los grupos indígenas y la cultura popular. Por su parte, hubo un gran impacto de los medios de comunicación que denostó al pulque y volvió homogénea la opinión de una sociedad que se transformaba en moderna. La adquisición de gustos y hábitos que promovieron el consumo de bebidas “de moda” (como los refrescos y la cerveza), aunada a un ataque a la manera de la producción del

¹ Entendido como el sistema dinámico de disposiciones y posiciones que se desarrollan en el campo cultural, de acuerdo con los capitales adquiridos en la práctica social, relacionándose con el concepto de capital cultural que agrupa a las formas de conocimiento, educación y habilidades (Bourdieu 2005, 2-3).

pulque, modificaron radicalmente la imagen de este objeto cultural de tradición centenaria, llegando incluso al desprecio entre la población, imponiéndole ideas negativas y prejuicios que se popularizaron ampliamente (Ramírez 2014, 49-55, 189-205).

Como contrapartida, una de las expresiones más populares y folclóricas (como categoría creadora de estereotipos) han sido los lugares de consumo de pulque (fondas, figones, casillas o expendios de pulquerías) en las ciudades. Con el paso del tiempo, en ellos se ha formado un micromundo sociocultural, donde la subalternidad de grupos sociales (campesinos, indígenas, obreros o sin oficio) ha tenido cabida a lo largo de la historia, prácticamente desde la Colonia. Muchas veces contenidos por la ley, reprimidos y otras tantas temidos, estos centros de reunión social, de debate, esparcimiento, enfrentamiento y muchas veces de descontrol han dejado una profunda huella en la memoria histórica de la Ciudad de México, así como de otras ciudades del centro del país, donde los recuerdos de estos curiosos y exóticos centros de consumo, con sus coloridas fachadas, murales, juegos, adornos, música, hábitos y calor forman parte de la memoria popular, que se ha negado a desaparecer en este siglo XXI, y que ha contribuido a la estereotipación de los habituales consumidores.

La inmigración interna del país pudo mantener el consumo de pulque en las ciudades de alto crecimiento demográfico en el siglo XX, con la llegada de población rural; no obstante, este no fue el principal elemento que permitió la supervivencia de la bebida, sino más bien la persistencia de usos y costumbres en las ciudades consumidoras que propiciaron una demanda ininterrumpida hasta fines del siglo XX, si bien siempre a la baja en comparación de otras bebidas, como los refrescos y la cerveza, consumidas por la entonces creciente clase media. Estos cambios y adaptaciones aún están por estudiarse dentro del patrimonio cultural inmaterial por su papel de significación y continuidad en zonas de contacto cultural para las comunidades móviles (Amescua-Chávez 2010, 29).

Finalmente, aunque el pulque no sea una bebida alcohólica de alta graduación, históricamente se le ha achacado el problema de ser origen del alcoholismo consuetudinario y, aunque eso pudo ser cierto en la capital del país durante el siglo XIX, no es un argumento para nuestro tiempo. De hecho, tiene

la misma cantidad de alcohol que una cerveza común, con la ventaja de que tiene mayor contenido alimenticio. Pero, si se considera entonces como una bebida alcohólica, no hay que perder de vista que el pulque tiene una relación afín con otras bebidas fermentadas, como el tesguino, el podzol, el tepache o el colonche, que tienen orígenes mesoamericanos en la petición de rituales de fertilidad, con un alto valor sagrado. Hoy día el pulque es una bebida consumida en varias regiones del país donde escasea el agua potable (Valle del Mezquital, el altiplano potosino o la sierra Mixe), es parte importante de algunas festividades religiosas (como la Tlahuanca en Cholula o algunas misas de mayordomías en Tepetlaoxtoc, Estado de México o Nanacamilpa, Tlaxcala), y forma parte tanto del menú en comidas o fiestas como en las ofrendas de Día de Muertos para los otomíes y nahuas (Guerrero 1985; Fournier 2007); siendo una de las bebidas que contienen un mayor complejo alimenticio, se adapta a una dieta muy nacional, como lo había ya descrito en 1909 Andrés Molina Enríquez (2007, 280-281) al decir que la tortilla, el frijol, el chile y el pulque forman en conjunto la alimentación “verdaderamente nacional”.

En este sentido, es mucho lo que puede ofrecer el estudio, difusión y conocimiento de la bebida, de su producción y su consumo, ya que tiene la prerrogativa de considerarse como una bebida que, hasta hace poco, estaba al alcance de todos los sectores sociales e incluso para todas las edades, con el potencial de una mayor cantidad de espacios de consumo y la enorme ventaja de ser una bebida milenaria, de producción orgánica, que se ha negado a desaparecer con innumerables trabas sufridas y con el paso del tiempo.

La lenta emergencia del patrimonio magueyero

Como se ha mencionado ya, muchas de las tradiciones que han sido retomadas como patrimonio se deben a la conformación y simbolización de un pasado por parte de la actividad de grupos dominantes, que se han servido de ello para justificar las relaciones de poder, como se ha definido en la obra clásica de Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger (1983, 2-3) *Invention of the Tradition*. Por otra parte, existe una postura para destacar el papel de los grupos subalternos

en la creación y apropiación del pasado y en la reproducción de prácticas y objetos que muestran la vigencia de intereses populares, como lo estudió Bonfil Batalla (2002, 72) en su *México profundo*, y ahora Lourdes Arizpe (2011) en *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*. En efecto, existe una pugna por los conceptos y valores del patrimonio nacional en la que además intervienen intereses materiales, que se esfuerzan por mercantilizar el patrimonio y la identidad (García Canclini 1993; De la Peña 2011, 15-16).

Así, en México existen patrimonios culturales, o diversos conjuntos de objetos y legados culturales que tienen valor y coherencia dentro de los sistemas de significación en ciertos grupos sociales, pero que no son reconocidos o son estratégicamente olvidados por otros. Así le ocurrió al pulque en la historia reciente de México; en cambio, el caso del maguey tiene una condición polifacética. El maguey mexicano se ha identificado, en las últimas décadas, con el agave azul que produce el tequila, siendo un símbolo de nacionalismo banal tanto en el país como en el extranjero, pues forma parte de un conjunto de creencias ideológicas, rutinas y prácticas que reproducen el Estado-nación y los intereses económicos (Billing 1998, 37, 46), que a su vez explotan y desvinculan el contenido cultural y la praxis de la vida cotidiana de la región en aras de una explotación mercantil promovida por empresas transnacionales que buscan fundar un pasado milenario y una identidad que no poseen en la realidad (Hernández López 2011, 282-295).

Por otra parte, desde hace unos veinte años, se ha otorgado a los diferentes tipos de magueyes de mezcal una importancia tanto cultural como económica, base de numerosas empresas, comunitarias o familiares, que se han dado a la tarea de devolver su dignidad a la planta, e incluso protegiendo su producción nacional, teniendo un futuro promisorio el consumo de mezcales de preparación ecológica y “artesanal” (Vera y Fernández 2015).

Pero en cuanto al “maguey pulquero”, que fue ícono de la mexicanidad (elemento sagrado y utilitario de los pueblos indígenas, base económica de las famosas haciendas pulqueras novohispanas por tres siglos, embajador en las exposiciones universales del siglo XIX, elemento representado tanto en la literatura como en las artes mexicanas hasta el siglo XX), no se le ha devuelto la importancia natural, económica, social, política y patrimonial de su riqueza (Ramírez

2007). Si bien es cierto desde el año 2010, con motivo de los festejos del Centenario de la Independencia y del Bicentenario de la Revolución, se ha vivido un repunte del interés sobre la importancia y riqueza del género agave en México, tanto en coloquios, congresos y exposiciones como en diferentes medios con diversos grados de impacto; al maguey productor de aguamiel no se le ha podido conceder a la fecha el valor real que ha tenido a lo largo del tiempo. Ejemplo de ello es la obra editada por Colunga-García et al. (2007), donde solo se describe la importancia del henequén, el *Agave tequilana*, los agaves mezcaleros, el bacanora y la lechuguilla (que designan también a las bebidas destiladas de ellos).

En ese doble juego entre el reconocimiento institucional o estatal y la importancia en la vida social, es donde se reafirma el uso de estos objetos culturales con la pretensión de servir como forma de cohesión social, pero que además funciona como herramienta ideológica que busca integrar lo nacional o, en otras palabras, de rescatar tradiciones, lugares u objetos que se pueden “patrimonializar” (López-Mestas 2011, 46-47). De este modo, podemos entender que el patrimonio es, además del conjunto de bienes culturales producidos materiales e intangibles, la interiorización y conciencia de ellos entre la sociedad, siendo de advertir que dicho reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial es fuente de identidad y riqueza a través del tiempo.

Finalmente, es preciso reconocer que aún falta establecer herramientas legales para su mejor resguardo, protección natural y agrícola;² pero ahora el maguey de aguamiel es visto como materia prima de numerosos productos para el mercado (como probióticos, prebióticos e incluso etanol) que están sujetos a las leyes de oferta y demanda. Como contraparte, no hay una conciencia ecológica en quienes lo explotan (las grandes industrias), y como bien

² Algunos ejemplos de la protección del maguey de aguamiel son la Ley de Incremento y Protección del Maguey Fino para el Estado de Tlaxcala, en Periódico Oficial del Gobierno del Estado de Tlaxcala (29 de agosto de 1962) y la “Norma técnica estatal NTE-SAGEH-001/2006, que establece las bases y mecanismos de control, que determinan los criterios y especificaciones para regular la protección, conservación, aprovechamiento sustentable, fomento, transporte y comercialización del maguey y sus derivados” del Gobierno del Estado de Hidalgo (noviembre de 2006), mas no hay una ley federal vigente.

de patrimonio natural y cultural aún menos se valora, pues el consumidor urbano lo relaciona generalmente con el pulque y la barbacoa, sin conocer todas las posibilidades de una planta que a veces es decorativa. Existen, pues, presiones de diversa índole en donde importan más los proyectos de innovación de empresas particulares que el conocimiento de sociedades agrícolas y rurales centenarias.

Valorando los saberes del maguey-pulque

Solo por hacer un llamado a todo interesado en este tema, vamos a enumerar lo que el maguey representa como patrimonio cultural inmaterial, presentando reseñas de las descripciones de visitas hechas a diferentes lugares de México. Así, de la sola planta de maguey y de su cultivo se desprende todo un saber consuetudinario que cubre las tres principales necesidades básicas del ser humano: “casa, vestido y sustento”, pues de cada una de sus partes se pueden elaborar productos sencillos que cumplen con ese requisito (Martínez 2001).

En el ámbito de la casa, de las pencas secas (*mezotes*) se pueden construir tejados; de su tallo floral o *quiote*, pilares o vigones para ellas, del tronco del maguey seco (*mezontete*) se confeccionan muebles burdos para graneros, ya sean sillas, mesas o contenedores. En segundo lugar, en cuanto al vestido, de las pencas verdes se saca el *ixtle* o pita para la elaboración de tejidos burdos, como ayates, y hasta de finas piezas de vestir; de su cutícula vegetal se extrae el *mixiote* (usado en la gastronomía mexicana, pero también elemento decorativo), y de la pulpa de penca se produce papel de agave. Pero el aspecto más importante es su aprovechamiento para obtener alimento (sustento): su savia es el aguamiel, usado como reemplazo del agua en las regiones desérticas, de la fermentación controlada de la savia se obtiene el pulque, bebida con alto contenido en carbohidratos, gomas y vitaminas. De la cocción del *meyolote* o corazón se elabora el dulce “mexcal”; así mismo, las pencas son la base para el famoso platillo regional del centro del país conocido como barbacoa de hoyo; con las flores o *hualumbos* que crecen en lo alto del tallo se hacen varios guisos; finalmente, las pencas son usadas como alimento pecuario en caso de sequías.

La mayor variedad de estos aspectos culinarios se encuentra en la zona ñhãñhü del valle del Mezquital, Hidalgo (Peña y Hernández 2009).

Del aguamiel, savia extraída de cierta variedad de agaves del centro del país,³ se elabora el pulque, que pese a todo lo divulgado es una bebida de hechura higiénica, pero altamente inestable (Ramírez 2014, 12). Esta se puede tomar sola, como acompañante de comidas, o sirve como ingrediente en diversos platillos nacionales, como la salsa borracha o los ayocotes empulcados en la Ciudad de México, el pan de pulque de Saltillo, el mixiote de conejo en pulque, esquites en pulque, pescado al pulque en el estado de Hidalgo, en carnes horneadas con pulque, atole de aguamiel y nieves o paletas de curados en el Estado de México o Tlaxcala. Con un proceso técnico más complejo se puede obtener de la savia: azúcar, mieles concentradas, alcoholes de consumo e industrial, vinagre y gomas. Incluso, las mismas plagas de los magueyes pueden ser utilizadas para un fin comestible, como lo prueban sus “gusanos” blancos y rojos, larvas de dos especies de mariposas nocturnas, que son un manjar en la gastronomía mexicana, al igual que las pupas de hormiga arriera conocidas como “escamoles” y en algunos sitios del altiplano de San Luis Potosí se comen las ratas de maguey o “metoros” (Ramírez 2104b). Fuera de la culinaria, de las pencas y raíces se pueden extraer saponinas para jabón. De la quema de sus pencas se obtienen cenizas para uso medicinal, y claro está, las puntas terminales o espinas se utilizan como agujas o clavos naturales.

Todo lo anterior es tan solo en relación con el sabio uso indígena de la planta que desde el siglo XIX fue retomado por los agricultores y empresarios criollos que vislumbraron una importante actividad económica con base en el pulque, sobre todo en los valles de Apan, Tlaxcala, Puebla, Otumba, Toluca y México. Pero en cuanto al conocimiento práctico de la manera de elaborar el pulque, es un tema complejo y de sumo interés que es el más próximo a perderse, pues ese conocimiento empírico encerrado en las paredes de los tinacales y efectuado por los mayordomos de las haciendas, se ha visto reducido desde que el sistema de haciendas colapsó en el centro de México desde hace sesenta años y por la desaparición de los prácticos conocedores de este saber-hacer.

³ *Agave atrovirens*, *Agave salmiana*, *Agave mapisaga*.

El conocimiento solo se ha conservado en las generaciones que han sucedido al encargado de esa peculiar producción (mayordomo de tinacal) y que desean continuarla, apegados a la costumbre, o quienes desean incursionar en este negocio. Ahora solo pocos productores tienen el saber de cómo producir, conservar y heredar las técnicas para la adecuada fermentación del aguamiel y convertirlo en un genuino pulque, para consumo casero o comercial, frecuentemente con técnicas y aparatos centenarios o con innovaciones ocurrentes, que no son los más adecuados (Ruvalcaba 1983).

No obstante, otro saber práctico que está en riesgo en la cultura del maguey son las actividades realizadas por los plantadores y cuidadores de plantas, llamados antiguamente “magueyeros”, quienes conocían el manejo, cuidado y explotación adecuadas de los agaves (su abono, colocación espacial, su escarda y el proceso adecuado para poder de extraer del centro del maguey su savia y aprovecharla), según las condiciones climáticas, del suelo, de la variedad de agave y del tiempo en que se debía esperar para la extracción de aguamiel, y hasta la elección de las plantas nuevas o mecuates (clones genéticos del maguey) o la selección de semillas de plantas para su cultivo (Macedo 1950, 7-27), impactando positivamente tanto en la topografía del terreno con la instalación de *metepantles* (bordes con magueyes) que evitan la erosión del suelo, así como en la diversidad genética de las plantas, con ayuda de la polinización de animales nativos como los murciélagos y los colibríes.

Un tercer trabajador de esta agroindustria tradicional, que tiene un papel fundamental en ella, es el *tlachiquero*, persona encargada de “raspar” (evitar la cicatrización de los poros donde mana el aguamiel) y de recolectar la savia diariamente cuando el maguey ha sido preparado para su explotación continua. Este es el trabajo más arduo e ingrato, pero tiene la ventaja de no absorber mayor tiempo ni conocimiento, en comparación con el trabajo de tinacal o el cultivo de maguey, por lo que la persona puede realizar otro tipo de actividades; sin embargo, se requiere un número elevado de estos trabajadores para mantener una continua recolección del aguamiel si se quiere mantener una producción a mediano plazo, lo cual implica un cultivo escalonado (Macedo 1950, 68-86).

Cada uno de estos trabajadores, con conocimientos consuetudinarios, realiza sus prácticas que se insertan dentro del patrimonio cultural inmaterial

haciendo uso de una variedad de instrumentos y lugares que solo se mencionarán en breve: los tlachiqueros hacen uso de útiles tradicionales, como el raspador, el acocote o guaje (*Lagenaria sicerania*), que ahora es reemplazada por botellas y mangueras, y el icónico transporte en burro ha cedido lugar al uso de bicicletas o motocicletas que transportan tambos de plástico; los magueyeros tenían instrumentos específicos para el trasplante, la poda y la operación del “capado” (o retiro del corazón o brote floral), base de la recolección del aguamiel; los “tinacaleros” o mayordomos, de quienes se puede asegurar han perdido la mayoría de sus conocimientos, prácticas y útiles, como las “tinis” (o recipientes de cuero para el aguamiel fermentado) o de la variedad de instrumentos para la fermentación del pulque (como bateas, cubas, medidores, cedazos). Esto sin mencionar a los trabajadores asociados al transporte de la bebida ni a los encargados de la producción y reparación de las tinis, barriles, etcétera.

Prácticas y saberes que tienden a desaparecer y buscan refugio en regiones rurales e indígenas alejadas, como el Valle del Mezquital, o en las serranías ocultas de los estados del centro del país, en donde los procesos de migración han debilitado aún más este patrimonio intangible (p. ej., la función masculina de tlachiquero ahora es realizada por mujeres que buscan otras actividades de subsistencia), son fundamentales en la producción de pulque, bebida que se ha vuelto muy solicitada recientemente en las grandes ciudades, como una expresión para recuperar nuestras “bebidas y costumbres”, y que deviene en una de las principales problemáticas: una mayor demanda del producto, pero con una oferta limitada, disminuida y con pérdidas de su saber práctico.

Pero el principal aspecto del patrimonio inmaterial que se ha perdido ya en la antigua zona productora son las festividades relacionadas con la producción de pulque en los tinacales de las haciendas pulqueras de antaño. En la región magueyera se dieron numerosas expresiones culturales que bien pueden ser hoy consideradas como elementos intangibles que requieren su conservación como patrimonio. Hablo no solamente de los cascos de las haciendas, que ejemplifican la estructura jerarquizada de una sociedad residente, de su estilo arquitectónico, de las ingeniosas obras hidráulicas, del resguardo de granos, de las capillas religiosas y hasta de la construcción de los tinacales, así como

de las elaboradas pinturas murales en ellos, que dan muestra de la importancia que tuvo alguna vez esa región (Lorenzo 2007), sino también las expresiones menos valoradas, las expresiones intangibles, como el canto del “alabado” al interior de los tinacales; de los juegos realizados a las afueras de ellos, como la rayuela; de las fiestas hoy ya desaparecidas en la región de Apan, como la de la Santa Cruz (donde se adornaban con flores y papel picado los tinacales en torno al altar religioso), el carnaval que se realizaba como una festividad asociada con el cambio de ciclos agrícolas y la fiesta de San Isidro Labrador, en donde los trabajadores o peones realizaban una celebración religiosa unida siempre con una fiesta profana donde música, cohetes, comida y juegos singulares eran el aspecto a resaltar (Islas 1966, 10-12). Hoy día solo subsisten pocos recuerdos de esas actividades en algunas comunidades alejadas a la región de Apan, que muestran lo que algún día fue la vida cotidiana de las haciendas, ahora transmutadas en festivales urbanos o “ferias del pulque”.

Por último, ese mismo saber ancestral preveía un uso medicinal tanto del aguamiel como del pulque, pues se considera a este un alimento fermentado que promueve las secreciones vitales del organismo (como la leche materna). La *vox populli* dice que aumenta la capacidad lactante y reproductora, lo que significa una propensión para una mayor duración de vida. Otros conocimientos que se están perdiendo se refieren al uso medicinal de las partes del maguey que se empleaban al no contar con servicios médicos. Las pencas asadas han sido un excelente desinflamatorio para los golpes contusos, usado por siglos por las comunidades del campo, tanto en personas como en animales. En descripciones que van desde fray Bernardino de Sahagún hasta Manuel Payno se han descrito remedios de maguey para enfermedades contagiosas, tanto de la piel como de las vías respiratorias, e incluso venéreas (Gobierno del Estado de Hidalgo 1988, 57-59).

Otro importante aspecto del consumo del pulque es que, como parte de la dieta diaria, mejora la actividad gastrointestinal, funciona como estimulante e incluso combate la anemia y la avitaminosis, por su complejo vitamínico, según estudios prácticos realizados desde el año de 1884, pero comprobados científicamente entre 1920 y 1940 por químicos y biólogos de la Universidad Nacional y del Instituto de Biología (Ramírez 2014, 96, 223-236). Es importante resaltar

el hecho de que el endulzante producido del aguamiel, por parte de los campesinos, no contiene sacarosa, sino una fructuosa de agave que propicia una mejor digestión, y quienes la consumen son menos propensos a la diabetes de nuestros días. Funciones dietéticas y diuréticas se le otorgaron al pulque, y recientemente a las inulinas derivadas del aguamiel, atribuyéndole efectos prebióticos y probióticos comprobados (Ramírez Higuera 2009, 4-14).

El maguey, *sumun* de patrimonio cultural

Partiendo del concepto de *ecología lingüística*, aportado por Eckart Boege (2008), aplicado al sistema de representaciones en coevolución con los sistemas agrolocales, que engloban paisajes, ecosistemas, especies, prácticas productivas, culinarias, medicinales, geografías, mitos, ritos, relaciones sociales entre la naturaleza, sociedad y las relaciones humanas, presento en este texto una valoración de patrimonio inmaterial del “maguey pulquero” dentro de la cultura nacional. Considerando que el complejo maguey-pulque está en peligro, ¿qué es lo que lo hace necesario y susceptible de conservación, dada su importancia (real o simbólica) para la existencia y futuro de este grupo social? (Pérez 2012, 33).

Retomando la definición de patrimonio cultural inmaterial, se observa que el binomio maguey-pulque cumple con los términos de su enunciación, pues contiene:

usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que le son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte de su patrimonio cultural [...] 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 creatividad humana (Unesco 2003).

En resumen, la cultura inmaterial del maguey y el pulque cumple enteramente con ella. Luego de esta sucinta relación de la importancia del maguey y el pulque en el patrimonio cultural inmaterial de México, cabe aquí ponderar a estos elementos culturales, antes que su valor meramente agrícola o incluso comercial, como un valor patrimonial en todos los sentidos. A la par, si se considera al maguey de aguamiel como patrimonio natural de México, se ayudaría a conseguir que, mediante legislaciones federales y estatales, primero se preserve y luego se fomente su cultivo y expansión territorial, no en áreas protegidas, sino como parte de los recursos naturales empleados por las comunidades; así como el uso regulado de las plantaciones, para que el destino de ellas fuera la base de una mejor diversidad y entendimiento de los saberes consuetudinarios rurales.

De la misma forma, el estudio y comprensión de los saberes, prácticas y actividades que se insertan en el patrimonio cultural intangible ayudarán a salvaguardar estas expresiones culturales, que en el caso de nuestro tema está íntimamente vinculado con un patrimonio natural, representado en el uso racional de las plantas del maguey. El patrimonio biocultural del maguey y del pulque está doblemente vivo, pues existe un binomio entre el recurso natural y el sujeto humano creativo, siendo además frágil su existencia, pues puede perderse al morir sus significados y funcionalidad, o al caer en desuso cuando ya no encuentra acomodo con la realidad social donde fue concebido. Se trata de un doble patrimonio tanto biocultural como intangible.

Con esto hago un llamado para ser muy cuidadosos en el apoyo a proyectos productivos que busquen la explotación del maguey con la ausencia de un conocimiento profundo, pues el cultivo intensivo y la falta de conciencia en su desarrollo, en lugar de formar parte de una preservación de la planta y de los hábitos, costumbres y saberes, solo darían pie para un uso irreflexivo de los recursos, no pensando en la importancia biológica de la planta para el campo o el paisaje, sino en una mera explotación comercial, impidiendo la debida maduración fisiológica de la planta; afectando a la biodiversidad con el control de la reproducción de monocultivos, tanto para la planta como de su entorno biótico. Las tendencias actuales de aprovechar solo una parte del agave deben ser modificadas para un uso integral de este y en unión a otros vegetales.

En ese sentido, solo existirá una oferta continua de pulque si puede ser producido en lugares con vastos plantíos de la planta del maguey de aguamiel, así como de mantener su validez al ser expendido en condiciones óptimas de calidad y cantidad para un mercado potencial. Al mismo tiempo, se presenta un posible futuro en donde el maguey se cultive para fines de extracción de insumos específicos como las inulinas, para el ámbito nutricional, o como fuente de biodiesel, para la industria y el transporte. Esto ocasionaría una especialización en el cultivo y explotación del maguey, acelerando la pérdida de conocimientos consuetudinarios, así como de la diversidad biológica en grandes regiones del país que aún lo mantienen, caso análogo del maíz.

Por su parte, el conocimiento y revaloración del patrimonio inmaterial de la cultura del pulque tiene muchos retos que enfrentar. En primera instancia, se requiere una divulgación de lo que ha sido y es realmente el pulque, dándole una dimensión histórica y una valoración práctica en la cultura mexicana. Así, por ejemplo, reconocer las cualidades como alimento y licor fermentado en la bebida es una tarea impostergable y que tendría resultados positivos en toda la cadena productiva al valorarse como producto orgánico y como base de riqueza en las comunidades rurales. Esto es, ponderar que el *boom* que hoy día presenta el pulque, entre las generaciones de jóvenes, ha posibilitado que ellos se interesen por conocer su historia, su producción, sus usos, costumbres y demás aspectos relacionados (Hernández 2015). Por su parte, los productores tendrán la tarea de conocer e incentivar un manejo integral de sus recursos y de la recuperación de los conocimientos consuetudinarios. Esto coadyuvaría al reconocimiento del patrimonio cultural intangible enunciado y que, como se ha explicado, generaría un proceso de retroalimentación en las partes que componen el sistema productivo y cultural del maguey y del pulque.

Este escrito tiene como fin hacer un llamado de entereza por el estudio y conservación de bienes materiales e intangibles que tenemos en el campo mexicano, pues si no los sabemos resguardar, se perderá una riqueza cultural vasta y el “pago patrimonial” por ello (entendido como la pérdida de patrimonio cultural por intereses inmediatos o comerciales) sería inmenso. El rescate del patrimonio intangible “olvidado” debería entender las dinámicas y procesos que dieron lugar a su importancia como riqueza cultural. Pero si la perspectiva

es solo turística o económica, o si su protección se restringe solo a una específica región, se pierde la riqueza cultural de la diversidad. En el caso del maguey y del pulque, todas las expresiones culturales antes enunciadas, así como la producción, consumo y uso pueden integrarse a una serie de programas para promoverlo como patrimonio inmaterial debido al valor ecológico e intangible de los conocimientos prácticos, cotidianos y centenarios de las zonas rurales. La importancia de los bienes de usos, expresiones, saberes, técnicas, espacios y utensilios de la cultura del maguey y del pulque son muestras de una riqueza inmaterial que sigue siendo fuente de una identidad y continuidad asombrosa.

Bibliografía

- Amescua-Chávez, Cristina. 2010. *Cultura y migración. El patrimonio cultural inmaterial en las zonas de contacto: ¿una lucha por la autenticidad o una opción para la convivencia?* México: Departamento de Estudios Internacionales-Programa de Asuntos Migratorios-Universidad Iberoamericana.
- Arizpe, Lourdes. 2011. *El patrimonio cultural inmaterial de México. Ritos y festividades*. México: Miguel Ángel Porrúa; CRIM-UNAM.
- Billing, Michael. 1998. "El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional". *Revista Mexicana de Sociología* 60 (1): 37-57.
- Boege, Eckart. 2008. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*. México: INAH-Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1997. "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados". En *El patrimonio nacional de México*, tomo I, coordinado por Enrique Florescano, 28-56. México: Conaculta; FCE.
- . 2001. *México profundo. Una civilización negada*. México: Conaculta.
- , comp. 2012. *El maíz, fundamento de la cultura popular mexicana*. México: Conaculta.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.

- Colunga-García Marín, Patricia, Alfonso Larqué Saavedra, Luis E. Eguiarte y Daniel Zizumbo Villarreal, eds. 2007. *En lo ancestral hay futuro: del tequila, los mezcales y otros agaves*. Mérida: Centro de Investigación Científica de Yucatán; Conacyt; Conabio; INE.
- Fournier García, Patricia. 2007. *Los hñähñü del Valle del Mezquital: maguey, pulque y alfarería*. México: Escuela Nacional de Antropología-INAH.
- García Canclini, Néstor. 1993. "Los usos sociales del patrimonio cultural". En *El patrimonio cultural de México*, coordinado por Enrique Florescano, 41-62. México: FCE.
- Giménez, Gilberto. 1996. "Territorio y cultura". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* II (4): 9-30.
- Guerrero Guerrero, Raúl. 1985. *El pulque*. México: Joaquín Mortiz; INAH.
- Hernández Bravo, Rodrigo. 2015. "El pulque como elemento gastronómico del centro histórico de la Ciudad de México". Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Turismo, IPN.
- Hernández López, José de Jesús. 2011. "El paisaje agavero, patrimonio cultural de la humanidad". En *La antropología y el patrimonio cultural de México*, coordinado por Guillermo de la Peña. México: Conaculta.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds. 1983. *The Invention of the Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Islas Escárcega, Leovigildo. 1966. "Apan". *Artes de México* XIII (79-70): *Haciendas de México*, 7-12.
- Leff, Enrique. 1993. "La dimensión cultural del manejo integrado, sustentable y sostenido de los recursos naturales". En *Cultura y manejo sustentable de los recursos naturales*, vol. I, coordinado por Enrique Leff y Julia Carabias, 55-88. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM.
- Lorenzo Monterrubio, Antonio. 2007. *Las haciendas pulqueras de México*. México: Coordinación de Estudios de Posgrado/Facultad de Arquitectura-UNAM.
- Macedo Enciso, Miguel. 1950. *Manual del magueyero*. México: Agrícolas Trucco.

- Martínez Álvarez, José Antonio. 2001. *Testimonios sobre el maguay y el pulque*. Colección Crónica Popular. Guanajuato: Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato; La Rana.
- Molina Enríquez, Andrés. 1997. *Los grandes problemas nacionales (1909)*. México: Era.
- Museo Nacional de Culturas Populares. 1988. *El maguay: Árbol de las maravillas*. México: Museo Nacional de Culturas Populares; Gobierno del Estado de Hidalgo.
- Peña, Guillermo de la, coord. 2011. *La antropología y el patrimonio cultural de México. El Patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. Tomo III, coordinado por Enrique Florescano. México: Dirección General de Publicaciones-Conaculta.
- Peña Sánchez, Edith Yesenia y Lilia Hernández Albarrán. 2009. *Olores y sabores de la cocina hñāhñü, Valle del Mezquital, Hidalgo*. México: INAH.
- Pérez Ruiz, Maya Lorena. 2012. “El patrimonio cultural inmaterial. Acuerdos básicos para su protección”. En *Patrimonio inmaterial: ámbitos y contradicciones*, coordinado por Carmen Morales Valderrama y Mette Marie Wacher Rodarte, 25-50. México: INAH.
- Ramírez Higuera, Abril. 2009. “Evaluación del efecto prebiótico del aguamiel del maguay (*Agave salmiana*) en *Lactobacillus delbrueckii* subsp. *bulgaricus*”. Tesis de maestría. Unidad Profesional interdisciplinaria de Biotecnología-IPN.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo. 2007. “La representación popular del maguay y el pulque en las artes”. *Cuicuilco, Revista de Investigación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 14 (39): 115-149.
- . 2014a. “La querrela por el pulque. Auge y ocaso de una industria mexicana (1890-1930)”. Tesis de doctorado en Historia. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM.
- . 2014b. “El patrimonio histórico y cultural del pulque en México”. Ponencia presentada en el III Seminario Internacional de Ciencias Sociales y Bebidas Alcohólicas Latinoamericanas, San Luis Potosí, México.

- Rosas, Maribel, Javier Tobar y Alberto Zárate, eds. 2011. *Arte y patrimonio cultural. Inequidades y exclusiones*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Ruvalcaba Mercado, Jesús. 1983. *El maguey manso. Historia y presente de Epazoyucan, Hidalgo*. Cuadernos Universitarios, Serie Ciencias Sociales 4. México: Universidad Autónoma Chapingo.
- Tapia Pérez, Marcelo y James Park Key. 2012. “Patrimonio tangible e intangible: aportes al debate del distingo, desde las ‘prácticas agroalimentarias’”. *Revista de Ciencias Sociales* XVIII (4): 684-791.
- Topete Lara, Hilario y Cristina Amescua-Chávez, coords. 2013. *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Cuernavaca: CRIM-UNAM.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2003. *Convención Internacional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consultado el 27 de marzo de 2016. <https://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.
- Vera Cortés, José Luis y Rodolfo Fernández, comps. 2015. *Agua de las verdes matas. Tequila y mezcal*. México: INAH; Artes de México y el Mundo.

Rescate, innovación y continuidad de la música del Carnaval de los Jolos de la Mixteca Baja de Puebla

Raúl Reyes Gil

Secretaría de Cultura del Estado de Morelos

Luz María Reyes Mata

Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

El desplazamiento masivo de campesinos en los años cincuenta hacia las zonas urbanas fue consecuencia inevitable de una de las peores crisis agrícolas que ha sufrido México. En la década de 1970, y, posteriormente, por varias décadas, el destino más concurrido por la población migrante ha sido Estados Unidos, con la ilusión de cumplir el “sueño americano”. Esto ha repercutido en que las tradiciones y costumbres practicadas por los pueblos de nuestro país se hayan visto trastocadas y modificadas o, en el peor de los casos, estén a punto de desaparecer. Al regresar estos paisanos a sus lugares de origen vienen impregnados de modismos y anglicismos que difunden ante su gente.

En este sentido, la región de la Mixteca poblana se considera una de las regiones con más alto índice migratorio hacia el vecino del Norte, debido a que tanto Puebla como Oaxaca y Guerrero son parte de las entidades de mayor rezago económico a nivel nacional, con altas condiciones de pobreza por la ausencia de infraestructura, agricultura de temporal y la pérdida de la autosuficiencia alimentaria, entre otros. En esta región se encuentra el poblado de Progreso, cuyo municipio es Piaxtla, al sur del estado de Puebla.

La realización del Carnaval de los Jolos en Progreso, cuya celebración se hacía entre el mes de febrero o marzo, representaba una de las tradiciones culturales más importantes para sus pobladores, quienes la festejaron año con año hasta 1995, fecha en la que se presentó por última vez con los músicos en vivo. Para 1996, en los meses que debía celebrarse el carnaval ya no se presentaron los jolos a bailar: no había quién tocara la música ni quien bailara las danzas.

Los habitantes de Progreso abandonaban una de sus tradiciones representativas y la condenaban al olvido.

Los altos índices de migración en la década de 1960-1970 en Progreso redujeron drásticamente su población, y como era de esperarse, quedaron en el pequeño terruño niños, mujeres y ancianos. Entre estos ancianos se encontraban los últimos viejos músicos y danzantes, quienes poseían fielmente en su memoria las notas musicales, las letras, los pasos y coreografías de su tradicional carnaval, cuyos elementos artísticos solo habían sido aprendidos de una generación a otra a través de la tradición oral. Las varias generaciones que ejecutaron la música tenían como instrumento principal el violín y se acompañaba con el bajo quinto, reemplazado después por la guitarra, instrumentos musicales de origen español, que tuvieron un gran arraigo en la Mixteca y en todo México.

Si bien es cierto que la vertiginosa emigración de jóvenes progresaños hacia Estados Unidos generó un abandono y desarraigo de sus tradiciones, también con la introducción de la electricidad al poblado, la televisión y la radio, aunado a la apertura de una carretera que los comunicó con el exterior, entre otros factores, provocaron la llegada de modas del “Norte” y de otras ciudades relativamente cercanas a las que emigraron (Puebla y Ciudad de México).

En la década de 1990 la mayoría de los jóvenes se interesaban más por la música grupera, la llamada de *onda grupera*, difundida exitosamente a través de los medios de comunicación, y los grupos de mayor impacto en esa época eran Los Bukis, Los Caminantes, Los Yonics, Los Temerarios, etcétera. En cuanto a su música tradicional, para ellos había perdido atracción, vigencia; no tenían más interés de seguir practicándola.

A partir del año 1996 es cuando P. Raúl Reyes Gil, músico originario de Progreso, preocupado por la inminente desaparición de esta tradición y con una firme convicción, empezó a realizar una ardua investigación que le llevó más de cuatro años para rescatar, dentro de lo posible, la mayor cantidad de la música, que solo aquellos músicos de más edad que aún vivían recordaban inmutablemente. Fue necesario hacerles varias entrevistas, y tras este trabajo, recopiló, reescribió, transcribió y grabó cada una de las notas de la música que le dan vida a las danzas y bailes del Carnaval de los Jolos. El propósito del músico rescatista no era otro más que el de regresar la música a su pueblo, que

por años había sido tradicionalmente el sustento de su carnaval, haciéndole un arreglo propiamente original y atractivo con el fin de ser retomado por las generaciones jóvenes y se lograra continuar su realización. Él tenía claro que no podían dejar morir su tradición, de otra forma estarían provocando su propio olvido. Consideró de suma importancia hacer que sonara novedosa la música tradicional sin perder su esencia. Aquí es donde decidió hacerle un arreglo con instrumentación “de onda gruperá” para retomar el ritmo que estaba de moda, y tenía claro que debía mantener el violín como el instrumento musical principal y tradicional que tocan las danzas y bailes, incluyendo el teclado, guitarra y bajo eléctrico, así como la batería, entre otros. Con estos arreglos personales se logró crear una versión musical muy auténtica y estilizada. Las notas originales de la música de los jolos ejecutadas con instrumentos eléctricos dieron un vuelco y revolucionó la forma de escucharlas. En su nueva versión grabada, sonó muy atrayente e innovadora.

Hoy, a casi veinte años del rescate, se tiene la posibilidad de seguir escuchando la música y ver las danzas y bailes. Desde el momento en que se rescató y se dio a conocer la nueva versión de la música, al principio en casete y después en CD, se motivó a las personas que habían heredado de sus padres o familiares las danzas y sus coreografías a darle nuevo cauce para rescatarlas también, apoyándose con la versión musical grabada.

Es justo reconocer a los personajes músicos tradicionales destacados de Progreso, de quienes se obtuvo la mayoría de las notas musicales del violín para ser rescatadas; ellos fueron don José Merino, Enedino Gil, Nino Cortés, Procopio Guzmán, así como al actual músico del pueblo, don Miguelito Reyes, quien tiene 74 años de edad, y por muchos años ha amenizado con alegría las fiestas y celebraciones en Progreso y pueblos circunvecinos; al cantautor compositor de hermosas y emotivas canciones a su pueblo natal, don Silvestre Rojas Gil, y una larga lista de personajes que han hecho su labor de poner en alto las bellas tradiciones de Progreso.

Resumiendo, podemos considerar que en conjunto y cada uno por su parte, todos han contribuido a mantener y preservar esta tradición para realzar, fomentar y consolidar la cultura de Progreso como parte de una lucha en contra del olvido y de las influencias globales y externas inevitables.

Ubicación geográfica y fundación del pueblo de Progreso

La Mixteca poblana es una región que se comparte no solo geográficamente, sino cultural y socialmente hablando con los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero, la cual a su vez se divide en Mixteca Alta poblana, que es la que abarca la mayor parte de la sierra de Oaxaca y Guerrero; la Mixteca Baja comprende la parte sur de Puebla, y por último, la Mixteca de la Costa, que es la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero. El municipio al que pertenece Progreso es Piaxtla y se localiza en la Mixteca Baja poblana, su altura sobre el nivel del mar es de 1 110 metros.

En 1895, Piaxtla fue erigido como municipio libre por el Congreso de la Unión. Forma parte de los 47 municipios que conforman la región de la Mixteca poblana. Acatlán de Osorio, Chiautla, Izúcar de Matamoros, Tecomatlán, Tulcingo de Valle, Tehuitzingo, por mencionar algunos de los municipios de esta región de la Mixteca cercanos a Piaxtla. Progreso de Belén, nombre completo, junto con otros 29 poblados o localidades, pertenece al municipio de Piaxtla desde 1897, tras separarse del municipio de Tecomatlán. Algunas de las localidades y municipios vecinos de Progreso son San Isidro Ilamacingo, Peña Colorada, Cuitlayan, Tecomatlán, La Unión, Zaragoza, Azompa, Guadalupe, Tulcingo de Valle, Tlaltepexi, Guadalupe Victoria y Yetla.

En esta zona se localiza el río Mixteco, uno de los ríos principales de la República mexicana, que tras largos recorridos por planicies y cañones, baña las orillas del pueblo de Progreso y constituye el más importante afluente del río Balsas. El río Mixteco proviene de Oaxaca, se une al río Atoyac en Guerrero y al río Acatlán en Puebla.

Se tienen dos versiones documentadas de la fundación de Progreso:¹ “En 1828 fue fundado por cinco familias de raza mixteco-zapoteca, que se establecieron en firme en la margen izquierda del río Mixteco. [...] originalmente se llamó Rancho de San José Xipixtla” (Reyes Salas 1971, 11-12). Otra

¹ La primera es del desaparecido cronista del pueblo, el señor Macrín Reyes Salas, quien escribió un libro sin editar en 1971, en el cual menciona varios datos históricos de Progreso y de donde hemos retomado información.

versión² dice que “El nombre original de Progreso era Hacienda de Xipixtla, que significa tierra frondosa” (Barroso Pérez 2001, 13).

En 1871, a través de un decreto se le otorga la categoría de *Pueblo*: “el III Congreso Constitucional, en Decreto No. 145 del 9 de mayo de 1871, lo erigió a Pueblo con el actual nombre de Progreso, como emblema nativo de superación: Cultural, Económico y Social” (Reyes Salas 1971, 12).

Dos hechos históricos sobresalientes en los que participó la población de Progreso los ha documentado en su libro el cronista del pueblo: la primera es en la intervención francesa: “En 1863 y 1866 pasó el general Porfirio Díaz reclutando gente para combatir a los franceses y con él se fueron algunos xipixtecos” (Reyes Salas 1971, 14).

El otro es en el que don Clotilde Sosa con el grado de coronel y don Florentino Osorio con el de capitán, “ambos originarios y vecinos de este pueblo”, el 28 de noviembre de 1911 firmaron nada menos que con el general Emiliano Zapata el famoso y renombrado Plan de Ayala (Reyes Salas 1971, 23). Vale decir también que varias decenas de hombres valientes de este pueblo se fueron a engrosar las filas del Ejército revolucionario, pereciendo algunos desafortunadamente en las trincheras; pero los que regresaron gloriosamente, la mayoría, a su terruño anhelado, su tierra caliente de Progreso, han dejado el testimonio de su atrevida hazaña en la memoria de su propia gente.

Antecedentes históricos que influyeron en la Mixteca

Las dos etapas históricas de México que se mencionaron antes tuvieron un impacto social y cultural muy marcado en Oaxaca y en parte de la región Mixteca, al grado de haber creado unas danzas.

Se mencionó que algunos xipixtecos³ fueron a luchar en contra de los franceses, una vez que el propio general Porfirio Díaz había pasado reclutándolos en los años de 1863 y 1866. En 1864, las fuerzas mexicanas, a la orden de

² Esta otra versión es de Raquel Barroso Pérez. Realizó su tesina sobre la Danza de los Jolos de Progreso para obtener el título de ejecutante de danza folklórica, en el 2001.

³ El vocablo *xipixtecos* se deriva del antiguo nombre de Progreso: Xipixtla.

Porfirio Díaz, se enfrentaron a Aquiles Bazaine y su Ejército francés, tratando de evitar la toma de la ciudad de Oaxaca, pero fueron vencidas. Díaz fue capturado y llevado prisionero a Puebla. La ciudad de Oaxaca estuvo en manos de los franceses durante dos años. Después, en el año 1866, Porfirio Díaz, con ayuda oportuna, consigue escapar.

Tras ser liberado de su prisión, Porfirio Díaz regresa con la firme convicción de arrebatar la ciudad de Oaxaca a sus invasores franceses, y por el largo camino de la Mixteca se dedica a reorganizar y reclutar hombres para enfrentarlos nuevamente. El primer enfrentamiento que nos marca la historia es en la llamada Batalla de Miahuatlán el 3 de octubre de 1866, de la que salen victoriosos. Díaz continúa haciendo el llamado a los hombres campesinos mixtecos de los alrededores y reagrupa a sus fuerzas, reúne a cientos de ellos, cuya única arma era su machete; sin embargo, lucharon encarnizadamente en la siguiente Batalla de la Carbonera el 18 de octubre de ese mismo año, logrando vencer. Con el ánimo en alto, continúan para recuperar la capital de Oaxaca, la cual fue entregada por los invasores franceses sin resistencia. De esta manera, el general Porfirio Díaz fue el héroe protagonista y expulsor del Ejército francés en la Mixteca poblana.

Pero las reminiscencias de la invasión extranjera dejaron honda huella en los habitantes de la región. Actualmente, en varios pueblos de Oaxaca se realiza una danza llamada la Danza de las Mascaritas, la cual se originó a raíz de tal invasión. Existen diversas variantes de ella y con distinto nombre: la Danza de las Mascaritas Catrinas, Danza de los Plumados y Danza de las Mascaritas Yacollantes.

Por otra parte, la danza originada a principios del siglo xx llamada la Danza del Toro de Petate tiene también una gran variedad de versiones. Los lugareños de Santiago Collantes, Oaxaca, la datan en el año 1911, por motivo de la visita a su poblado del presidente Francisco I. Madero.

Los habitantes de Progreso han hecho sus propias creaciones tomando de aquí y de allá hasta lograr algo muy original, como fueron los jolos, y por el momento no se conoce una fecha documentada del tiempo en que los jolos y el carnaval de Progreso surgieron, ni sus pobladores conocen con certeza sus inicios. Progreso se funda en 1828 con cinco familias que lo conformaban, pero

seguramente a partir de 1860-1871, años en los que la población aumentó a 89 familias (450 habitantes), se hayan dado los primeros intentos de realizar el carnaval con sus respectivas influencias. Por esos años, los carnavales estaban en su apogeo o era la moda tanto en la región como en todo nuestro país. En la Mixteca el vestuario era el calzón de manta y sombrero de palma, así como la máscara de madera, ya que eso usaban los campesinos comúnmente en la región. Por ese tiempo la coreografía de sus danzas ya se iba definiendo; es probable que se empezara a llevar a cabo de manera oficial a partir de 1872 en forma ya madura, original y propia.

Al principio se les llamaba *huehues*, en lengua náhuatl, y después derivó *jo'lo* o *te' jo'lo* en lengua mixteca, que en ambas significa viejo y proviene de los pueblos de la mixteca poblana que colindan con Progreso y que antiguamente pertenecieron al municipio de Acatlán de Osorio.

La crisis del agro y la migración como factores de la decadencia del Carnaval de los Jolos de Progreso

Mencionamos al inicio que la Mixteca poblana es una región que se conforma por 47 municipios y comprende a los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero. Los tres estados son parte de un rico y ancestral acervo cultural, que después de que se da el mestizaje se conjuntan y se consolidan en una diversidad artística aún más rica. Su cercanía geográfica ha influido siempre en sus prácticas religiosas, carnavales, costumbres y tradiciones.

Sin embargo, en décadas recientes la crisis del agro y la crisis económica han generado grandes emigraciones. El flagelo de la pobreza y marginación en que se encuentran muchas comunidades, han provocado que sus habitantes busquen soporte para mantener a sus familias, emigrando en importantes cantidades hacia donde ven “un destino más prometedor”. Los migrantes que se desplazan con rumbo al vecino país del Norte son numerosos.

Estas condiciones económicas y sociales, por consecuencia, propiciaron el abandono y rezago de varios poblados. En el caso concreto del poblado

de Progreso, ello puso en riesgo de desaparecer su tradicional Carnaval de los Jolos, una tradición de las más importantes en su localidad.

A mediados de 1950, los habitantes de Progreso emigraron por primera vez hacia Estados Unidos porque tuvieron ciertas facilidades para pasar al país vecino. La primera generación eran en su mayoría hombres; después, la década de 1960 a 1970 se considera la de mayor emigración. Hasta la fecha no han cesado de emigrar las siguientes generaciones de mujeres y hombres jóvenes, incluso familias enteras.

En el momento en que entró la electrificación en el poblado, la radio y la televisión desempeñaron un papel predominante en la vida de los habitantes. Conocieron y vieron otras formas de vivir, de vestir, e incluso escucharon y prefirieron los ritmos musicales que se encontraban de moda en ese momento, dejando de lado aquella tradición que se transmitía de generación en generación, con el riesgo de no volver a escuchar su música y su danza.

Es importante hacer notar que antes de 1995 la celebración del Carnaval de los Jolos estaba considerada inminentemente extinta, con la escasa población que quedó y el poco interés de los jóvenes por aprender y continuar esa tradición.

Rescate e innovación de la música

Ante el olvido y rezago en el que se encontró el Carnaval de los Jolos a mediados de los años noventa, el músico Raúl Reyes Gil empezó a gestar la ardua labor del rescate de la música de estas danzas y bailes. En 1995 comenzó a realizar, muy oportunamente, este trabajo y vino a cumplir con una de las razones vertebrales en la preservación y conservación del legado cultural de Progreso. La sensibilidad, el conocimiento musical y el interés por rescatar su tradición lo llevaron a realizar una investigación de más de cuatro años, en la que recopiló, reescribió, transcribió, editó y grabó cada una de las notas y letras de la música que compiló de los últimos viejos músicos.

La investigación y obtención de las notas musicales principales las realizó durante el tiempo que dispuso en ir a su pueblo de Progreso a ver a los

últimos músicos ancianos que quedaban, quienes aún mantenían viva su esperanza de poder heredar sus notas y letras a algún joven interesado. Ellos fueron los señores Enedino Gil, Procopio Guzmán y Nino Cortés.

Los músicos ancianos que se sabían las notas eran personas sencillas y que vivían de trabajar en el campo; la música se fue transmitiendo y aprendiendo por generaciones. El rescatista realizó muchas visitas y entrevistas a estos personajes para lograr captar la esencia musical, pues ellos eran los últimos en poseerla. En estas visitas no faltó el comentario de estos maestros músicos en cuanto a su sentir del poco interés de aprender la música por parte de las generaciones jóvenes, lamentando que con su muerte y la de los otros músicos ancianos, se acababa la música y la Danza de los Jolos.

Cargando una pequeña grabadora, registró algunas notas de cada uno de los sones que conforman la música de las danzas y bailes. Después, las completaba con su propio conocimiento musical. No existía testimonio alguno ni escrito ni grabado antes del rescate.

Una vez concluido el trabajo de campo y con la grabación directa de la música, se dio a la tarea de transcribir las notas, una a una, y plasmarlas en un libro de partituras. También las letras de las canciones, una a una, fueron tomando forma con su escritura correcta. Concluido este trabajo, las acopló y arregló a su nuevo ritmo.

En el año 2000 terminó de reunir el material musical. Ya conformado, se dispuso a buscar a los músicos que le ayudarían a grabar la nueva versión. Se dedicaron varias semanas para hacer los arreglos y ensayos hasta que hicieron la grabación en un pequeño estudio en la Ciudad de México. Con el *master*, al principio grabó casetes, por falta de presupuesto; años después entregó los CD. La música se puso a la disposición de todos sus pobladores y ellos la difundieron y reprodujeron ampliamente, logrando que se mantuviera viva la tradición hasta la actualidad.

Para el autor del rescate, el violín, instrumento fundamental en la música de los bailes y danzas de los jolos, se conservó en el nuevo arreglo musical, pues este instrumento ejecuta la parte básica de las piezas musicales, como originalmente y de forma tradicional lo ha hecho siempre. Lo novedoso del

arreglo musical es que se incluyeron instrumentos eléctricos, como la guitarra, el bajo y el teclado, y en la percusión, la batería y las tumbas.

El arreglo se basó en la instrumentación de la música grupera, pues en ese tiempo en que se llevó a cabo el rescate, a mediados de los noventa, era la música de moda y tenía una fuerte influencia en los jóvenes (Los Bukis, Los Caminantes, Los Yonics, etcétera). El objetivo de hacer este arreglo no era otro más que motivar a las nuevas generaciones de jóvenes a que se interesaran y retomaran nuevamente su música tradicional, y por ende, sus danzas. La instrumentación y arreglos musicales personales lograron crear una novedosa versión de la música de las danzas y bailes de los jolos muy auténtica y estilizada.

Danza y música de los jolos

En Progreso, quien se encargaba anteriormente de dirigir los ensayos y enseñar las danzas para el carnaval, principalmente a los jóvenes que iban conformando este grupo, era el Jolo Mayor, persona de edad mayor que se sabía las danzas como a él se las habían enseñado sus familiares, y su compromiso era seguir enseñándolas. Además desempeñaba el papel de dirigente o caporal cuando se bailaba, quien podía corregir a los jóvenes con su látigo si lo estaban haciendo mal.

Una vez que ya tenían el grupo de danzantes, “contrataban” a los músicos que se sabían los sones, un violinista y un bajista. Con el tiempo el bajo sexto se sustituyó por la guitarra, pues lo dejaron de fabricar y su precio se incrementó, dificultando a los músicos adquirirlo.

La coreografía y vestimenta de los danzantes es muy singular. A través de los años se ha ido modificando al grado de estilizarse de acuerdo a los tiempos actuales. Los ancianos que aún viven dicen que originalmente los jolos bailaban vestidos de manta, camisa y calzón; además, usaban una máscara de madera y un sombrero de palma con el “alón desgajado” y huaraches.

Actualmente, quienes están rescatando las danzas han propuesto un vestuario elegante; el sombrero se sustituyó por la gorra de policía adornada con listones de colores vivos, la máscara de madera, por una hecha a base de

salea forrada del pelaje del borrego; la barba y bigote que le colocan son de la cola del buey, y la nariz es de madera del árbol del zompantle cuidadosamente tallada (en Progreso existió un confeccionador de máscaras llamado Juan González, el cual murió en el año 2013, a la edad de 94 años); el pantalón es de color negro y se ajusta o arremanga en la parte de los tobillos. Sobre él se colocan unas calcetas rayadas o blancas a la altura de las rodillas y se calzan los botines. Hoy han retomado la chamarra de gamuza con flecos al estilo “norteco”, como la usaban antes, una capa o mantilla bordada con alguna leyenda o las iniciales del dueño, echada a la espalda.

En cuanto al vestuario de las “jolas”, que son hombres vestidos de mujer, llevan sobre la cabeza una pañoleta y sobre esta un sombrero, se cubren el rostro con un paliacate u otra pañoleta, usan un vestido y sobre sus hombros la mantilla o la llamada “toalla”, además de medias y zapatos de mujer. Actualmente, se incluyen toda clase de variaciones de acuerdo al gusto de quien se viste de “jola”.

La coreografía también ha evolucionado y cada danzante le da o imprime su estilo muy personal, pero lo básico de la danza son dos figuras: una donde hacen un círculo, y en la otra, donde se colocan dos filas una frente a la otra. Con base en estas dos figuras se hacen y ejecutan una diversidad de pasos dependiendo las características musicales de cada son.

Anteriormente, quienes danzaban en el festejo del carnaval eran hombres únicamente; todos, por lo general, se dedicaban al campo, y podían cumplir la promesa o compromiso que hacían para bailar durante los tres días que se destinaban al carnaval, además de soportar la dura y rigurosa disciplina aplicada durante las largas horas de ensayo. Por todo esto, era difícil que las mujeres y niños participaran en la danza. Actualmente, con la música grabada ya participan, pues no es la misma rutina ni disciplina de los jolos viejos. A la danza solo se le conoce con el nombre de los Jolos.

A poco menos de veinte años después del rescate de la música, esta se ha conservado gracias a la grabación, y puede ser ejecutada con sus notas gracias a que se transcribió en el libro de partituras por el mismo autor del rescate. Hoy, los progreseños han recobrado el medio para seguir ejecutando sus danzas y bailes, que también empezaron a rescatar quienes las habían heredado,

con el fin de continuar celebrando su carnaval. Ellos son los danzantes Manuel Altamirano y Pablo Altamirano, cuyo padre fuera el Jolo Mayor Ricardo Altamirano, originarios y vecinos de Progreso.

Ahora la música grabada se ha llevado a las escuelas primaria, secundaria y de bachilleres del pueblo de Progreso, lo que representa un avance. Se ha difundido también a otros pueblos aledaños, donde tienen la costumbre de bailar las danzas de los jolos. Es importante mencionar que los paisanos radicados en Estados Unidos la han retomado para seguir realizando su propio carnaval, a su estilo muy particular, fusionando elementos de su propia tradición con lo que viven allá día a día.

La música de los jolos se ha preservado. Actualmente, el autor del rescate ejecuta la música en vivo junto con sus hijas, participando con los danzantes en algunos eventos, como el Festival de Atlixcáyotl (2014) y en su propio pueblo, Progreso.

Las melodías y canciones que componen el repertorio de la música, con sus notas y letras, se han recopilado actualmente en un libro aún inédito y son las siguientes: *Las primeras danzas*, *La Malagueña*, *El apareado*, *La jota española*, *La Iguana*, *El Fandanguito*, *Los Panaderos*, *La Indita*, *La Danza de las Flores*, *El Pespunteado*, *El Palomo*, *El Toro*, *La Petenera*, *El Aoaxacado*, *El Chandé* y *El Macho*.

La música está compuesta por cuatro danzas y una diana, las cuales conforman la parte medular de la música del Carnaval de los Jolos. Cada una de las danzas tuvo su propio nombre, pero se han perdido con el tiempo; sin embargo, don Bernardino (Nino) Cortés las reconocía, al igual que los actuales danzantes, por su coreografía, como la danza de la entrada, el corral, la diana, orillas y centros, etcétera. Por otra parte, los músicos nombran a las cinco danzas como *Las primeras danzas*.

Después de que se toca la música de estas cinco danzas, el repertorio musical del Carnaval de los Jolos se compone de sones, sonecitos, jotas españolas, jarabes y zapateados; algunos de ellos son cantados.

Los sones son, de acuerdo con Rubén Heredia Vázquez (2004), un género musical mestizo con una gran diversidad de estilos de música y bailes

profanos y festivos surgidos entre los siglos XVIII y XIX. Muchas de sus coplas provienen de la España del siglo XVI.

El ritmo de casi todos los sones emplea compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$, aunque se sabe que varias de las melodías originales pertenecieron a cantos populares traídos por los españoles. Dichas tonadas han sufrido gran cantidad de modificaciones que hoy poco o nada tienen que ver con sus antepasadas versiones. Según Heredia Vázquez, es común que cada cantante haga variaciones melódicas en un estilo muy personal, lo cual resulta en que, a veces, la melodía de un mismo son suene muy diferente en versiones de intérpretes distintos, aun cuando pertenece a la misma región (Heredia 2004).

En cuanto a los géneros musicales que se trajeron al Nuevo Mundo, estos fueron las seguidillas, tonadillas y boleros, que se alternaron con sus peñeras, malagueñas, fandangos, jarabes gitanos y tangos gitanos. Muchas de estas melodías se popularizaron en varias regiones de nuestro país, al grado de que tales tonadas inspiraron la creación de piezas musicales, cuyo nombre originalmente fue el de sonecitos de la tierra o sonecitos regionales, claro antecedente del son. El origen común de este género musical explica que existan varios sones emparentados en distintas zonas del país, como *La Malagueña*, *La Petenera*, *El Fandanguito*, *El Palomo*, *Los Panaderos*, *El Toro*, etcétera.

Sin embargo, la música española no fue la única que influyó en nuestros géneros musicales, los esclavos negros traídos por los españoles de África y que principalmente habitaron en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero aportaron en la riqueza rítmica la síncopa y la sesquiáltera (la sesquiáltera es un patrón rítmico repetitivo básico de un compás de $\frac{6}{8}$ seguido de uno de $\frac{3}{4}$, característica del son); el jarabe es, por su parte, el conjunto de varios sones (Heredia 2004).

A continuación, se muestra una de las varias canciones de las danzas de los jolos que llevan letra llamada *La indita*. Es un son lento, cómico, que al igual que los *Panaderos*, los jolos lo actúan. Esta versión fue recopilada en el barrio de Santa Cruz, poblado de Progreso. En la parte final del coro, anteriormente se terminaba con una frase en un idioma originario, tal vez en náhuatl, tal vez en mixteco, pero que desafortunadamente nadie sabía su significado ni como se escribía y con el tiempo se fue distorsionando:

La Indita

En el nombre de María
Voy a comenzar mi canto
Date gusto vida mía
Que yo me daré otro tanto

[Estrillo:]
Que vas por aquí
Que vas por ahí
Que dame un pedazo de tu corazón

Una india le dijo a su indio
Que en el campo lo esperaba

Que llevara su escobeta
Para que la escobeteara

[Estrillo...]

Yo me casé con usted
Pa' comer buenas tortillas
Y ahora me está usted saliendo
Que le duelen las rodillas

[Estrillo...]

Yo me casé con usted
Pa' dormir en buena cama
Y ahora me está usted saliendo
Que el colchón no tiene lana

[Estrillo...]

Yo me casé con usted
Por interés de las vacas
Y ahora me está usted saliendo
Que se murieron de flacas

[Estribillo...]

Yo me casé con usted
Por interés de los bueyes
Y ahora me está usted saliendo
Que se volvieron magueyes

[Estribillo...]

En fin, yo ya me despido
De los inditos apaches
Si no tienes pa' comer
Ahí te dejo mis huaraches

[Estribillo...]

Conclusiones

Se debe considerar y puntualizar lo siguiente, hasta donde hemos investigado, sobre el Carnaval de los Jolos.

Se danzaba y tocaba por la calle durante los tres días del carnaval. Cada barrio sacaba un grupo de jolos y de músicos. El martes por la noche, en la víspera del Miércoles de Ceniza, se festejaba el encuentro en el centro de Progreso; ambos grupos, el de Santa Cruz y el de San Miguel.

En este encuentro, cada grupo de jolos bailaba sus mejores coreografías o concursaba con tres danzas, y había un juez “licenciado o representante” que elegía al ganador (que es el que sabe y quien vale más). Después, se fusionaban los dos grupos. Por la noche, con otros trajes, un confesor y dos judas seguían el baile.

Ya más noche, el Jolo Mayor del grupo ganador hacía testamento y heredaba sus propiedades a cada uno, “hijos e hijas” de sus jolos, por ejemplo: “Te heredo el río Mixteco, el cerro del Palacio, etcétera”. Al terminar, se quema un cohete y muere el Jolo; ya muerto es paseado en brazos o en una mesa por toda la explanada y se retiran. Con esto finaliza la fiesta del Carnaval de los Jolos, hasta el año venidero en que volverán a salir a las calles.

El sacrificio del Jolo Mayor después de una competencia difícil y el agradecimiento a sus jolos por haber sobresalido en la competencia, heredándoles simbólicamente las cosas más importantes del pueblo, es un ritual que refleja nada menos que la lucha entre la vida y la muerte que día a día nos enfrentamos desde la antigüedad, porque la vida debe continuar. A través de este trabajo se trata de cumplir el propósito de ampliar el conocimiento sobre el origen de Progreso y su carnaval, y la fecha probable de inicio, la música, letras y notas, así como dar a conocer la importancia cultural que ha tenido el rescate de la música del tradicional Carnaval de los Jolos, no solo para los habitantes de Progreso, sino para quienes habitan más allá de las fronteras de la región circunvecina.

Bibliografía

- Barroso Pérez, Raquel. 2001. “La Danza de los Jolos, la danza olvidada”. Tesis etnográfica para ejecutante de Danza Folklórica, dirigida por Ruth Canseco Cervantes. México: Conaculta; INBA.
- Heredia Vázquez, Rubén. 2004. “El son, esencia musical de México”. *Revista Correo del Maestro* 98 (julio). Consultado en septiembre de 2015. www.correodelmaestro.com.
- Reyes Salas, Macrín. 1971. *Monografía del pueblo de Progreso, Piaxtla, Puebla (1828-1971)*. Puebla.

Maragogipinho, Bahía, Brasil: las voces del barro*

Sonia Carbonell
Universidad de São Paulo

Los oficios son los grandes vectores de la tradición oral.

HAMPÂTÉ BÂ (1982; traducción propia)

Introducción

En el vasto territorio del continente latinoamericano, desde el principio de la Conquista hasta la actualidad, se mezclaron diversas culturas que conforman una realidad cultural multifacética de amplitud simbólica inigualable, rica en expresiones artísticas y religiosas transmitidas principalmente por tradición oral. La artesanía es una de estas manifestaciones: es la manera más antigua de hacer objetos, y durante milenios fue la única. La artesanía cumple un papel importante en la cultura de una sociedad: imprime un sentido de cohesión social porque reúne valores y prácticas que marcan y distinguen sus rasgos de identidad.

En todos los rincones de América Latina, hay alguien que se dedica a una actividad artesanal tallando un pedazo de madera, una piedra, modelando barro, cociendo, bordando, tejiendo con hilo, paja y con fibras de todo tipo; en la ciudad, en el bosque, en el campo, en la playa o en las montañas, los artesanos producen objetos que rememoran fragmentos dispersos de sus orígenes y de su historia. El universo de las artesanías revela facetas sombreadas que no

* Agradezco a la São Paulo Research Foundation (FAPESP; Proceso núm. 2012 / 16169-1) por el apoyo financiero otorgado a la investigación de doctorado.

se muestran fácilmente ni se transmiten por los medios de comunicación contemporáneos: la memoria de pasados y presentes cotidianos, ventanas para vislumbrar el futuro.

La artesanía tradicional, según Lima (2010), es comúnmente la que se hace en comunidades rurales, que respeta saberes compartidos por generaciones. En estos lugares, el trabajo manual consolida relaciones sociales engendradas en valores de solidaridad. De la cooperación en la familia, en el barrio, a la importancia de la asociación y de la comunidad en su conjunto, la constitución de la vida es tejida en las prácticas del hacer.

En contraste con el cotidiano de los pueblos rurales, el modelo urbano industrial de la sociedad contemporánea, centrado en el consumo de bienes y servicios, devastador de los recursos naturales, ávido de logros y avances tecnológicos, pone en peligro las formas de vida que siguen dependiendo exclusivamente del trabajo con las manos. A veces valorados, otras veces despreciados, los oficios tradicionales en América Latina transitan por un espacio inestable entre el turismo, el consumo de las clases más bajas y las predilecciones de la élite. Los objetos hechos a mano actúan como representaciones de procesos de cambio sociales, sufriendo constantemente metamorfosis en sus cuestiones esenciales. En lo concerniente a la forma y utilidad, con el tiempo esos artefactos se abren a diferentes perspectivas, a nuevas miradas y a otros usos. Los artesanos¹ son personas sencillas que, sin tomar parte activa en las políticas económicas, terminan absorbidos por un remolino que los aparta de sus propias raíces, y del sentido sociocultural de su trabajo.

La omnipresencia de la cultura planetaria y de los nuevos medios causa temor por la amenaza de desaparición de los signos culturales de la identidad de estos pueblos. La industrialización, la introducción de nuevos materiales y técnicas, ha provocado efectos no completamente evaluados dentro de las comunidades. Persiste la intensificación de las desigualdades sociales: los artesanos se empobrecen cada vez más, trabajan incansablemente por un sueldo miserable y apenas consiguen mantener a su familia. Para esas personas que

¹ En algunos puntos del texto utilizo la palabra *artesano* para hablar también de la mujer artesana.

dependen de los oficios manuales, las formas de la supervivencia descansan en un horizonte brumoso, incierto, su producción artesanal aún penetra tímidamente en nichos del mercado global, haciendo frente a los productos industriales.

Muchos artesanos, para sobrevivir, abandonan prácticas de sus antepasados, dejan de crear para producir objetos vacíos, extrínsecos, sin identidad, como tan bien explica el artesano brasileño Zé do Carmo: “Hoy existe una manía de igualar todo. Antes las personas te decían: ‘ve lo que tengas mejor y tráelo’. Ahora dejamos de ser autor para ser una máquina” (Lima 2008, 173, traducción propia).

Conocimientos artesanales tradicionales desaparecen todos los días en la América Latina contemporánea junto con antiguas técnicas de construcción manual, saberes no enseñados por ninguna escuela. Venimos perdiendo formas ancestrales de enseñanza y aprendizaje, pedagogías que no eran apartadas de la vida vivida.

En Brasil, hay millones de artesanos y por todo el país resuenan cotidianamente amenazas de extinción de las artesanías, como alerta Montes:

Es así que poco a poco se pierde el conocimiento técnico involucrado en la producción de utensilios artesanales domésticos, ya que este *know-how* no es más transmitido de padre a hijo, de generación en generación. Hay una memoria conservada por la tradición que se pierde así, llevando con ella un valioso patrimonio inmaterial de la cultura brasileña que, a duras penas, los pueblos indígenas nativos, los esclavos africanos y los pobres degradados europeos, o incluso los inmigrantes más recientes, han logrado preservar como parte de su identidad (Montes 2014, 21, traducción propia).

La autora afirma la importancia del rescate de este patrimonio intangible que está en la raíz de nuestra cultura. Más que nunca, es necesario dar a conocer el universo de las artesanías tradicionales, no solo para reavivar las técnicas de construcción antiguas y revelar historias perdidas, sino también para preservar la memoria y la identidad de cada una de las muchas comunidades arraigadas en el territorio brasileño y a su vez reconocer nuestra propia

identidad. La diversidad cultural, las costumbres y tradiciones, especialmente el potencial creativo de esas personas, reúnen una de las más grandes, si no la mayor riqueza de una nación en el contexto de la globalización contemporánea (Vianna 2004, 75).

El reconocimiento de los bienes que conforman el patrimonio cultural inmaterial de un país contribuye eficazmente al diálogo entre culturas y al respeto hacia otras formas de vida, fomentando sentimientos de identidad y pertenencia que ayudan a promover la cohesión social.

Maragogipinho, patrimonio cultural inmaterial de la cerámica

El barro para mí es todo en la vida. Realización.

El barro me da salud, me alimenta.

Es una manera de educar a mis hijos.

*Acá no hay nadie millonario,
pero somos todos ricos.*

MAESTRO ALMERENTINO,
ALFARERO DE MARAGOGIPINHO
(traducción propia)

Dentro del universo de la artesanía, la cerámica constituye un oficio inmemorial, presente desde tiempos ancestrales en la vida cotidiana de los pueblos. Civilizaciones enteras, en todas partes del planeta, produjeron y producen artefactos de cerámica, desde los más sencillos hasta los más complejos y para una gran diversidad de funciones: construcción de paredes, suelo y techo de las casas, contención y almacenamiento de agua, cocción de alimentos, ofrendas a sus dioses y, entre otras, el entierro de sus muertos. Además de la funcionalidad, la actividad cerámica nutre al hombre de sus sueños elementales de la tierra, el agua, el fuego y el aire. Plasmar formas en el barro alienta el inexorable deseo terreno de la creación original (Bachelard 2003).

Este texto se refiere a una comunidad tradicional ceramista en Brasil: Maragogipinho, un pequeño pueblo situado en la región del Recôncavo² Bahiano, en el estado de Bahía.

Mi elección por Maragogipinho fue realizada en 2012, cuando inicié una investigación de doctorado³ sobre la cerámica en esta comunidad. En medio de la abundancia de los pueblos que producen cerámica en Brasil, Maragogipinho sobresale porque conforma un territorio donde más del 90 % de la población trabaja el barro. La villa tiene unos tres mil habitantes y cerca de ciento cincuenta alfarerías. Un aspecto singular y notable en la producción artesanal es que los objetos son elaborados por al menos cuatro manos y la manufactura de la cerámica es totalmente compartida entre hombres y mujeres. Ellos extraen la arcilla, la pisan, amasan, producen los artefactos en tornos de madera que se mueven con los pies y queman las piezas listas en hornos de leña. Mientras tanto, ellas hacen el acabado, pulen y pintan. En el refinamiento estético de las obras, en la belleza de las formas torneadas y en la delicadeza de las pinturas se revelan el primor y la sabiduría de los artesanos. La mayor parte de la producción es de piezas utilitarias grandes y pequeñas, pero confeccionan también objetos antropomórficos y zoomórficos. La cerámica de Maragogipinho es tradicionalmente pintada con pigmentos hechos de arcilla. Se utilizan como tinta la *tabatinga*, un engobe⁴ blanco y el *tauúá*, un engobe rojo. Esta refinada técnica de pintura con el fondo en rojo y los grafismos en blanco, o viceversa, remite a prácticas indígenas, tal como los temas florales a prácticas portuguesas.

² El término *Recôncavo* aparece en los diccionarios como brasilianismo (*Brazilianism*), significa: ‘región extensa y fértil de Bahía’, y se deriva de la ubicación geográfica alrededor de la Bahía de Todos los Santos, en el nordeste de Brasil, que atesora una gran riqueza cultural e histórica.

³ “Maragogipinho, as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares” es el título de la tesis doctoral desarrollada por la autora, entre 2012 y 2016, en la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo, bajo la coordinación del doctor Marcos Ferreira dos Santos y el patrocinio de la Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

⁴ *Engobe* es una tinta hecha del propio barro, es la mezcla de arcilla con agua, de consistencia cremosa (como la del yogur), a la que se puede agregar óxidos y/o pigmentos para producir variadas tonalidades.

Los registros históricos de la actividad cerámica en la región de Maragogipinho hacen mención al siglo XVII, cuando comienzan a instalarse alfarerías junto a los molinos de azúcar del Recôncavo Bahiano y en los colegios de jesuitas para la provisión de vajillas, ladrillos y tejas (Pereira 1957, 12).

La cultura del barro está impregnada en el paisaje de la aldea. La visión de objetos de cerámica en cualquier rincón, el humo de los hornos y el olor de la arcilla transportan al visitante a otra dimensión. Las alfarerías más antiguas se encuentran junto al río Jaguaripe, que baña Maragogipinho, en un amplio campo de manglares. Se les llama *olarias* a esas construcciones típicas con estructura de madera, paredes con cobertura de paja de piasava y tejado de cerámica. La arquitectura de los galpones es ancestral, su diseño facilita la circulación de aire y la luz natural, esenciales para el secado de las piezas y el confort ambiental de los trabajadores, en una región de calor tropical. Por los senderos entre las alfarerías, los objetos torneados secan al sol y las vigas de madera apiladas indican el futuro fuego que va a lamer las piezas.

Ese escenario sufre transformaciones constantes. En 2014 los senderos fueron pavimentados por el Ayuntamiento y algunas alfarerías tradicionales hechas de madera y paja comenzaron a desaparecer para dar lugar a los talleres de cerámica contruidos con ladrillos.

El transporte de las piezas para Salvador, capital del estado, y adyacencias también es otro aspecto que merece atención con respecto a los cambios. Por más de tres siglos, los objetos fueron trasladados en barcas a vela, llamados *saveiros*, donde la calidad del transporte de las vajillas es inigualable, ya que no se exponen fácilmente a la quiebra. El *saveiro* es la embarcación típica de Bahía; sin embargo, ha estado desapareciendo desde hace algún tiempo. Actualmente, con la pavimentación de los caminos, los camiones prácticamente sustituyeron a los barcos en el transporte de la cerámica de Maragogipinho.

Las ferias, donde son expuestas y comercializadas las piezas de cerámica de Maragogipinho, comprenden también su patrimonio cultural inmaterial. Hay algunas ferias en la región, pero las principales son la Feria de São Joaquim, en Salvador, donde unos pocos alfareros tienen tiendas (la mayoría de ellos revende a intermediarios); a ella se suma la de los Caxixis, en Nazaré das Farinhas, municipio vecino. Según los informes orales, esa feria tiene más

de 200 años, ocurre en la Semana Santa, de jueves a domingo, anualmente. *Caxixis* son pequeños objetos de cerámica que dieron el nombre a la feria. Su confección está originalmente relacionada con el proceso de aprendizaje de los niños: los chicos ejercitan el torno haciendo *caxixis* y las chicas ensayan la pintura en esas miniaturas. La Feria de los *Caxixis* es famosa en la región, actúa como una especie de vitrina de Maragogipinho. En ella, los artesanos de la comunidad tienen depositadas grandes esperanzas para la venta de la producción del año.

Mi investigación de doctorado demuestra cómo el barro desempeña una función de estructuración en las personas: la actividad se extiende al cuerpo, organiza el tiempo, articula la sociabilidad, da el lastre para la vida de familia y el sustento económico.

Finalmente, los protagonistas de todo este patrimonio cultural son, sin duda, los artesanos y las artesanas. La investigación teje una observación minuciosa del universo de la transmisión del oficio de la cerámica en Maragogipinho, presentando perfiles de los maestros y maestras, sus conocimientos y su praxis educativa.

La educación artesanal

En las comunidades tradicionales, la pericia no requiere diplomas o certificados: su legitimidad se hace en la rutina diaria, en el tiempo, en el seno de la historia oral. El maestro o la maestra suele ser una persona madura, que ha ejercido el oficio artesanal durante bastante tiempo. Como comienza la actividad en una edad joven, en su madurez ya tiene conocimientos importantes y posee técnicas ancestrales. Otra cualidad del maestro⁵ es que hace su trabajo con placer y esmero.

El maestro puede serlo sin que lo haya deseado ni buscado. “La afirmación del poder del maestro es parte de una jerarquía ontológica, fuera de

⁵ En algunos puntos del texto utilizo la palabra *maestro* para hablar también de la mujer maestra.

cualquier sanción administrativa”, aclara Gusdorf (2003, 103, traducción propia). El maestro asume una responsabilidad no solamente material e intelectual, sino también espiritual. Del maestro emanan dignidad y sabiduría.

En la pedagogía artesanal, lo que sucede entre el maestro y el discípulo es más que la enseñanza de técnicas entre miembros de la familia. Aprender a tornearse un objeto o a pintarlo, hacerlo bien, crear y desarrollar un estilo propio constituyen factores que dependen del grado de aproximación y de afinidad con el maestro. Además de tornearse o pintar, el aprendiz adquiere conocimiento especialmente de cómo relacionarse con la pieza artesanal a través de la posesión de un repertorio identitario de su grupo cultural, cuya socialización le trae una toma de conciencia de su manera de ser y de vivir en el mundo.

Sobre todo, el maestro artesano es un creador. Cuando reproduce sin cesar las prácticas ancestrales, ejerce su flujo creativo individual, manteniendo una conexión directa con la comunidad. El maestro da forma a ideas que, incluso colectivas, reciben su marca personal. Los objetos que produce jamás son idénticos a otros objetos creados con el mismo propósito.

Entre los alfareros y las pintoras de Maragogipinho no existe una preocupación explícita por la originalidad. Así como sus padres y abuelos, siguen ejecutando modos de producción convencionales: “¡En el asunto del barro, no nos toca inventar nada, todo ya fue hecho!”, dijo el maestro Nené, de la localidad.

El proceso de enseñanza y aprendizaje artesanal está anclado en la imitación. Observar e imitar la forma de hacer del maestro constituyen dos habilidades básicas en el aprendizaje de la artesanía. La imitación, más que recurso didáctico, es un factor determinante en el mantenimiento y en la continuidad de la cultura. No se imita solamente la forma externa, se imita también el contenido. En este sentido, existe una unidad dialéctica entre imitación y creación. El maestro Nelinho comenta que en el comienzo de su aprendizaje del torno, imitaba y repetía incansablemente los gestos del padre. Más tarde, desarrolló una manera propia de trabajar con el barro: “Yo aprendí a trabajar mucho de la forma de mi padre. Él hacía y yo hacía. Entonces, yo llegué al punto de hacer las piezas de una forma igual a mi padre, solo él y yo sabíamos cuál era de él y cuál era mía” (traducción propia).

La mera imitación no genera una satisfacción duradera en el discípulo (Sennett 2009, 328). La inversión en la maduración de las habilidades es lenta y la parsimonia del tiempo artesanal es una fuente de satisfacción porque abre amplios espacios para la imaginación y la reflexión. “Maduro significa largo; el sujeto se apropia de manera duradera de la capacidad” (Sennett 2009, 328, traducción propia). El aprendizaje de la cerámica permite que el conocimiento sea absorbido sin prisa por el aprendiz y pase a habitar los rincones de su cuerpo.

El hacer artesanal es repetitivo. Son también repetitivos la enseñanza y el aprendizaje de la artesanía. “La repetición se convierte en el enlace de todos los momentos” (Frade 2006, 44). Repetir infinitas veces el mismo gesto en la arcilla no implica, absolutamente, el adiestramiento. Por el contrario, la repetición incansable proporciona un estado de trascendencia, la entrega de un cuerpo que, en su hacer estético, piensa a través de la forma.

Por medio de la repetición y, por consiguiente, del dominio técnico, el maestro alcanza su madurez y consolida un estilo, al contrario de lo que ocurre en las sociedades que valoran el arte como expresión individual, en las cuales la búsqueda por la novedad calculada y por la estética de la mudanza termina por negar la tradición, provocando rupturas.

El desarrollo de habilidades artesanales depende de cómo está organizada la repetición, dice Sennett, pues a medida que desarrollamos nuestra capacitación, cambiamos el contenido de lo que repetimos:

La educación moderna impide el aprendizaje repetitivo, ya que considera que puede ser embotador. Temeroso de tornar aburridos a los niños, el profesor les presenta diferentes estímulos. Puede así evitar la rutina, pero de este modo impide que los niños tengan la experiencia de estudiar la práctica misma y su modulación desde dentro hacia afuera (Sennett 2009, 49, traducción propia).

El maestro alfarero Vitorino, de 95 años, me explicó que el hecho de repetir formas no le impedía inventar nuevas piezas. Imitar y repetir fórmulas transmitidas son inherentes al hacer artesanal y no deberían ser menospreciadas.

En Maragogipinho, así como en muchas comunidades rurales, mientras varios jóvenes abandonan el pueblo, los viejos siguen arraigados. Aceptan la inmutabilidad de la dispersión de su grupo original, fijándose, sin embargo, en la tierra materna, protagonizando la resistencia de su cultura.

En esta perspectiva, la educación artesanal asume un significado que trasciende la instrumentalización para el oficio. Frente a la dispersión del grupo cultural, más que la transmisión de conocimientos, la educación artesanal va al encuentro de una pedagogía que tiene un fin en sí mismo, que hace brotar y florecer lo único en la persona.

La educación artesanal no mira solo al pasado y su preservación dentro de un concepto unívoco y rectilíneo del tiempo. Así como en la tradición quechua, en la que el pasado está frente a la persona —el pasado es lo que ajusta su mirada y el futuro está a sus espaldas porque es desconocido (Ferreira-Santos 2011, 241)—, la educación artesanal está fundada en el linaje y en la creación, en el constante diálogo entre la tradición y la aparición de lo nuevo.

Paul Ricoeur afirma que nuestra deuda con los ancestros es que tenemos que ser nosotros mismos, “en la medida en que somos el futuro que este pasado tenía y nos cumple actualizar sus energías movilizadoras y fundadoras” (Ricoeur en Ferreira-Santos 2011, 241, traducción propia). La educación artesanal, así, se consagra en la libertad de elección de la persona por ser ella misma, por protagonizar su historia y la de su grupo cultural.

Conclusión

Así como los saberes artesanales y sus formas de transmisión, otros bienes culturales desaparecen todos los días en el pueblo de Maragogipinho, un polo expresivo de la cerámica brasileña que necesita de salvaguardia. La continuidad de ese patrimonio se encuentra en riesgo. Los conocimientos tradicionales de la cerámica están desapareciendo con la muerte de los maestros y maestras; los que quedan son ya mayores. Los hijos y descendientes de los artesanos abandonan gradualmente el pueblo en busca de escolarización y de otras oportunidades de trabajo. Ocurre, en cambio, migración de personas de fuera para la

comunidad, para trabajar en el barro, pero desconocen los secretos de oficio vinculados a la tradición. Las fuentes de materias primas, el barro y la madera, también van decreciendo sin un plan para su renovación sostenible.

Las dificultades se intensifican con la actual crisis económica que atraviesa el país: los elevados precios del transporte de las piezas, en camiones, encarecen en 100% su valor de venta; las profesiones relacionadas con la cadena productiva de la cerámica, como “el amasador”, “el quemador” y “las pintoras” están extinguiéndose, haciendo que los artesanos dejen de producir de forma tradicional; la falta de amparo social del Estado, que no promueve jubilaciones ni pensiones para los artesanos mayores, desestimula a las nuevas generaciones a trabajar por la continuidad del oficio. Igualmente es importante señalar cómo las transformaciones físicas y culturales en el pueblo pueden influir en la decadencia de la producción artesanal, pues las costumbres son reemplazadas y violentadas por las reglas del comercio y del turismo, por la hegemonía del capital.

Los valores de la sociedad de consumo parecen afirmarse en detrimento de la cultura tradicional. Tratar los artefactos de cerámica solo como mercancías violenta profundamente el reconocimiento del patrimonio del que forman parte. Los objetos artesanales se recrean y se actualizan constantemente en la historia no como productos que se prestan a guardar, conservar y restaurar. Su permanente mutación es la evidencia de su continuidad como referencia cultural de una identidad colectiva. Por lo tanto, este estudio intenta afrontar la complejidad de una situación histórica que pone en riesgo mucho más que la supervivencia de sociedades, culturas que de una u otra manera se niegan a morir.

La artesanía no quiere durar milenios ni está poseída por la prisa de morir pronto. Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega: la acepta. Entre el tiempo sin tiempo del museo y el tiempo acelerado de la técnica, la artesanía es el latido del tiempo humano. Es un objeto útil, pero que también es hermoso; un objeto que dura, pero que se acaba y se resigna a acabarse; un objeto que no es único como la obra de arte y que puede ser reemplazado por otro objeto parecido, pero no idéntico. La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir (Paz 1991, 57).

Bibliografia

- Andrade, Mario de. 1938. *Obras completas*. São Paulo: Livraria Martins.
- Bachelard, Gastón. 2001. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- . 2003. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Carbonell Alvares, Sonia. 2015. “Maragogipinho – as vozes do barro: práxis educativa em culturas populares”. Tesis de doctorado en Cultura, Organización y Educación. Faculdade de Educação-Universidade de São Paulo.
- Ferreira, Maria Nazareth. 2008. *Globalização e identidade cultural na América Latina*. São Paulo: CELACC.
- Ferreira-Santos, Marcos y Rogério de Almeida, coords. 2011. *Antropológicas da Educação*. São Paulo: Képos.
- Frade, Isabela. 2006. “A pedagogia do artesanato”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares* 3 (1): 41-49.
- García Canclini, Néstor. 1983. *As culturas populares do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- . 2003. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.
- Gusdorf, Georges. 2003. *Professores para quê?* São Paulo: Martins Fontes.
- Hampâté Bâ, Amadou. 1982. “A tradição viva”. En *História Geral da África*, vol. 1, 2ª ed., organizado por Joseph Ki-Zerbo (2010), 167-202. Brasília: MEC; Unesco.
- Hernández, Diego Prieto. 2014. “Presentación”. *Revista Diario de Campo, terceira época: Los dilemas de la salvaguardia a diez años de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* 1 (2).
- Lima, Beth y Valfrido Lima. 2008. *Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil*. São Paulo: Proposta Editorial.
- Lima, Ricardo Gomes. 2010. *Objetos: percursos e escritas culturais*. San José de los Campos/SP: Centro de Estudos da Cultura Popular; Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

- Marguiles, Mario. 1991. "La cultura popular". En *La cultura popular*, compilado por Adolfo Colombres. México: Premiá.
- Montes, Maria Lúcia. 2014. "Utensílios no Brasil – Permanência de saberes e de formas". En *Utensílios do Brasil*, Zaida Siqueira. São Paulo: Do Autor.
- Paz, Octavio. 1991. "Ver e usar: arte e artesanato". En *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*, 45-57. Río de Janeiro: Rocco.
- Pereira, Carlos José da Costa. 1957. *A cerâmica popular da Bahia*. Salvador: Progresso.
- Ribeiro, Darcy. 2003. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saramago, José. 2000. *A Caverna*. San Pablo: Companhia das Letras.
- Sennett, Richard. 2009. *O Artífice*. Río de Janeiro: Record.
- Turok, Marta. 1988. *Como acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. París, traducción hecha por el Ministério das Relações Exteriores, Brasil. Consultado el 9 de marzo de 2016. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>.
- Vianna, Letícia C. R. 2004. "Legislação e preservação do patrimônio imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda das culturas populares". *Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* 1 (1): 75-83.
- Yanagi, Sôetsu. 1972. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Traducción de Bernard Leach. Tokio: Kodansha International Ltd.

Experiencias en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial: una metodología para trabajar con niños en tres comunidades de la Sierra Gorda queretana

*María Cristina Quintanar Miranda,
Maribel Miró Flaquer*
Universidad Autónoma de Querétaro

Introducción

En la actualidad, el tema del patrimonio cultural inmaterial goza de impresionante convocatoria, como lo evidenció el III Congreso Internacional Sobre Experiencias en la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, celebrado en Cuernavaca, Morelos, en el mes de septiembre de 2015. Con la finalidad de compartir experiencias en torno al tema del patrimonio cultural inmaterial (PCI), investigadores, estudiantes, promotores y gestores culturales, miembros de instituciones públicas y de comunidades provenientes de cuatro continentes se dieron cita en la Ciudad de la Eterna Primavera. Las ponencias sobre el PCI giraron en torno a diversas temáticas, tales como experiencias y estrategias de salvaguarda, aspectos jurídicos, estudios de caso, así como su relación con las nuevas tecnologías y con la educación. Las problemáticas expuestas, interesantes, polémicas y controversiales, dieron pie a fructíferos diálogos y reflexiones entre los participantes.

Por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), presentamos la ponencia titulada “Población infantil, patrimonio cultural y memoria comunitaria en Agua Zarca, Tilaco y San Pedro Escanela en la Sierra Gorda queretana”. Después de enriquecer el texto original, ofrecemos esta nueva versión para su publicación impresa.

El principal objetivo de este trabajo consiste en exponer una metodología que contribuye a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, así como compartir las experiencias que se han tenido en tres comunidades ubicadas en la Sierra Gorda queretana: Agua Zarca, Tilaco y San Pedro Escanela.

Para situar el contexto regional de las comunidades en las que se llevó a cabo el ejercicio, abordamos, en primer término, a la Sierra Gorda queretana que aparece como un ámbito que se debate entre la puesta en marcha del turismo y el respeto al patrimonio inmaterial las comunidades. Después nos referimos al marco académico en el que se realizó el ejercicio por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro. Por último, se explica la metodología diseñada como una estrategia de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, acompañándola con algunos ejemplos de su aplicación en tres comunidades serragordanas.

Patrimonio cultural inmaterial y el turismo en la Sierra Gorda queretana

Considerando la importancia que reviste el patrimonio cultural inmaterial, a la fecha 163 países han ratificado la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) del año 2003. A partir del 20 de abril de 2006, en México entró en vigor el decreto presidencial publicado en el Diario Oficial de la Federación el 28 de marzo, el cual ratifica los términos de la Convención. A partir de este decreto, el Estado mexicano se compromete a promover los mecanismos legales y los programas institucionales que garanticen la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país. Algunos ordenamientos jurídicos, tales como los artículos 2 y 4 de nuestra Constitución Política y la Ley General de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, cubren parcialmente la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, pero a la fecha no existe ninguno que se refiera de manera específica a la protección de esta parte tan vulnerable del patrimonio cultural.

Entre otros compromisos, la Convención de 2003 establece que los estados parte harán lo posible por realizar inventarios del patrimonio cultural inmaterial además de “fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos, así como metodologías de investigación, para la salvaguardia eficaz del patrimonio cultural inmaterial, y en particular del [...] que se encuentre en peligro” (Unesco 2003). Respecto al rubro turístico, la Carta Internacional sobre Turismo

Cultural emitida por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, por sus siglas en inglés) en 1999, considera que dicha actividad es capaz de captar los aspectos económicos del patrimonio y aprovecharlos para su conservación a través de la generación de fondos. Se trata, por lo tanto, de facilitar y procurar el diálogo entre los interesados en la conservación del patrimonio y los interesados en el turismo, propiciando en el visitante la obligación ineludible de respetar a las sociedades depositarias y desarrolladoras de bienes patrimoniales culturales y los paisajes en los que se insertan.

En nuestro país, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través de su Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo, afirma haber asumido el reto que implica encontrar “un punto de equilibrio entre los positivos aspectos sociales y económicos del turismo cultural y la exigencia de preservar, proteger y difundir el patrimonio cultural inmaterial”. En consecuencia, propone, a fin de procurar dicho equilibrio:

articular políticas públicas, programas y acciones que promuevan el ejercicio del turismo como una vía para la educación hacia el aprecio, protección y disfrute del patrimonio cultural, particularmente de aquel que se refiere al amplio caleidoscopio de tradiciones, ritos, danzas, bailes, cocinas y demás expresiones que caracterizan a nuestras comunidades, grupos e individuos (Conaculta 2016).

Lo anterior, a través de acciones tales como la salvaguarda, identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y la revitalización de este patrimonio, que implica el apoyo a las comunidades en la reactivación de prácticas y representaciones sociales en peligro.

La región de la Sierra Gorda es una de las regiones del estado de Querétaro con más altos índices de pobreza, marginación y migración. Comprende el 37 % del territorio total de la entidad y en ella se localizan 838 localidades distribuidas en los seis municipios que la conforman, a saber: Arroyo Seco, Pinal de Amoles, Jalpan de Serra, Landa de Matamoros, San Joaquín y Peñamiller. La región es poseedora de una enorme riqueza cultural, tanto material como

inmaterial, y cuenta con gran cantidad de recursos naturales. Como ha sido común, estos han sido explotados por los *tours* operadores a costa de los propios portadores del patrimonio cultural, sin importar el detrimento de los recursos.

La oferta de servicios turísticos ha sido planteada como una alternativa para incrementar los ingresos, generar empleos y mejorar la calidad de vida de la población serrana. Sin embargo, la mayoría de las empresas turísticas consolidadas operan desde la ciudad de Querétaro, capital del estado, y desde la cabecera del municipio de Jalpan (“Pueblo Mágico” a partir del 2010). En consecuencia, la afluencia de turistas no se ha traducido en una derrama económica que beneficie a los depositarios y custodios del PCI serrano, sino que agentes externos y ajenos son los que han capitalizado los atractivos de la región.

El turismo se ha convertido en la gran apuesta de desarrollo de sucesivas administraciones federales, estatales y locales, pero su implementación no implica, necesariamente, la incorporación de los sectores sociales a los que en teoría se pretende beneficiar. Con la intención de revertir esta tendencia, la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de un proyecto interdisciplinario, le apostó a la procuración de un diálogo entre los intereses de las comunidades y el incremento de la demanda turística vía el turismo cultural comunitario.

Partiendo de sus propias demandas y con la participación activa de los habitantes de las comunidades, particularmente de aquellos actores inicialmente interesados en la recuperación y puesta en valor de su patrimonio vía el turismo cultural, el proyecto universitario se concentró en Agua Zarca y Tilaco, pertenecientes al municipio de Landa de Matamoros y en San Pedro Escanela, en el municipio de Pinal de Amoles.

El proyecto universitario “Modelo integral para el desarrollo social a través del turismo cultural comunitario en la Sierra Gorda queretana” respaldó la puesta en marcha de una infraestructura solicitada por tres comunidades para ofrecer servicios de turismo cultural como una alternativa para su desarrollo local. A través de distintas líneas de trabajo (Historia, Antropología, Patrimonio, Archivos, Historia Oral, Museos, Biología, Gastronomía y Vías Terrestres) se generaron estrategias que buscaran equilibrar los beneficios sociales y económicos del turismo cultural con la voluntad de preservar, proteger y difundir el PCI.

Así, en concordancia con los compromisos que establece la Convención de 2003 para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, ante el peligro que representa el turismo que potencialmente pudiera llegar y siendo que el patrimonio intangible se encuentra constantemente amenazado por los efectos de la globalización y de las políticas homogeneizantes, por la carencia de medios para su conservación significativa y por la falta de interés por parte de las nuevas generaciones, se consideró imprescindible el diseño y aplicación de una estrategia de salvaguarda del PCI dirigida, de manera especial, a la población infantil, pues se insiste en poner especial empeño en las nuevas generaciones para que valoren y se sensibilicen sobre la importancia del patrimonio cultural inmaterial.

Metodología para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

Desde 1994, Camarena y Necochea publicaron una propuesta de investigación participativa en la que dedicaron especial atención a las estrategias para involucrar a las comunidades para la formación de museos comunitarios. Para ello utilizaron la metodología de la historia oral, la cual consiste en la construcción de testimonios mediante la técnica de la entrevista (Collado 2006, 13). Para este proyecto retomamos la investigación participativa y la metodología de la historia oral enfocándolas a trabajar sobre temas del patrimonio cultural intangible de las comunidades. La metodología incluye tres grandes etapas, que son la vinculación, la realización de los talleres y, finalmente, la divulgación a través de la publicación y entrega de los resultados. A continuación las describiremos detalladamente.

La vinculación con las comunidades

La primera etapa consiste en establecer una vinculación con la comunidad en la que se llevará a cabo el taller. Esto se puede hacer a través de las autoridades formales o tradicionales, o bien a través de comités, los que deciden si están

interesados o no en que el taller se realice en su comunidad. Una vez tomada la decisión, se programa un período para la ejecución del taller y se hace una convocatoria. Lo más recomendable es efectuar los talleres durante las vacaciones escolares, pues de esa manera los niños pueden participar libremente durante toda la semana. Así, en Agua Zarca el taller se llevó a cabo durante el verano de 2013 (del 8 al 12 de julio) y participaron dieciocho niños de entre 10 y 12 años aproximadamente. En Tilaco, el taller se llevó a cabo la semana que siguió (del 15 al 19 de julio de 2013), con la participación de 26 niños. En San Pedro Escanela, el taller se efectuó en el verano de 2014, del 21 al 25 de julio, con una afluencia de 22 niños.

Los talleres

En los talleres se trabaja directamente con niños (considerando un rango de edad entre los 8 y los 15 años aproximadamente). Esto no excluye a los adultos, por el contrario, el taller aparece como un área de oportunidad para estimular el vínculo intergeneracional entre niños y ancianos, creando un espacio de convivencia para preservar la memoria colectiva y crear conciencia sobre su importancia. Por esto, aunque de manera indirecta, el proyecto también está vinculado con adultos y ancianos, quienes, como depositarios del patrimonio cultural inmaterial, son entrevistados por los niños. El taller se divide en cinco fases, la primera de las cuales ha sido denominada Exploradores.

Primera fase: Exploradores

a) Recorrido por la comunidad

El primer ejercicio consiste en hacer un recorrido por la localidad, en el que los niños fungen como exploradores de su comunidad y al mismo tiempo como nuestros guías. El objetivo de esta exploración es identificar y visitar los lugares que ellos consideran importantes. Puesto que el patrimonio cultural intangible es recreado constantemente en función de su entorno, en interacción con la naturaleza y su historia, este recorrido tiene como intención evocar la

memoria colectiva, que muchas veces se encuentra anclada a lugares específicos, a veces naturales, a veces contruidos. Los niños proponen cuáles son los lugares importantes y cuál es la ruta más conveniente para llegar a ellos. Por lo regular, los recorridos duran aproximadamente las cuatro horas que dura la sesión, y siempre quedan lugares pendientes por visitar.

b) Definición de temas

A partir del recorrido y de la evocación de la memoria apegada al terruño se definen los temas a investigar. Estos son seleccionados por los participantes, pues tal como dice Camarena: “Desde un inicio, es significativo plantear que esta decisión sea de la comunidad y no de los promotores o los historiadores” (Camarena, 1994, p. 14). Con ello se busca que la comunidad le imprima su propio sentido y que los textos reflejen su específico patrimonio cultural intangible. La lluvia de ideas es una dinámica a través de la cual los participantes “sueltan a la imaginación las propuestas” (Camarena 1994, 15). Dependiendo del número de niños participantes y de la cantidad de temas seleccionados, se decide si cada niño trabajará solo o si se forman equipos.

Segunda fase: Investigadores

Una característica esencial del patrimonio cultural intangible es que se transmite de generación en generación. Gracias a la tradición oral, en muchas comunidades los niños son sabedores de un gran caudal de conocimientos; sin embargo, una de las funciones del taller es sensibilizarlos sobre su importancia. En relación con esto, la segunda fase del taller se denomina “Investigadores” y consta de tres momentos.

a) Capacitación para entrevistas de historia oral

La primera tarea consiste en llevar a cabo un breve entrenamiento para realizar entrevistas de historia oral. Entonces, para cada tema propuesto se elabora un guión específico (Camarena 1994, 33).

b) Entrevistas modelo

Desde el día previo se encarga que alguno de los participantes agende una cita con un adulto que acepte conversar sobre la historia o algún tema del lugar. Así, en grupo nos trasladamos a la casa, taller o donde nos pueda recibir el interlocutor. Basándose en las preguntas preparadas, el siguiente paso consiste en la realización de una o varias entrevistas modelo en las que participan todos los niños. Estas se llevan a cabo durante el horario del taller y sirven de ejemplo para que cada niño multiplique el ejercicio con su propio tema. El ensayo sirve para que los niños se ejerciten como entrevistadores, momento que se aprovecha también para señalar y corregir errores.

c) Entrevistas multiplicadas

A partir del ensayo realizado durante el horario del taller, queda de tarea que por la tarde cada niño o equipo haga la entrevista a sus abuelos, padres o algún especialista sobre el tema que eligió. La participación de las personas que aceptan ser interlocutores es indispensable, pues ellos aportan sus memorias, vivencias y conocimientos. En este punto es importante abrir el abanico de personas a entrevistar, también seleccionarlos de acuerdo al tema específico que se haya escogido (Camarena 1994, 21).

En Agua Zarca, por ejemplo, se hicieron tres entrevistas colectivas: una al señor Alfonso Guerrero, quien nos habló del trabajo en la milpa; otra, al señor Ermelando Melo Trejo, quien en su carpintería nos habló de la importancia de los recursos naturales de la región, y la tercera, a don Luis Garay, quien nos habló de la historia de Agua Zarca. En Tilaco, se entrevistó al señor Onésimo Balderas, quien es monarca de la Danza de San Francisco, y a doña Chepita, sobre su trabajo como enfermera. En San Pedro Escanela se entrevistó colectivamente al señor Aquileo Hernández sobre la historia del lugar y a la señora Luisa Vargas Hernández sobre el uso de plantas medicinales y sobre el relato de la aparición del señor de la Salud. En cada caso, a partir de estos ejemplos, los niños multiplicaron entrevistas sobre temas diversos.

Tercera fase: Escritores

El tercer día de los talleres se dedica a la escritura. Con la información recabada en las entrevistas, cada niño o equipo redacta un texto. La importancia de esta fase radica en que los niños, herederos de su propio patrimonio cultural, dejan testimonio escrito de los conocimientos que normalmente son transmitidos por tradición oral.

En Agua Zarca, en referencia a la historia local, algunos escribieron acerca de la fundación del poblado, otros sobre don Porfirio Rubio (personaje de la historia local) y otros más sobre la construcción de la iglesia del Inmaculado Corazón de María. Respecto a los usos y tradiciones, destaca el texto llamado “El huapango”, en donde Celestino, de 11 años de edad, nos explicó cómo componer los versos del huapango, con lo que demostró que, tal como ellos dicen, en Agua Zarca llevan “el huapango en las venas”. Las fiestas tradicionales de la comunidad también fueron un tema trabajado. Las comidas típicas llamaron la atención a las niñas, quienes luego de entrevistar a sus madres y abuelas compartieron las recetas de los itacates, enchiladas, mole, atoles y ofrendas de harina de maíz. Con relación a las representaciones colectivas, los relatos recabados fueron “La Cruz”, “El diablo”, “Los duendes”, “Las brujas”, entre otros.

En Tilaco los niños trabajaron los siguientes temas: identificaron como lugares significativos para la comunidad a la Misión y también El Sabino, que es un árbol histórico en función del cual se hace una fiesta a San Isidro Labrador. Respecto a la memoria colectiva, destacaron las figuras del Padre Miracle y el difundido relato del Huracán de la Sierra. Los niños narraron las fiestas patronales, la danza autóctona, los festejos del Día de Muertos. En cuanto a la gastronomía, hablaron del pan de pulque, de los tamales verdes y de las galletas reñadas. También hubo lugar para relatos y leyendas como El hombre del poste, El Diablo, la leyenda de la Llorona de la calle Montealegre, etcétera.

Los pequeños participantes de San Pedro Escanela describieron la cascada llamada El Salto, el Museo Comunitario, los restos del antiguo horno de fundición, también hablaron sobre la importancia histórica de las minas, sobre su iglesia, sobre algunos personajes que llegaron al pueblo, como Junípero

Serra. En San Pedro Escanela, un tema especialmente sentido es la migración. Los niños narraron la experiencia de sus propios familiares en el intento de cruzar la frontera hacia Estados Unidos. También describen las fiestas que se llevan a cabo en San Pedro a lo largo del año, las comidas tradicionales, narran algunas leyendas y describen algunas plantas medicinales.

Cuarta fase: Pintores

La cuarta fase, Pintores, consiste en que cada niño haga una ilustración del tema que escribió, con lo que se cumplen dos cometidos entrelazados. Por un lado, tal como dice la Unesco, el patrimonio cultural (inmaterial y natural) es una irremplazable fuente de inspiración. Por lo mismo, este momento se convierte en una oportunidad para que los niños, a través de la pintura, plasmen aspectos de su propio patrimonio cultural, dando muestra de talento, inspiración y expresividad. Además, la creación artística contribuye a la sensibilización y apropiación de cada aspecto del patrimonio cultural intangible. Por lo general, esta es una fase que los participantes disfrutaban mucho, al tener contacto con diferentes técnicas de pintura, como acrílico, pastel y acuarelas.

Quinta fase: Exposición ante la comunidad

Al finalizar el quinto día de trabajo, los textos e ilustraciones deben quedar terminados. Para cerrar el taller se lleva a cabo una clausura en la que las ilustraciones se exhiben y los niños leen sus textos ante la comunidad. Con esta socialización de los resultados, los padres, abuelos y demás invitados se identifican, valoran y sensibilizan acerca de la importancia del patrimonio cultural de su comunidad.

Un indicador del logro de los objetivos son las frases entusiastas con las que los asistentes felicitan a los niños. En Tilaco, por ejemplo, la madre de uno de los participantes decía, después de escuchar los relatos: “Nos han venido a mostrar que es importante lo que hacemos diario y que no valoramos”. Otro de los logros es que al visibilizar y concientizarse sobre el valor de su patrimonio

cultural inmaterial, al final tanto niños como adultos se sienten orgullosos por ser portadores de este patrimonio.

La divulgación: publicación y entrega a la comunidad

La labor realizada no estaría completa sin la divulgación de los resultados obtenidos, contemplando no solo al ámbito académico —como suele suceder—, sino la entrega a la propia comunidad. Por eso, el último paso de la metodología corresponde a la publicación. El resultado de los talleres efectuados en el marco del proyecto de la UAQ es una colección de tres libros denominada *Pequeñas historias de la Sierra Gorda queretana. Patrimonio cultural en las manos de los niños de Agua Zarca/ Tilaco/ San Pedro Escanela*.

Para ello se lleva a cabo un minucioso proceso de edición del material, tanto escrito como gráfico, obtenido en los talleres. El resultado es un libro que contiene los textos ilustrados del patrimonio cultural de cada comunidad. En los ejercicios realizados se ha construido un diseño amable y atractivo, pues el primer público al que va dirigido son los propios niños, aunque también a los adultos de sus comunidades y a la sociedad en general. De esta manera, se cumple no solo con la identificación, la documentación y la investigación del patrimonio cultural, sino que se atiende su preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización.

Una vez impresos, es necesario llevar los libros a la comunidad. El momento de la presentación y entrega resulta gratificante. Los niños se encuentran con un libro en el que ellos mismos han sido autores. Los adultos no se quedan atrás, pues descubren sus palabras, sus narraciones y, en ocasiones, hasta sus retratos.

En el caso de Tilaco, el material se entregó en agosto de 2015, mientras que en Agua Zarca y San Pedro Escanela los libros se entregaron en marzo de 2016. En los tres casos, la comunidad ha recibido muy gustosa los libros y han dado pie a nuevas propuestas: reedición del material (Agua Zarca), formación de exposición para el museo comunitario (Tilaco), solicitud de reedición con nuevos materiales en San Pedro Escanela. Es decir, los resultados de

la metodología no terminan tampoco con la entrega de los libros, repercuten hacia la comunidad y hacia afuera.

Reflexiones finales

Tal como quedó enunciado al comienzo, hemos descrito la metodología para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en comunidades y hemos compartido algunos ejemplos de la experiencia que tuvimos en su aplicación a través de un proyecto universitario que se llevó a cabo en la Sierra Gorda queretana.

Es importante reconocer que el patrimonio cultural inmaterial le pertenece a las comunidades y, por lo tanto, también a ellos les corresponde la decisión de conservarlo o no. Además, por el hecho de ser una construcción social, el valor del PCI no es universal; sus significados tienen sentido para la sociedad que los reproduce. En esa medida, los facilitadores solo somos instrumentos que podemos contribuir a su salvaguarda. Nuestro reto consiste solo en ayudar a encontrar vías adecuadas de protección. La metodología que aquí planteamos es, justamente, una herramienta que puede contribuir con ese propósito. La propuesta metodológica ha sido ya probada en varios ejercicios, tanto por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro como, previamente, a través del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.

Esta propuesta metodológica de salvaguarda del patrimonio cultural da cuenta de que los científicos sociales somos capaces no solo de generar conocimiento, sino de aplicarlo a la solución de problemas reales, y con ello podemos contribuir a transformar la realidad. Esta metodología consiste en un trabajo sistemático que genera resultados. Su aplicación ha demostrado ser muy generosa y es posible encontrar en ella muchos beneficios, como los que describiremos a continuación.

No debemos pensar que la salvaguarda consiste únicamente en el producto final (el libro resultante), sino que la salvaguarda se da en el ejercicio mismo del taller y en las posibilidades que provoca. En los niños, por ejemplo, genera interés por investigar sobre los aspectos que la propia comunidad

considera como su propio patrimonio cultural. Sobre algunos temas, el taller promueve su conocimiento, lo que es una forma de apropiación. En muchos casos, cuando la mayoría conoce de antemano la información, como las narraciones, costumbres, etcétera, entonces el taller ofrece la oportunidad de puntualizar en detalles que se desconocían, discutir sobre diferentes versiones, o simplemente, regocijarse en volver a escuchar los relatos compartidos. En esta medida, el taller ofrece conocimiento, reconocimiento y valoración de lo propio.

En la fase de las entrevistas, los adultos despliegan los procesos de la memoria y de la reflexión. Las preguntas les hacen recordar y organizar las ideas. Este espacio es entonces una oportunidad para considerar el valor del PCI para su presente y para su contexto particular. Además, el acto de responder implica la importante tarea de transmitir. Y no solo se informa sobre el contenido del PCI, sino que, al tratarse de conversaciones entre abuelos y nietos, entre madres e hijas, en el momento de responder se transmite la experiencia y el significado que los procesos tuvieron para los protagonistas.

Lo arriba enunciado no implica restar importancia al libro resultante. Este es un instrumento de documentación (en concordancia con los compromisos que establece la Unesco) que se convierte en testimonio escrito del patrimonio cultural, que normalmente es transmitido de manera oral, como usos, representaciones, expresiones, etcétera. Su importancia radica, además, en que no se trata de complejos análisis realizados por investigadores ajenos a la comunidad, sino de textos redactados por los propios portadores del PCI. El resultado es que los textos son escritos en un lenguaje que les es afín y los habitantes del lugar se reconocen en él.

Cabe señalar que en cada taller no se alcanza a registrar todo el patrimonio cultural inmaterial de una comunidad. Se trata tan solo de un ejercicio, que se podría repetir en la misma localidad para abordar otros aspectos o algún tema específico para ser tratado a detalle.

Además de los beneficios enunciados podemos mencionar otras “ventajas colaterales”. Durante la fase de pintores y de escritores, por ejemplo, al contar con los materiales, los niños descubren su potencialidad creativa. En este sentido, a cada uno se le reconoce su autoría en la publicación. Otra ventaja anexa de

esta metodología es que permite la valoración de las voces de los niños y de las personas de la tercera edad. Así, el proyecto brinda a las personas una posibilidad de trascender al escuchar y ser escuchados, al convertirse en autores que podrán ser leídos como referencia.

En otro rubro, el proyecto contribuye al conocimiento de la historia local. Su documentación puede ser un elemento de defensa contra los embates que pudieran amenazar al patrimonio cultural de las comunidades (usurpación, expropiación...).

Para los académicos, antropólogos e historiadores, los libros pueden abrir líneas de investigación,¹ con la ventaja adicional de que sacan a la luz información que un investigador difícilmente lograría obtener en tan corto tiempo de acercamiento a la comunidad (una semana).

Por el momento, el ámbito de impacto del proyecto solo se ha dado en el plano local gracias a la coyuntura del proyecto universitario en el estado de Querétaro y de la experiencia previa realizada a través del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.² Sería deseable que la metodología se pudiera llevar a cabo como un programa estatal que abarcara comunidades pertenecientes a todos los municipios. O incluso, el ámbito de acción de esta metodología podría replicarse a escala nacional.

En la etapa realizada con el Instituto Queretano de la Cultural y las Artes, uno de los talleres se llevó a cabo en Bomintza, una comunidad otomí. El resultado fue una publicación bilingüe pues los niños escribieron los temas

¹ En la experiencia llevada a cabo con el Instituto Queretano, por ejemplo, a partir de la información obtenida durante el taller piloto en el pueblo de Juriquilla, posteriormente Cristina Quintanar llevó a cabo un ejercicio sistemático de historia oral, publicado como “De hacienda productiva a hotel de lujo. La transformación de un ámbito de vida para los trabajadores de Juriquilla”, en *Del quehacer al hacer en el INAH Querétaro. Memorias del XXV Aniversario del Centro INAH Querétaro*, coord. Fiorella Fenoglio, Israel Lara y Yanet Lezama (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012).

² La experiencia previa fue a través del Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, en donde se trabajaron talleres en ocho comunidades de distintos municipios del estado de Querétaro. Los resultados se publicaron en la revista *Chiquihuite de historias, cuentos y tradiciones*. Se puede consultar en línea en www.fiestaspatronalesqro.com.mx.

tanto en español como en otomí. Este ejemplo muestra la viabilidad que ofrece la metodología si se aplica a la salvaguarda de la lengua materna.

La puesta en marcha de esta metodología en el marco de un proyecto universitario contó con la participación de estudiantes de las licenciaturas en Historia, Antropología y Artes Visuales. Los jóvenes contaron con una experiencia —que contribuye a su formación— al insertarse en una investigación colaborativa que les ayudó a generar un compromiso social. Ejemplo de ello es que una de las estudiantes, por iniciativa propia, replicó el ejercicio en otras comunidades durante sus prácticas de verano. Claro que no es fácil llevar el ejercicio hasta el final, pues para ello es necesario contar con todo un respaldo financiero, pero el ejercicio de identificación y reflexión sobre elementos del PCI sí se pudo hacer y es importante.

Al término de los talleres se da un plazo para la edición del libro. La experiencia ha sido que tanto los niños como sus familiares y la comunidad en general muestran interés y expectativa por el libro prometido. Como los procesos de publicación suelen ser lentos, las personas preguntan y reclaman por él.

El interés seguramente radica en que se trata de una publicación que habla de ellos. A diferencia de los libros de historia oficiales, en los que las comunidades normalmente no aparecen, este es diferente. Es deleitable el momento en que reciben los ejemplares: chicos y grandes se encuentran reconocidos en un libro que habla de ellos mismos, reconocen sus palabras, sus costumbres, los lugares que para ellos tienen significado, incluso se encuentran a sí mismos en las fotografías, reconocen sus ilustraciones.

Entonces, esta metodología es un ámbito para fortalecer la identidad, para sentirse orgullosos de sí mismos. Así, por una parte, en una época de globalización y de rápida transformación que puede poner en peligro el patrimonio cultural de las comunidades, si las personas lo valoran y sienten orgullo por él, lo podrán defender en contra de los embates que llevan a su afectación. Puesto que su mayor importancia radica en que fortalece la identidad, el ámbito de difusión por excelencia no es el académico, sino las comunidades mismas. Por otra parte, el rango de edad de los jóvenes participantes incluye a aquellos que están en la adolescencia, cuando más necesitan reforzar su identidad. Esto cobra importancia al tratarse de jóvenes de comunidades, entre quienes es común

que, a partir de esa edad se tengan que desplazar a otros lugares en donde se encuentran en situaciones menos favorables.

Para terminar, podemos decir que la colección denominada *Pequeñas historias de la Sierra Gorda Queretana* ofrece justo eso: relatos cortos (pequeñas historias) que reflejan un amplio abanico de temas del patrimonio cultural de cada comunidad. Se trata de textos sencillos escritos por manos pequeñas; sin embargo, su importancia es grande, pues tienen el valor de haber sido escritos por los propios poseedores y protagonistas del patrimonio cultural de las comunidades.

Bibliografía

- Camarena Ocampo, Mario, Teresa Morales Lersch y Gerardo Necochea Gracia. 1994. *Reconstruyendo nuestro pasado: técnicas de historia oral*. México: Instituto de Antropología e Historia; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Dirección General de Culturas Populares.
- Collado Herrera, María del Carmen. 2006. “¿Qué es la historia oral?”. En *La historia con micrófono*, coordinado por Graciela Garay. México: Instituto Mora.
- Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). 2016. “Patrimonio cultural inmaterial y turismo. Salvaguardia y oportunidades”. Consultado el 12 de marzo de 2016. http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/documentos/pdf/pat_inmaterial.pdf.
- ICOMOS Mexicano (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios). 2006. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consultado el 15 de febrero de 2016. <http://www.icomos.org.mx/salvaguarda.php>.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consultado el 10 de abril de 2016. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/convención>.

El registro audiovisual en la mayordomía de la Virgen de los Dolores: experiencia del Archivo de la Palabra en Xochimilco

Rafael Torres Rodríguez

Instituto Nacional de Antropología e Historia

El registro audiovisual en la mayordomía de la Virgen de los Dolores

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, emitida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), es un instrumento jurídico internacional cuyo propósito fundamental está orientado a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI), mediante estrategias que permitan la detección, registro, documentación, investigación, divulgación y, entre otras acciones, la difusión de estas expresiones intangibles de la cultura, ya que por su propia dinámica y del entorno donde se despliegan, algunas de ellas se encuentran en constante peligro de desaparecer.

En consonancia con el espíritu de dicha Convención, el Archivo de la Palabra de la Escuela Nacional de Antropología e Historia surgió como un proyecto que busca colaborar con los ejercicios de salvaguardia del PCI por medio de estrategias para su registro y resguardo. Entre estas estrategias se encuentra el registro audiovisual de tales prácticas, y de estos registros han surgido materiales de apoyo a la investigación y la divulgación, como documentos audiovisuales, videoclips y documentales. La experiencia vivenciada al respecto forma parte del núcleo del trabajo.

A guisa de ejemplo, abordaré el registro hecho en la fiesta patronal de la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpixca, Xochimilco, en la Ciudad de México, durante el 2014, y se analizará este ejercicio con base en los lineamientos de la Convención del 2003. A partir de esta articulación es que realizo una propuesta para el registro, resguardo y difusión de estas expresiones del

patrimonio inmaterial como respuesta a las necesidades que plantea ese acuerdo internacional.

Es necesario, en primer lugar, ubicar el contexto en el que se desarrolla la fiesta de la Virgen de los Dolores y sus características particulares, para entender los motivos por los cuales se realizó el registro y justificar el método utilizado para ello, así como los retos que se enfrentaron y cómo fueron sorteados.

Santa Cruz Acalpixca es un pueblo originario perteneciente a la delegación (hoy alcaldía) Xochimilco, al sur de la Ciudad de México. Esta localidad se caracteriza por la elaboración artesanal del dulce cristalizado, realizado principalmente por las familias que radican en la comunidad.

Entre las tradiciones y festividades que destacan en Santa Cruz Acalpixca se encuentran la feria anual del dulce cristalizado y la fiesta patronal de la Santa Cruz, que se lleva a cabo el 3 de mayo, acompañada —entre otras actividades— de dos procesiones en las que llevan a cuestras dos juegos de tres cruces a los cerros del Tlacuayeli y al del barrio la Planta, ambos en Acalpixca, a los que se suma la conmemoración de la Virgen de los Dolores. Esto ocurre en fecha variable, que se ajusta al ciclo de la Semana Santa. Esta última procesión presenta particularidades que abordaré más adelante.

La Virgen de los Dolores es una advocación mariana venerada en la mayoría de los pueblos originarios de Xochimilco. Está relacionada estrechamente con el período de la Pascua Católica, que conmemora la pasión, muerte y resurrección de Cristo. La principal característica que se presenta es la ofrenda, que se materializa en procesiones, música, ceras, cohetes, flores y ruedas de pirotecnia, estructuras circulares equipadas con cohetería que se quema después de una procesión realizada por los pobladores desde Santa Cruz hasta Xaltocan, otro barrio perteneciente a la alcaldía Xochimilco, donde se encuentra la Parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, templo destinado principalmente a su veneración y donde confluyen otros pueblos además de Santa Cruz. Estas ruedas son denominadas *promesas* y son un elemento principal de la fiesta en tanto refrendan la relación de los acalpixquenses con la Virgen a través de los mayordomos en agradecimiento a los dones o milagros otorgados.

El desarrollo de esta fiesta es cíclico y se inicia en el mes de agosto en un acto conocido como “la rogada”, que implica la presencia de todos los mayor-

domos, actuales, futuros y pasados para confirmar la aceptación del cargo por el nuevo mayordomo y recordarle a este las responsabilidades que el oficio implica. A partir de este evento inician los preparativos relacionados con la conmemoración, como rosarios o donaciones en especie a las mayordomías en los meses siguientes hasta la fiesta patronal en Xaltocan.

La conmemoración incluye una gran cantidad de personas, lugares y acciones sincronizadas que dan significación a ese acto; el reto que implica el registro de todos estos elementos interrelacionados y necesarios para comprender el ciclo total de esta festividad y su importancia para el pueblo de Acalpixca también es de gran magnitud y constituye una práctica sociorreligiosa enmarcada en los conceptos y definiciones de la Convención de 2003 antes citada. En efecto, según este instrumento jurídico:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” 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 (Unesco 2003, 2).

Adicionalmente, se enmarca dentro de las manifestaciones en las cuales se considera que se expresa el patrimonio cultural inmaterial, a saber:

- tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- artes del espectáculo;
- usos sociales, rituales y actos festivos;
- conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- técnicas artesanales tradicionales (Unesco 2003, 2-3).

De esta manera y de acuerdo a estas precisiones, la conmemoración de la Virgen de los Dolores es una expresión del patrimonio cultural inmaterial al tratarse de un ámbito que implica usos sociales, rituales y actos festivos tanto en su organización como en sus prácticas religiosas y sociales (compadrazgos entre mayordomos que forman parte de la fiesta y los que lo fueron en el pasado). Además, incluye variados actos rituales que marcan el ritmo de la fiesta: la rogada, la procesión de las ruedas y su quema; además, misas y rosarios, entre otras.

La organización y el sentido de la fiesta patronal de la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpíxca es transmitida de generación en generación, a pesar de las transformaciones del contexto en el que están inmersos —como el crecimiento de la mancha urbana que ha transformado sus espacios originales—, que han obligado a una constante adaptación de estos nuevos espacios para la continua recreación de su celebración. Esta fiesta es considerada propia por los santacruzenses, lo que coadyuva a crear un sentimiento de identidad entre los pobladores, que es observable en los esfuerzos comunitarios que se despliegan para llevar a cabo la celebración. Parte de esta apropiación y significado de esta celebración tiene que ver con el reconocimiento colectivo que los pobladores de Santa Cruz Acalpíxca otorgan a la Virgen como ser dadivoso y milagroso, aunque también le otorgan la capacidad de castigar en un caso dado de no cumplir con lo que se le promete, todo esto vinculado con una fuerte carga de eficacia simbólica,¹ probada a través de los años con “evidencias” y testimonios de milagros o castigos que se acumulan con el paso de los años creando un capital simbólico² que posibilita la continuidad de esta festividad.

¹ El concepto de *eficacia simbólica* en este trabajo es retomado de la propuesta de Elio Masferrer (2004) como la capacidad reconocida de una propuesta religiosa o alguno de sus elementos para incidir en la realidad. Esta incidencia es lo que se conoce como milagros y son reconocidos mediante un acuerdo colectivo, que en el caso de la Virgen de los Dolores no solo presupone la intervención milagrosa para resolver problemas, sino también la capacidad de infligir castigos a quienes no cumplen con sus promesas.

² Según Masferrer (2004), el capital simbólico es un proceso histórico de aceptación y reconocimiento de la eficacia simbólica de un sistema religioso, el cual tiene también un consenso colectivo.

Sabemos que tanto las prácticas como los espacios sagrados y la parafernalia utilizada en esta celebración forman parte de una expresión viva del patrimonio cultural inmaterial digna de salvaguardarse de acuerdo con los lineamientos que dicta la Convención en materia de investigación, registro y documentación. A saber, atendiendo al respeto del PCI de las comunidades e individuos de que se trate, y con previos procesos de sensibilización (Unesco 2003, 2). Asimismo, en conocimiento de que

Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (Unesco 2003, 3).

Ahora bien, ya identificada esta celebración como expresión del patrimonio cultural inmaterial y entendiendo las necesidades y significado de salvaguardia que dicta la Convención, ¿de qué manera podemos salvaguardarla? Como se mencionó en un principio, desde el Archivo de la Palabra hemos estrategias que intentan dar respuesta a estas necesidades tomando en cuenta que se requiere la identificación, investigación, documentación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización, pero ¿qué estrategia abordar cuando nos encontramos frente a una expresión del patrimonio cultural inmaterial como lo es la fiesta patronal de la Virgen de los Dolores, y nos hemos propuesto utilizar tecnologías audiovisuales para ayudar en el propósito de algunas de esas prácticas? Con frecuencia, los medios masivos de comunicación y algunos proyectos audiovisuales de instituciones de enseñanza superior recurren al “albazo”, es decir, a apersonarse ante una expresión de catolicismo popular y “disparan” la cámara para capturar imagen, y más tarde se edita con lo que estéticamente se considera de calidad o, simplemente, es espectacular o consideran representativo; eventualmente se recurre al *casting*, con lo que obtienen falsaciones de lo real y se construye una realidad ficticia que luego se desvela en las secuencias de imagen o sonido. El Archivo de la

Palabra desde sus inicios optó por otra vía, toda vez que nació dentro de un proyecto académico-antropológico.

Para un registro audiovisual es necesario realizar un diagnóstico del conocimiento o expresión que se desea salvaguardar, identificar las estrategias que resultarían más pertinentes para llevar a cabo un ejercicio de salvaguardia. En el caso de los actos festivos, el Archivo de la Palabra propone partir de la experiencia de trabajo de campo y de la investigación antropológica y el registro de esta expresión; adicionalmente, este material puede tener diferentes soportes o hacerse de diferentes maneras (mediante un texto o por medio del registro audiovisual). En ocasiones, como la que nos ocupa, un registro audiovisual permite ser más descriptivo en cuanto a las acciones que se realizan durante la fiesta. La filmación en video y el registro fotográfico, que han probado ser de gran utilidad para el análisis y quehacer antropológico, permiten siempre el vistazo de una parte de la realidad inserto en un contexto y tiempo específicos que podemos revisar una y otra vez más tarde, pero ¿de qué manera se lleva a cabo un registro audiovisual en un contexto como el de la fiesta de la Virgen de los Dolores?

Hoy día existe una gran accesibilidad a herramientas de registro audiovisual, como son las cámaras de video, de fotografía, grabadoras de voz o computadoras, que permiten almacenar y más tarde reproducir el material; no obstante, mayor facilidad de acceso no implica que pueda ser igual de sencillo el registro.

Todo tipo de registro audiovisual atraviesa tres etapas: preproducción, producción y posproducción. Durante la primera se realiza un trabajo de preparación con el fin de realizar un diagnóstico del contexto al que nos enfrentaremos, se identifican los posibles retos que se pueden presentar durante el registro, se trazan estrategias que ayuden a sortearlos, se conforma al equipo, se dividen tareas y se diseña el plan de trabajo a seguir los días de registro, con la intención de agilizar el trabajo que viene en la siguiente etapa. La etapa de producción implica el proceso mismo de realización del material que se va a registrar, es decir, el registro del evento en sí, tomando en cuenta las previsiones y el plan diseñados en la preproducción. Por último, en la etapa de posproducción se aborda el tratamiento del material obtenido de acuerdo con

las necesidades de la investigación y las finalidades que persigue. Estas etapas son necesarias para llevar un orden del trabajo y evitar que el entusiasmo ante la accesibilidad de estos recursos tecnológicos nos lleve a un registro caótico, sin sentido y sin objetivo de lo que queremos hacer con este material. ¿Qué es lo que permite al Archivo de la Palabra entrar a un proceso de producción de un documental? La etnografía. En el proyecto nunca se piensa en documentales si no hay investigación etnográfica “de superficie” y la etnografía a profundidad antes de iniciar el proceso de producción.

Abordaré la etapa de preproducción para el registro de la fiesta de la Virgen de los Dolores. Esta fiesta, como otras de su tipo, además de las peculiaridades antes mencionadas, presenta otras características que podrían confundir y dificultar su registro y pueden ser constantes en otras manifestaciones de esta naturaleza, por lo que es necesario señalarlas como importantes para tomar en cuenta en el trabajo de preproducción. Se trata de celebraciones que implican una gran cantidad de eventos simultáneos y que a su vez involucran a una gran cantidad de personas, algunas más visibles que otras, pero que participan activamente en las actividades festivas. En el caso de Santa Cruz Acalpíxca esto se evidencia en la organización de la fiesta, donde, además de contar con la presencia de un cuerpo de mayordomía principal compuesto por los mayordomos en turno y los entrantes del siguiente año, están presentes también los mayordomos voluntarios, personas que asumieron un cargo equiparable al del mayordomo principal, pero a menor escala y con menores responsabilidades; no obstante, se articulan con la figura del mayordomo principal durante la celebración (el número de mayordomos voluntarios es variable y depende prácticamente de la voluntad y posibilidades económicas y de tiempo disponible para tomar este cargo).

Al mismo tiempo, una celebración de este tipo cuenta también con varias etapas porque las actividades no solo se realizan durante un día específico, sino que conllevan todo un proceso de organización de diversos preparativos, que en el caso de esta mayordomía se proyectan casi desde agosto del año anterior con la rogada. Adicionalmente, durante estos preparativos se acopian recursos materiales y humanos; a ello le sigue una víspera en la que se ultimán detalles e implica en algunos también otra etapa de preparación que

encaminan a la subsecuente ejecución de la conmemoración el día señalado en el calendario litúrgico.

El panorama es complicado para el registro audiovisual, pero es posible resolverlo si con la etnografía, el *rapport* y la empatía se pueden registrar diversos eventos y se obtienen testimonios con antelación. Ahora, en ocasiones, simultáneamente algunos son llevados y durante varios días o varios meses, además del seguimiento de muchos personajes que se mueven en un mismo momento, pero que realizan diferentes tareas y eso implica conseguir anuencias para enterarnos de tiempos, ritmos y espacios, además de la concientización y los permisos previa información de lo que implica la presencia de extraños y perturbadores personajes ajenos durante los procesos.

Es claro que el registro se podría acotar a un solo aspecto de la fiesta, como los preparativos o la propia ejecución durante un solo día, que muestra la parte visible de la celebración, pero si lo que se quiere es tener una visión completa del desarrollo y la significación que le da la comunidad a una fiesta, es necesario abarcar un área más grande de registro en cuanto a actores, lugares, acciones, espacios y tiempo, y la manera más eficiente de realizar el registro de todos estos aspectos es mediante una etnografía, trabajo que pertenece a la etapa de preproducción del registro, como se explicará a continuación.

Una buena etnografía realizada previamente a la celebración de la fiesta marcará la pauta en la cual debemos de movernos y ubicarnos durante el desarrollo de la celebración, ya que esta herramienta metodológica nos proporcionará una visión general de las circunstancias que enfrentaremos y permite anticiparnos a los eventos para tener una idea de cómo —y desde dónde— los abordaremos, así como saber premeditadamente el lugar y las personas con las que nos tenemos que enfocar en determinados contextos para el registro de momentos importantes. La etnografía nos da una línea de acción a seguir, nos permite la anticipación (y nos evita el *performance* y la perturbación). Hay que añadir que es recomendable ser flexibles con la información que proporcione esta etnografía previa, ya que en ocasiones hay acciones espontáneas por parte de los actores, que enriquecen el significado que le dan a la fiesta y no estaban previstas durante la etnografía; la sensibilidad obtenida mediante la etnografía permite esa flexibilidad. Idóneamente, otra estrategia para abordar este tipo

de registros una vez obtenida la etnografía es presenciar una primera vez todo lo documentable, para que en el siguiente período se lleve a cabo el registro audiovisual teniendo un mayor conocimiento de la lógica y dinámica interna de la celebración; no obstante, este camino alarga el proceso de registro, pero quizá lo haga también más exacto. En cualquier caso es necesaria la etnografía, sin olvidar que la investigación no termina con ella e inclusive debe ir más allá de la obtención del registro audiovisual (el registro audiovisual posibilita siempre procesos de retroalimentación).

Una vez obtenida la información sobre cómo abordaremos las circunstancias suscitadas durante la fiesta, y diseñando estrategias o líneas de acción para agilizar el registro y evitar contratiempos, pasamos a la etapa de producción (registro audiovisual de la celebración en sí). Para llegar a esta etapa hay que estar conscientes de que se requiere de un cierto grado de especialización en el manejo del equipo que se usará. Hay ocasiones en que debido al fácil acceso con el que se puede obtener esta tecnología se genera un repentino entusiasmo por salir a grabar inmediatamente sin tomar en cuenta las etapas previas de preparación que se han estado mencionando o peor aún sin tener un conocimiento pleno del manejo del equipo que se usará, lo cual inevitablemente conduce al desastre, ya que al no conocer las funciones técnicas de los equipos, el registro se realizaría con torpeza o resultaría caótico. Asimismo, se corre el riesgo de perder acciones que se llevan a cabo una sola vez, por falta de pericia en audio y en video, como pueden ser la apertura del diafragma para garantizar que una cantidad adecuada de luz entre en nuestro lente, o la velocidad de la obturación referida al tiempo de exposición de la imagen a esta cantidad de luz, entre otros detalles aún más técnicos, como la sensibilidad de la película o el enfoque y la profundidad de campo de la imagen que deseamos capturar. Es imprescindible también llegar a esta etapa de producción con claridad sobre el cuándo, el dónde y el con quién, y saber el cómo lo haré, lo que implica también el manejo del lenguaje audiovisual, ya que en el momento de tomar una cámara y una grabadora para el registro inexorablemente estamos entrando a un terreno multidisciplinario donde ya existen técnicas y códigos establecidos bajo los cuales hay que trabajar si pretendemos que nuestro trabajo o investigación tengan vías de salida y sea comprendido bajo estos códigos en los

cuales ya existe familiarización y están dados. Hablamos entonces de que entran conceptos como emplazamiento, planos, ángulos de visión, movimientos de la cámara, manejo de fuentes de iluminación, registro de audio en ambiente o cuando existe una conversación, todos estos elementos que se conjugan en una sola toma bajo la intencionalidad de la persona que se encuentra detrás del lente para realizar esa toma, y que de realizarlo de manera correcta, combinado con un buen manejo técnico de las funciones del equipo, nos darán como resultado un registro óptimo al lograr una captura efectiva de los detalles tanto de personas como de acciones que cobran importancia dentro de una fiesta.

Es por eso que antes de realizar tomas es necesario hacer un diagnóstico de la técnica que se utilizará a partir de los elementos del lenguaje audiovisual para tener clara la manera en que se llevará a cabo el registro, sin olvidar que hay eventos realizados a lo largo de la fiesta en distintos tiempos y distintos espacios, ya que no es igual realizar el registro de día que de noche, en interiores o exteriores, u ocupar la cámara de manera fija o en movimiento. Asimismo, durante el registro enfrentamos ambientes que no son cien por ciento controlables, como dentro de locaciones de grabación, y que la mayor parte del tiempo estamos entre aglomeraciones, acciones espontáneas o espacios que limitan el movimiento entre otras situaciones y factores, que se pueden controlar con el conocimiento técnico y de lenguaje audiovisual necesario. De la misma manera, un correcto registro del audio nos proporciona una fuente de respaldo, salvando el contenido si es necesario sacrificar la imagen cuando esta no sea la óptima. Un buen registro —de audio, de imagen o de ambos— depende, pues, del trabajo de preproducción y la etnografía previa.

Una vez obtenido el material del registro del evento hay que saber qué es lo que se hará con él o para qué se utilizará. Una vez que llegamos a este momento de la producción, es conveniente no perder de vista las ideas expuestas en la Convención del 2003 en torno a la finalidad de la salvaguardia del PCI, puesto que el registro ya lo obtuvimos y podemos dar cuenta de esta expresión viva del patrimonio cultural en un contexto determinado. Por otro lado, en el inciso *c* del artículo primero, la Convención menciona como otra de sus finalidades la sensibilización en el plano local, nacional e internacional y la importancia del PCI y su reconocimiento recíproco. A propósito, el Archivo de la Palabra

conserva la política de regresar los productos en copia de su versión original y otra en versión editada como una práctica de difusión del material obtenido en el registro audiovisual. A su vez, los materiales en poder del Archivo de la Palabra nos permiten producir diversos materiales, que pueden ir desde *clips* de video, exposiciones fotográficas, hasta documentales que den cuenta del desarrollo y la significación de estas fiestas como patrimonio cultural inmaterial de las comunidades en un lugar y tiempo determinado. Aquí inicia la etapa de posproducción, en la cual se va a preparar el material obtenido en el registro para su difusión, y por lo cual se requiere de un proceso de edición de este material para someterlo a estándares de calidad de acuerdo al tipo de salida que se le dará, como pueden ser clips o documentales que requieren coherencia narrativa para su presentación, correcciones de color o de luz en caso de necesitarlos y uniformización del volumen de audio también, aparte de las cortinillas que contendrán los créditos personales de los autores o investigadores, así como de las instituciones que le den salida o apoyo a este material.

Este último punto tiene importancia toda vez que hay que buscar el apoyo de instancias que puedan posibilitar el acceso a los materiales de maneras sencillas, sin costo alguno y evitando su comercialización o apropiación privada tanto de los soportes como de los contenidos. Por otro lado, estos materiales puestos en difusión pueden guiar a un ejercicio comparativo diacrónico, en cuanto a las transformaciones que puede presentar la celebración si se realizan registros en períodos diferentes, ya que hay que recordar en el caso de estas manifestaciones, que si bien su ejecución año con año puede ser similar, no siempre lo son sus formas, y que parte de la dinámica de estas fiestas consiste precisamente en estas variantes que van adquiriendo a través del tiempo. Así, la función de este material va más allá de la mera difusión al dar cuenta de estas expresiones, y puede adquirir una dimensión de material para la investigación social al dar cuenta de estas variantes a lo largo del tiempo o las modificaciones que se van presentando en estas fiestas.

Para concluir, es importante mencionar que esta estrategia de registro que atiende las inquietudes de salvaguardia y resguardo del PCI emergió de un proceso de ensayo y error que ha ayudado a identificar sus defectos y virtudes, al igual que a reflexionar sobre su utilidad en materia de documentación,

investigación, preservación, resguardo y difusión. Esta metodología de trabajo ha resultado útil pero no es ni será la única vía ensayada o por ensayar dentro —y por el equipo del— Archivo de la Palabra.

Aún quedan tareas pendientes, como hacer más estrechos los puentes de comunicación entre la antropología, la fotografía y el cine, de las que si bien no se toman todas las herramientas necesarias, es acertado implementar aquellas que enriquezcan al método de trabajo, como el diseño y utilización de guiones para el registro paralelo a la etnografía y que de igual manera resultan altamente útiles en todos los procesos de realización de este registro, ya que otorgan una coherencia narrativa que hace más comprensible el producto para su difusión, como lo pretende la Convención. Me aparece obligatorio abordar estas herramientas una vez que se toma la decisión de realizar un registro audiovisual, ya que este pertenece a un campo que no es propio de las ciencias sociales y del cual aún queda mucho por aprender. En efecto, es un terreno que no ha sido lo suficientemente explorado ni explotado por la investigación social y queda mucho camino por recorrer y elementos por conocer y afinar en prácticas y tiempos por venir.

Bibliografía

- Masferrer Kan, Elio. 2004. *¿Es del César o es de Dios? Un modelo antropológico del campo religioso*. México: Plaza y Valdés; CEIICH-UNAM.
- Roca, Lourdes, Felipe Morales Leal, Carlos Hernández Marines y Andrew Green, coords. 2014. *Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico audiovisual*. México: Instituto Mora, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Consultado el 15 de abril de 2016. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

Mediatecas de museo: un recurso para algunos aspectos de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

Néstor Casellas Chamorro
Universidad de Sevilla

Introducción

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI) ha sido reconocida de forma muy reciente en el panorama español y andaluz. Este reconocimiento supone afrontar una serie de necesidades que se presentan de modo urgente ante los súbitos cambios en los modos de vida de nuestras comunidades en las últimas décadas. Estas urgencias vienen determinadas por la falta de sistematizaciones que permitieran cumplir con las funciones que el PCI requiere para su preservación. A ello se suman las carencias existentes en nuestras instituciones, como es el caso del ámbito museístico, donde funciones como la investigación o la preservación activa disponen de una escasa presencia. Dichas carencias afectan de forma directa nuestra herencia inmaterial, la cual corre el riesgo de quedar limitada a sus elementos materiales, los cuales reciben un tratamiento obsoleto por parte de nuestros museos, como si de objetos muertos se trataran.

De este modo, la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial requiere no solo de recursos técnicos, sino del buen funcionamiento de nuestras instituciones museísticas. Las mediatecas de museo poseen una serie de capacidades que, como veremos, disponen de un encaje ideal con esta serie de cometidos. ¿Son las mediatecas de museo un recurso válido para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial andaluz? El planteamiento en forma interrogativa quizás sea fácil de contestar *a priori*. Sin embargo, la cuestión trata no solo de exponer las capacidades técnicas y funcionales que puede tener una mediateca para el beneficio del PCI, sino también plantear las limitaciones a las cuales puede verse abocada si no se dan las circunstancias adecuadas.

Las mediatecas de museo no pueden considerarse una realidad en el panorama museístico español, debido al escaso impacto que han tenido. Sin embargo, sí existen casos de mediatecas de museo en España que han servido para apreciar sus fortalezas y debilidades con el fin de evaluar sus capacidades, para posteriormente ver su encaje en un cometido tan delicado como es la salvaguardia del PCI.

El patrimonio cultural inmaterial en España: legislación y actuaciones. El caso de la Comunidad Autónoma de Andalucía

Mientras los *bienes-cosa* típicos del patrimonio material se han caracterizado a lo largo del tiempo por su valor tanto para intereses privados como públicos, que les permitieron ser protegidos históricamente, los bienes que se le adjudican al denominado patrimonio inmaterial no disfrutaron de esta misma inquietud en favor de su preservación debido a su naturaleza difusa (Vaquer Caballería 2005, 98; Llul Peñalba 2005, 204). En esta circunstancia influyó un concepto de patrimonio donde se apreciaba lo monumental, artístico y antiguo, mientras que otra serie de valores como “las formas de vida, las prácticas sociales, los conocimientos, las técnicas y las mentalidades de los diversos individuos y grupos” no fueron añadidos hasta ya finales del siglo xx (Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial 2011, 15).

En el caso de España, los años en los que se impulsó el interés hacia las formas de expresión de la cultura tradicional se remontan a finales del siglo XIX, momento en el que intelectuales iniciaron estudios etnográficos y antropológicos a lo largo del país. Estos comienzos de la investigación permitieron a lo que hoy se denomina patrimonio inmaterial iniciar un lento camino de visibilidad, que no se vería acelerado hasta su reconocimiento a través del ordenamiento jurídico ya en las últimas décadas del siglo xx (BOE 2015, 45286). Pese a ello, la legislación sobre patrimonio siempre fue por delante de las actuaciones administrativas (Hernández León 2005, 26).

La protección jurídica del patrimonio inmaterial constituía un reto en toda regla debido a su reciente consideración, así como a su compleja naturaleza.

Dicha complejidad se debía a las necesidades de combinar medidas diversas para el buen término de su preservación: identificaciones e inventariados; actuaciones para preservar sus manifestaciones físicas a través de técnicas de conservación bien conocidas (registros, catalogaciones, potestades administrativas, etcétera); la protección de sus manifestaciones vivas a través de la constatación en soportes de distinta naturaleza, y por último, la difusión de este patrimonio a través de la investigación, la interpretación, su puesta en práctica o el fomento del acceso a estas actividades (Vaquer Caballería 2005, 97-98).

Ya en el “Preámbulo” de la Constitución Española de 1978 se recogía la necesidad de proteger “a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los Derechos Humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e Instituciones”. Posteriormente, este precepto se desarrollaría a través de la Ley de Patrimonio Histórico Español (BOE 1985), que introduciría el reconocimiento legal del patrimonio etnográfico, aludiéndose a su carácter vivo por cuanto expresión que se consume a través de manifestaciones culturales de orden inmaterial (García García 1998, 10 y ss.; Martínez 2011, 125-126).

Las distintas legislaciones autonómicas (regionales) sobre patrimonio partieron de la citada ley de 1985, aportando la definición de la categoría jurídica de patrimonio inmaterial (Martínez 2011, 124). A ello se sumó la inclusión de iniciativas que debían efectuarse para la gestión del patrimonio cultural inmaterial. Esta serie de actuaciones no debían solo ser acogidas por las administraciones públicas, sino también por aquellas entidades responsables de la protección del PCI (BOJA 1991, 5574 y ss.; Labaca Zabala 2013, 38).

Sin embargo, esta serie de leyes fueron redactadas antes de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 de la Unesco, lo cual supuso que estas directrices fueran englobadas dentro del patrimonio etnográfico donde se destacaba la tradición y la identidad (Carrera 2009, 18 y ss.). A pesar de ello, algunas regiones ya habían abordado este patrimonio, sobre todo aquellas donde los estudios etnográficos poseían una larga tradición, como fue el caso de Andalucía. De forma que no se había solo teorizado al respecto, sino que incluso se había trabajado de acuerdo a los criterios que la Convención reconocía jurídicamente (Calderón Torres 2013, 42). Así,

en el caso de las leyes andaluzas de Patrimonio Histórico, tanto la de 1991 como la de 2007 manejaron un “concepto amplio de cultura”, redundando en una concepción etnopatrimonial (Labaca Zabala 2013, 55).

España ratificó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en el año 2006, momento en el que comenzó a asumir responsabilidades que obligarían a desarrollar medidas al respecto (Calderón Torres 2013, 42). La principal novedad se encontraba en la adhesión de un concepto de patrimonio inmaterial en el que las comunidades asociadas a este patrimonio asumían un papel central (Mariano 2013, 106). Así, se recalcan los procesos vivos y acciones que producía este PCI por encima de los objetos producidos, teniéndose presente la interrelación existente entre lo material y lo inmaterial (Labaca Zabala 2013, 14 y ss).

La incorporación al documento por la salvaguardia del PCI de la Unesco impulsaría en España la reunión del Consejo de Patrimonio Histórico de 2010, que posteriormente desembocaría en el Plan Nacional de Salvaguarda del PCI. Con ello se creaba un instrumento de gestión y cooperación entre Administración General del Estado, comunidades autónomas, entes locales y otras entidades (Plan Nacional 2011, 23 y ss.; BOE 2015, 45299). Además, suponía asumir una mayor concreción de los aspectos teóricos (Calderón Torres 2013, 42-43). Posteriormente, se promulgaría en 2015 una ley exclusiva referente a la salvaguardia del PCI, donde se desarrollarían toda una serie de conceptos con los que ya se estaba trabajando en la práctica. Con ello se reconocía el incremento de la conciencia social acerca de aquellas otras expresiones y manifestaciones de la cultura, es decir, la propuesta doctrinal del tránsito de los bienes materiales a los bienes inmateriales (BOE 2015, 45285). A ello se sumaba el establecimiento de mecanismos administrativos y orgánicos generales de inserción del conjunto del PCI español, como es el caso del Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial, el cual debía proporcionar información actualizada sobre las manifestaciones que lo integran, a partir de la información estatal y de la suministrada por las Comunidades Autónomas (BOE 2015, 45289-45300).

Las actuaciones llevadas a cabo desde las distintas regiones contaron con el apoyo de distintos organismos. Así, en Andalucía nos encontramos

con la Dirección General de Bienes Culturales y el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), ambos dependientes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Durante los últimos treinta años varios han sido los proyectos y actividades que han impulsado la preservación, el estudio y la difusión del PCI de Andalucía. Entre las distintas actividades destacan aquellas de interés etnológico, como la inclusión de diversas variantes del PCI andaluz en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco. También se constituiría la Base de datos del Patrimonio Inmueble de Andalucía, donde se recogieron registros de patrimonio etnológico (Labaca Zabala 2013, 58-59).

Por último, cabe reseñar el *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía*, un proyecto impulsado en 2008 por la Consejería de Cultura, donde se siguieron las recomendaciones de la Convención de 2003. Entre otras cuestiones se analizó la distribución territorial de los rasgos más significativos de la cultura andaluza en la actualidad, con el objetivo de mejorar las medidas de gestión, difusión, puesta en valor y protección del patrimonio andaluz (Carrera Díaz 2009, 19-21; Labaca Zabala 2013, 59-60).

Museos y patrimonio inmaterial

La importancia del museo radica en su carácter como espacio de producción de discursos y de reproducción social (Pérez-Ruiz 1998, 97 y ss.) que implica decisiones políticas, donde se potencian o desvanecen realidades. Estas instituciones, que durante siglos estuvieron ligadas a los poderes del momento, buscaron la perpetuación del discurso de la clase dominante, circunstancia que perdura hoy en día. Sin embargo, las nuevas realidades sociales, las críticas vertidas desde diferentes disciplinas y los cuestionamientos que la museología ha aportado, han provocado que cada vez sean más aquellos museos que se replantean su papel en la sociedad. Así, algunos museos comenzaron a aparecer como expresión de las comunidades referenciadas, con funciones educativas, culturales y sociales (Alonso Fernández 1999, 20 y ss.; Chaparro 2013, 52; Hernández Hernández 1998, 84 y ss.). Este cambio de dirección se refuerza

por la reflexión que se ha tenido sobre el replanteamiento de la neutralidad de los discursos museográficos, la excesiva relevancia adquirida por el objeto y la relación existente con los poderes hegemónicos. Sin embargo, estas circunstancias no se han generalizado debido al actual panorama, donde hallamos una amalgama de museos que viven ligados a distintas épocas. Desde museos impermeables al tiempo como si de *cabinets de curiosité* se trataran, hasta museos influidos por la vanguardia de la museología. Una realidad que se complejiza por las diversas naturalezas institucionales y capacidades de nuestros museos (Alonso Fernández 1999, 25; Chaparro 2013, 52; Pérez-Ruiz 1998, 99 y ss.). Estas discusiones han acompañado el debate sobre el patrimonio cultural y viceversa. De este modo, los museos han sido instituciones privilegiadas en la preservación del patrimonio, donde sus políticas de selección de bienes culturales, sus modos museográficos y sus relaciones con la sociedad han centrado el debate de este binomio museo-patrimonio (Pérez-Ruiz 1998, 95 y ss.).

En el año 2002, el Comité Regional para Asia y el Pacífico del ICOM celebró su 7.^a asamblea en Shanghái con la temática abierta de *Museos, patrimonio inmaterial y la globalización*. Esta asamblea sirvió para plasmar las necesidades del PCI ya evidenciadas en la práctica y reclamadas por los profesionales del museo desde hacía tiempo. Así se concluyó que era necesario hacer uso de la interdisciplinariedad con el fin de unir patrimonio mueble e inmueble, tangible e intangible, natural y cultural, y donde los museos podían servir de instrumento vehicular que facilitara estos objetivos de preservación (ICOM 2002, 1). Por eso se hacía hincapié en la necesidad de que los museos desarrollasen herramientas y normas documentales adecuadas a este tipo de patrimonio; que se creasen métodos para la generación de inventarios del PCI, en los que se hiciesen partícipes a las comunidades locales, y que se esforzasen por conservar, presentar e interpretar el PCI de manera coherente con las comunidades locales (ICOM 2002, 1-2). Esta carta ponía al día los deberes pendientes de los museos encargados de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

Si tenemos en cuenta la definición de Davallon según la cual

la patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif

se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre (Davallon 2014, 1).¹

Parece una obviedad que hablar de patrimonio cultural supone hablar de construcciones sociales. Ello conlleva la deducción de que nos encontramos con un elemento cambiante y flexible según su espacio y tiempo, es decir, su ubicación en otro contexto distinto puede implicar la creación de otra realidad, de otro significado de ese patrimonio cultural. En este sentido, los procesos de musealización y patrimonialización suponen mecanismos de descontextualización y recontextualización. De esta forma, los museos participan en esta serie de procesos de apropiación en los que se elevan determinados bienes, lugares o actividades como representativos de la comunidad hasta convertirlos en símbolos colectivos (Chaparro 2013, 63; Llul Peñalba 2005, 179-182; Marcos Arévalo 2004, 929-932).

Hablar de museos y patrimonio cultural inmaterial en Andalucía nos requiere citar el papel jugado por los museos etnológicos en la región, cuyos inicios se remontan a finales del siglo XIX. Esta serie de museos nacieron recopilando los hallazgos de los investigadores de aquellas civilizaciones fuera de los límites del continente europeo. En el siglo XX el interés por los museos de lo propio aumentaría en detrimento de aquellos que se ocupaban de las culturas lejanas (Barragán Jané 2015, 133 y ss.; Fernández de Paz 1997, 110-112; Medina San Román 1995, 49-50). Así, el desarrollo de estas instituciones en Andalucía se remonta a la década de los setenta, respondiendo a un importante impulso en la creación de museos en España, donde se incidía en la necesidad de crear museos regionales y comarcales dedicados a patrimonio etnológico. A ello se sumaba la conciencia creada en torno a la pérdida de fórmulas culturales que suponían señas de identidad locales o regionales y que resultaba “un fuerte desarraigo y una desactivación de la conciencia de pertenencia y de identidad” (Barragán Jané 2015, 140-152).

¹ “La patrimonialización es el proceso mediante el cual un colectivo reconoce el estatus de patrimonio de objetos tangibles o intangibles, de modo que el colectivo se convierte en el heredero de quienes los produjeron y, como tal, tiene la obligación de guardarlos para transmitirlos” (Trad. de la Ed.).

Dentro de esta serie de museos andaluces existe la casi imposibilidad de establecer una tipología clara. Por tanto, nos quedamos como guía la clasificación realizada por Medina San Román para estas instituciones según su temática. En primer lugar nos encontramos con los museos de Artes y Costumbres Populares, los cuales se encuentran dedicados exclusivamente a temas etnográficos, poseyendo elementos de cultura material. Este tipo de museos suelen ser de gran tamaño y de titularidad estatal. Además, cuentan con recursos considerables, así como de equipo investigador propio. Segundo, destacaríamos los museos históricos o arqueológicos con algunas salas dedicadas a la etnografía. Esta serie de museos suelen ser los más corrientes, dándose sobre todo a niveles provinciales, comarcales o locales y donde se exhiben objetos propios de la zona donde se encuentran ubicados. Su tamaño suele ser muy variable y su funcionamiento depende de su titularidad. Por último, destacaríamos los museos monográficos, es decir, aquellos dedicados al tipo de actividad preferente de la zona. Su tamaño varía, así como su funcionamiento, aunque habitualmente suelen tener un formato de centro de interpretación combinando piezas originales con réplicas de las actividades que representan. Por otro lado, tienden a ser museos bastante estáticos con afluencias de visitantes provenientes del turismo rural. Así, existen en Andalucía museos del vino, del aceite, de la mar, de la piel, etcétera.

Esta serie de museos responden a una moda exhibicionista, y en algunos casos no contaron con una planeación adecuada a medio y largo plazo, afectando directamente a su funcionamiento. Este problema se plantea a partir de la falta de recursos y personal especializado. Así, vemos cómo en la mayoría de los museos monográficos y en un buen número de museos históricos o arqueológicos se carece de equipo investigador. Ello supone un tratamiento estático de sus colecciones, es decir, con un riesgo muy alto de quedar descontextualizadas. Sobre todo, si a esta circunstancia le sumamos la falta de comunicación existente con las comunidades protagonistas que son representadas, así como con los centros investigadores (Barragán Jané 2015, 138 y ss.; Medina San Román 1995, 55-56).

La gestión del patrimonio cultural inmaterial en el museo

Según los estatutos del ICOM de 2007, el museo atiende a las funciones de adquirir, conservar, estudiar, exponer y transmitir. Sin embargo, estas funciones podrían reducirse a tres: preservar, investigar y comunicar. Como bien apuntaba López Barbosa, dichas funciones forman parte de un sistema museológico donde deberían de interrelacionarse sin jerarquías. Es por ello que la preservación implica coleccionar y conservar, es decir, llevar a cabo una selección de objetos (catalogación, documentación y conservación). La colección aporta permanencia e implica establecer una base sobre la que se organiza la información y en torno a la cual se sustenta el resto de las funciones museológicas (Chaparro 2013, 53-54; López Barbosa 2001).

La investigación se basa en el estudio de las colecciones, que debería incidir en su puesta al día. Ello supone la producción constante de guiones científicos, publicaciones y archivos documentales, además de establecer lazos con las instituciones académicas, algo básico para mantener un buen nivel de la actividad investigadora del museo. La siguiente interrelación señalada sería el material básico que aporta esta sección para las tareas de comunicación de la institución, es decir, a las funciones de exhibir y transmitir. Así, la interacción con el público a través de las exhibiciones y comunicaciones supone un marco ideal para la visualización de estas investigaciones, que suelen encontrarse habitualmente restringidas al ámbito académico (Chaparro 2013, 55-56; López Barbosa 2001, 31-32).

Por último, a través de la comunicación del museo se proyecta al público la labor realizada en las áreas de preservación e investigación. En su relación con la investigación no solo se da esta proyección hacia la sociedad, sino también la necesidad existente de conocer al público del museo a través de estudios que evalúen técnicas de comunicación y de educación no formal. Es decir, otro vínculo de interdependencia que se vuelve esencial para conseguir desarrollar la definición que de museo se da (Chaparro 2013, 57-58; Hernández Hernández 1998, 84 y ss.; López Barbosa 2001, 32-33). Sin embargo, aumenta el número de aquellos que consideran que esta serie de funciones

no son suficientes para el buen cumplimiento de las misiones del museo. Ante el riesgo de que esta serie de funciones acaben resultando ajenas a las necesidades de la sociedad, se reclama una mayor apertura de la institución. A ello respondería una nueva función: la preservación activa, es decir, la puesta en valor del patrimonio a través de la integración de la comunidad en el museo. Lo cual requiere de capacitación interna ante este nuevo rol, así como de una apertura institucional a través de un proceso de responsabilidad compartida (Chaparro 2013, 58-59). Esta función, que tiene su validez para el ámbito museístico en general, cobra especial importancia en el caso de la salvaguardia del PCI (Kurin 2004, 7-9).

Pese a ello, la realidad de nuestros museos no solo no responde a estas nuevas demandas de apertura, sino que en la mayoría de los casos, ni siquiera a las tradicionales funciones dictadas por el ICOM. Un buen número de museos en la actualidad solo lleva a cabo algunas funciones, lo cual se debe a la falta de recursos y capacitación. En este sentido, una de las funciones más desatendidas suele ser la investigación, pues debido a la necesidad de nuestros museos de competir con la extensa oferta de ocio existente, muchos se ven obligados a enfocar sus recursos en visibilizarse de la forma más cortoplacista posible, es decir, la exhibición y la didáctica.

Estas realidades diarias, como son la falta de investigación en nuestros museos y de procesos de participación comunitaria de aquellos que son poseedores de ese patrimonio (Ejea Mendoza 2008, 2; Mendoza Mejía 2014, 9), ponen en peligro algunas de las facetas de la salvaguardia del PCI. Es decir, amenazas de descontextualización, recontextualización, documentación obsoleta, comunicaciones y exhibiciones con poco rigor científico, falta de implicación comunitaria, etcétera. Solo la concepción de esta serie de museos como entes vivos que se nutren de la investigación y la participación comunitaria para el resto de sus facetas les permite crecer como instituciones, a la vez que cumple con las recomendaciones y obligaciones demandadas desde diversas instituciones para con el patrimonio inmaterial.

Mediatecas de museo

La mediateca llegó a España en los años ochenta, proveniente de Francia, donde tuvo bastante éxito. Esta tipología de archivo que guarda materiales de distinta naturaleza (soportes informáticos, audiovisuales o de reproducción de sonido) apareció en primer lugar bajo el amparo de las bibliotecas públicas y ante las necesidades de la ciudadanía, donde se demandaba la apertura de estas instituciones y la oferta de otras modalidades de acceso a la cultura. Es decir, ir más allá del público tradicional, letrado y estudiante, para dirigirse a todos con independencia de su edad, nivel de escolarización, cultural o económico, de forma que el conjunto de la sociedad pudiera tener acceso a una información inteligible y a un patrimonio cultural colectivo. En este sentido, diversos estudios demostraron la mayor integración de las bibliotecas públicas de cara a la sociedad, gracias a los recursos que puede llegar a aportar la mediateca. A su vez, esta serie de cambios se correspondían también con la creciente demanda informativa de documentación fotográfica y audiovisual en aquel momento (Bertrand 1994, 9; Mañas Moreno 2004, 506 y ss.).

Otro de los motivos por los que esta serie de espacios se introdujeron sería por necesidades técnicas. La nueva consideración patrimonial de los contenidos audiovisuales, esto es, documentos audiovisuales, como testimonios culturales, comenzaron a requerir de espacios, equipamientos y perfiles profesionales específicos. Así, el pragmatismo de las mediatecas permitía guardar diferentes archivos de medios como radio, televisión, video, documentos de textos, imágenes fijas, páginas de internet, etcétera. De ahí la acuñación del término mediateca en cuanto refleja mejor la diversidad de las obras y recursos que puede llegar a reunir (Bertrand 1994, 8; Frilander 2011, 102). Además, hay que apuntar que su adscripción se circunscribe en el ámbito de la biblioteca, ya que si bien existen mediatecas independientes, estas se relacionan con dicho ámbito por cuanto su funcionamiento básico sería el de una biblioteca al uso. De este modo, las funciones convencionales de las mediatecas con entidad propia responderían a tareas como adquisición, conservación, investigación, difusión, etcétera (Debrion 1994, 32).

La realidad de aquellos años fue que la mediateca no tuvo un excesivo éxito en España. La escasa difusión que siempre tuvo, hizo que no se conociera bien esta modalidad de archivo. A ello se sumaba la decantación en muchos casos por archivos más limitados en cuanto a los documentos que se guardaban como videotecas, filmotecas y fonotecas (Monasterio 2005, 60 y ss.; Orenes 1989, 3). En algunos casos estas modalidades acabaron funcionando como auténticas mediatecas, ampliando la tipología de los documentos que guardaban. Lo cual tenía sentido debido a que ya disponían prácticamente de los medios y el personal adecuado para ampliar su tipología documental. Estos nuevos documentos debían preservarse si se quería cumplir con las funciones básicas que se les exigía a dichas instituciones.

En el caso de las mediatecas integradas en museos, su introducción fue mucho más tardía en el tiempo, avanzando hasta los años noventa y sobre todo, en la década pasada. El impacto de las mediatecas de museo también ha sido escaso. Los motivos de su introducción fueron prácticamente los mismos que antes hemos recogido, es decir, ofrecer una mayor accesibilidad a la cultura, así como por necesidades técnicas, adscribiéndose al ámbito de la biblioteca.

Desde hace años se admite que es papel de la biblioteca de museo la mejora de la comprensión de las colecciones del museo y del rol de las piezas de estas por cuanto se trata de documentos culturales (Aisa 1988, 43 y ss.; López 2003, 6 y ss.; Navarrete y Mackenzie 2011, 12 y ss.). Sin embargo, la realidad de nuestras instituciones responde a un funcionamiento independiente entre el espacio de la biblioteca y el resto de las dependencias del museo. A esta situación se suma la problemática de la invisibilidad de la biblioteca del museo de cara al público, lo cual responde a su papel inerte en muchas ocasiones dentro del funcionamiento diario del museo. La problemática existente implica falta de accesibilidad tanto para el resto del personal del museo como para los visitantes de la institución. En este sentido, la mediateca juega un papel relevante, por cuanto dispone de recursos que permiten estrechar distancias entre la biblioteca y el resto del museo, y a su vez con la sociedad. Es decir, la diversificación material de la que puede ser dotada una mediateca posibilita aumentar las modalidades de acceso a la cultura, repercutiendo en una mayor dinamización de la biblioteca. Además, la mediateca potencia la función de

la biblioteca en la mejora de la comprensión del discurso y de la colección del museo, debido a una versatilidad inherente que mostraría la colección en formatos diversos. Esta versatilidad encaja a su vez a la perfección con las necesidades técnicas de la institución museística, la cual produce fondos documentales de naturaleza diversa y cuya cantidad aumenta con el tiempo. En este sentido, la capacidad espacial de algunos museos es limitada a la hora de mostrar las vastas colecciones que pueden llegar a disponer, de este modo las mediatecas posibilitan aglutinar sus diferentes fondos, haciéndolos accesibles al público (Navarrete et al. 2011, 12 y ss.; Patel et al. 2005, 179 y ss.). Además, la mediateca permite hacer lo mismo con toda la producción del museo: exposiciones temporales, eventos, actividades didácticas, etcétera.

Algunas de estas mediatecas poseen una tipología más enfocada a la difusión, mientras que otras lo están a la conservación. En cualquiera de los dos casos ambas combinan estas vertientes funcionales. Entre los casos más significativos nos encontramos con el Museo Nacional de Ciencias Naturales, el Museu de Ciències Naturals de Barcelona, el Museo CajaGranada Memoria de Andalucía, el Museu d'Història de València, el Museo Interactivo de la Música de Málaga, el Museo Reina Sofía, el Museo de Navarra y el Museo de la Autonomía de Andalucía (en este caso la mediateca funcionó desde 2007 hasta 2012). También existen otros museos que afirman tener mediatecas, pero se trata de casos de menos peso, limitándose a espacios en sus páginas web (Museo del Vino de Cangas de Narcea) o a pantallas con contenidos fijos y limitados en sus salas expositivas (Museo Interactivo de la Historia de Lugo).

De esta forma, a modo de compilación de las posibilidades funcionales de la mediateca de museo, se exponen las siguientes:

1. Salvaguardia de archivos sonoros y audiovisuales, imágenes fijas, archivos de ordenador, archivos institucionales, el multimedia desde catálogos razonados interactivos, visitas virtuales a exposiciones, visitas panorámicas virtuales, imágenes de 3D inmersivo, digitalizaciones en alta resolución y objetos de aprendizaje como apoyo a la actividad cultural y docente.
2. Normalización documental.

3. Valorización de la conexión existente entre el soporte y el contenido analógico.
4. Búsqueda del contexto en el que la obra fue creada y disfrutada.
5. Gestión de acceso y consulta audiovisual, no solo del fondo de la propia mediateca, sino de toda la colección del museo.
6. Acceso permanente al acervo. A través de plataformas digitales que eliminan la barrera de la distancia y las limitantes físicas de la consulta del acervo, no solo de la mediateca, sino de todo el museo.
7. Estas plataformas digitales implican procesos de digitalización y, en consecuencia, procesos de conservación y preservación.
8. Adaptación continua a las nuevas tecnologías, sobre todo debido a la rápida obsolescencia de los nuevos soportes (*software* y el *hardware*).
9. Integración del espacio de la biblioteca con el resto del museo a través de las posibilidades técnicas de la mediateca.
10. Espacio para la investigación, una de las funciones básicas de los museos y sus bibliotecas y que debería aplicarse también a la mediateca.
11. Promoción y difusión del audiovisual y su valor como documento para conocer mejor nuestras colecciones, así como su convergencia en los nuevos media.
12. Espacio de intercambio y encuentro entre distintos sectores que giran en torno a las colecciones del museo, es decir, visitantes en general, estudiantes, profesionales del museo, investigadores y académicos.
13. Diversificación de su espacio permitiéndose la organización de debates, mesas redondas, conferencias, charlas, reuniones de trabajo, que permita personificar este espacio a través de la palabra, el intercambio de las palabras y la intimidad de los habitantes.

Si repasamos los recursos técnicos y funcionales que se demandan desde las distintas instituciones para la salvaguardia del patrimonio cultural

inmaterial a través de nuestros museos, observaremos que muchas de ellas quedarían recogidas a través del buen funcionamiento de una mediateca de museo. Sin embargo, disponer de una mediateca no implica cumplir con todas aquellas premisas funcionales enumeradas. Para ello es necesario que estos recursos técnicos vayan acompañados de apoyo institucional y de la capacitación o personal especializado. Prueba de ello es que a pesar de las posibilidades que puede ofrecer un espacio como la mediateca de museo, la realidad con la que nos hemos encontrado en algunos de nuestros museos suelen remitir a limitaciones, no tanto técnicas o de recursos, como de capacitación o de falta de voluntad institucional. De este modo, algunos problemas frecuentes que se han podido apreciar en el desarrollo de las mediatecas serían los siguientes puntos:

1. Falta de objetivos: En ocasiones las mediatecas se constituyen sin un propósito claro, así como sin conocer sus características. Este factor a medio y largo plazo condiciona todas las facetas de este espacio.
2. Falta de espacio o instalaciones inadecuadas.
3. Escasez de relaciones entre este espacio y el resto de las áreas del museo.
4. Inexistencia de investigación. Esa falta de investigación dentro del museo hace que la política de adquisiciones pueda llegar a ser errónea o carente de sentido.
5. Escasa presencia en internet.
6. Poca voluntad por parte del personal o la administración.
7. Falta de convenios de colaboración y cooperación con instituciones que coincidan con los intereses de estos espacios (investigación, documentación, difusión, entre otros).
8. Falta de personal técnico capacitado para la realización de las distintas tareas como conservación o difusión. En ocasiones se trata de personal del museo designado a esta área.
9. Colecciones audiovisuales deficientes y escasas iniciativas de adquisición.

10. Falta de inversión o presupuesto.
11. Falta de adaptación a nuevas tecnologías.

Conclusiones

A pesar de los escasos éxitos que las mediatecas de museo han supuesto para nuestras instituciones, resulta obvio, por las características ya definidas con anterioridad que suponen un gran recurso para la salvaguardia del PCI, no solo desde el punto de técnico, sino desde el funcional. Una de las realidades que hemos evidenciado es la dependencia del PCI del buen funcionamiento del museo a través de un sistema de interrelación entre las distintas labores que asume esta institución. En este sentido, la mediateca potencia dicho sistema gracias a su carácter diversificador y unificador. Sin embargo, su capacidad técnica requiere de una capacitación y personal especializado, así como de una voluntad institucional y del propio personal del museo para llevar a buen término toda esta serie de premisas.

Bibliografía

- Aisa López, María Luisa. 1988. "La problemática de la biblioteca en nuestros museos". *Boletín de la ANABAD XXXVIII* (3): 43-45.
- Alonso Fernández, Luis. 1999. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barragán Jané, Montserrat. 2015. "Crónica de un intento: los museos etnográficos en Andalucía". *Revista Andaluza de Antropología* 9 (septiembre): 132-157.
- Bertrand, Anne Marie. 1994. "La médiathèque questionnée". *Bulletin des Bibliothèques de France* 39 (2): 8-12.
- BOJA (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía). 1984. Ley 2/1984 del 9 de enero, de Museos de Andalucía.

- BOJA (Boletín Oficial de la Junta de Andalucía). 1991. Ley 1/1991 del 3 de julio, de Patrimonio Histórico de Andalucía.
- . 2007a. Ley 8/2007 del 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía.
- . 2007b. Ley 14/2007 del 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía.
- BOE (Boletín Oficial del Estado). 1985. Ley 16/1985 del 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- . 2015. Ley 10/2015 del 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- Carrera, Gema. 2009a. “Atlas del Patrimonio Inmaterial Andaluz. Puntos de partida, objetivos y criterios técnicos y metodológicos”. *Revista PH* 71: 18-41.
- . 2009b. “Iniciativas para la salvaguardia del patrimonio inmaterial en el contexto de la Convención de la Unesco 2003: una propuesta desde Andalucía”. En *Patrimonio cultural en España. El patrimonio inmaterial a debate*, 179-200. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Calderón Torres, Carlos. 2013. *El redescubrimiento del patrimonio cultural inmaterial*. Mérida, Extremadura: Dirección General del Patrimonio Cultural.
- Chaparro, María Gabriela. 2013. “Acerca de los museos: su problemáticas actual, su historia y su vinculación con el patrimonio”. En *Temas del Patrimonio Cultural*, editado por Luz Endere, María Gabriela Chaparro y Carolina Inés Mariano, 51-69. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Davallon, Jean. 2014. “À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et question”. En *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*. Lisboa: Université Nouvelle de Lisbonne. Consultado del 27 al 29 de noviembre de 2014. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document>.
- Debrion, Philippe. 1994. “La Médiathèques de Saint-Quentin-en-Yvelines”. *Bulletin des Bibliothèques de France* 39 (2): 31-35.

- Ejea Mendoza, Tomás. 2008. "La política cultural de México en los últimos años". *Casa del Tiempo*, núms. 5-6, 2-7.
- Fernández de Paz, Esther. 1997. "El estudio de la cultura en los museos etnográficos". *Revista PH* 5 (18): 109-118.
- Frilander, Jouni. 2011. "Conferencia magistral: transición de una fonoteca a una mediateca". *Cuadernos de Documentación Multimedia* 22: 102-109.
- García García, José Luis. 1998. "De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural". *Política y Sociedad* 27: 9-20.
- Hernández Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Madrid: Trea.
- Hernández León, Elodia. 2005. "Patrimonio inmaterial, tradición e identidad". En *Actas de las v Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: Protección y Conservación del Patrimonio Intangible o Inmaterial*, 17-30.
- ICOM (Consejo Internacional de Museos). 2002. *Carta de Shanghái*. 7.^a Asamblea de la Alianza Regional del ICOM Asia-Pacífico, Shanghái (China), del 20 al 25 de octubre de 2002.
- . 2006. *Código de deontología del ICOM para museos*. Consultado el 20 de agosto de 2015. http://archives.icom.museum/code2006_spa.pdf.
- Kurin, Richard. 2004. "Los museos y el patrimonio inmaterial: ¿cultura viva o muerta?". *Noticias del ICOM*, núm. 4, 7-9.
- Labaca Zabala, María Lourdes. 2013. "La protección del patrimonio cultural inmaterial y la OMPI". *Revista Jurídica del Centro*, núm. 4, 1-86.
- Llul Peñalba, Josué. 2005. "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". *Arte, Individuo y Sociedad*, núm. 17, 175-204.
- López, Rosario. 2003. "Bibliotecas de museos en España: características específicas y análisis DAFO". *Revista General de Información y Documentación* 13 (1): 5-35.
- López Barbosa, Fernando. 2001. "Funciones, misiones y gestión de la entidad museo". En *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Museo Nacional de Colombia*, 20-39. Bogotá: Ministerio de Cultura.

- López Bravo, Carlos. 2004. "El patrimonio cultural inmaterial en la legislación española. Una reflexión desde la Convención de la Unesco de 2003". *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm. 8, 203-216.
- López Rodríguez, José Ramón. 2010. *Historia de los museos de Andalucía, 1500-2000*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Mañas Moreno, José Eugenio. 2004. "Fuentes de información electrónica para una mediateca". *Boletín de la ANABAD* 54 (1-2): 506 y ss.
- Marcos Arévalo, Javier. 2004. "La tradición, el patrimonio y la identidad". *Revista de estudios extremeños* 60 (3): 925-955.
- Mariano, Mercedes. 2013. "Nuevas perspectivas en torno al patrimonio inmaterial". En *Temas del Patrimonio Cultural*, editado por Luz Endere, María Gabriela Chaparro y Carolina Inés Mariano, 101-115. Buenos Aires: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Martínez, Luis Pablo. 2011. "La tutela legal del Patrimonio Cultural Inmaterial en España: valoración y perspectiva". *Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche* I (7): 123-150.
- Medina San Román, María del Carmen. 1995. "Actualidad de los museos etnográficos en Andalucía". En *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. II, 49-62.
- Mendoza Mejía, Jesús. 2014. "Imágenes del patrimonio cultural inmaterial en los museos, dos casos de estudio". *Discurso Visual*, núm. 34: 7-18.
- Ministerio de Cultura. 2011. *Plan Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Madrid, octubre de 2011.
- Monasterio, José Enrique. 2005. "La preservación del patrimonio audiovisual. Funciones de la filmoteca". *Revista PH*, núm. 56 (diciembre): 60-66.
- Morente del Monte, María. 2007. "Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 3, 16-29.
- Navarrete, Trilce y John Mackenzie Owen. 2011. "Museum Libraries: How Digitization Can Enhance the Value of the Museum". *Palabra Clave (La Plata)* 1 (1): 12-20.

- Omella, Ester. 2003. "Biblioteca pública y servicio de información a la comunidad: propuestas para una mayor integración". *Anales de Documentación*, núm. 6, 203-220.
- Orenes, Francesc. 1989. "Ex-visis: una propuesta para la creación de marcas de videoteca". *Temas de Disseny*, núm. 3, 3.
- Patel, Manjula. 2005. "Metadata Requirements for Digital Museum Environments". *International Journal on Digital Libraries* 5 (3): 179-192.
- Pérez-Ruiz, Maya Lorena. 1998. "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos". *Alteridades* 8 (16): 95-113.
- Rioja López, Concha. 1996. "Reflexiones en torno a la cultura inmaterial y su gestión patrimonial en la Comunidad Autónoma Andaluza". *Revista PH*, núm. 16, 79-84.
- Vaquer Caballería, Marcos. 2005. "La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial". *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 1, 88-99.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. "Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial". *Cultura y Desarrollo* 3: 135-148.

Memorias del Siglo xx, una ventana para la memoria y el patrimonio inmaterial*

*Fabiola Contreras Salas,
Tamara José Lagos Castro*
Universidad de Santiago de Chile

Presentación

Memorias del Siglo xx es un programa de participación social y rescate patrimonial de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam). Esta institución tiene por misión:

Promover el conocimiento, la creación, la recreación y la apropiación permanente del patrimonio cultural y la memoria colectiva del país, para contribuir a la construcción de identidades y al desarrollo de las personas y de la comunidad nacional y de su inserción internacional. Lo anterior implica rescatar, conservar, investigar y difundir el patrimonio nacional, considerado en su más amplio sentido.¹

A partir de esta premisa, el programa invita a la comunidad a definir y construir valores y significados sobre el patrimonio, promoviendo espacios de diálogo y elaboración colectiva del pasado, con el objetivo de incentivar “la participación de las personas y organizaciones en la tarea de recopilación, difusión y uso social de aquellas expresiones culturales que son reconocidas

* Este trabajo es resultado de la reflexión colectiva del equipo Memorias del Siglo xx, integrado por Tamara Lagos Castro, Fabiola Contreras Salas, Gloria Elgueta Pinto y Nicolás Holloway Guzmán, de la Dibam, y por Myriam Olguín Tenorio y Daniela Zubicueta Luco, de la organización no gubernamental Educación y Comunicaciones (ONG ECO).

¹ <http://www.dibam.cl/614/w3-propertyvalue-37905.html>.

como parte de la memoria y el patrimonio de las comunidades locales”²; como producto de un proceso permanente y en constante transformación.

Desde su creación en el año 2007, Memorias del Siglo xx desarrolló este trabajo en cincuenta localidades ubicadas en diez regiones de Chile, contribuyendo a la descentralización territorial y la salvaguarda de diversas expresiones culturales que forman parte de la memoria y el patrimonio cultural inmaterial local.

Este proceso es desarrollado a través de la red de museos y bibliotecas públicas ligadas a la Dibam, con el fin de generar nuevas relaciones y ampliar los vínculos entre estas instituciones y sus comunidades, facilitar la apropiación de estos espacios y fortalecer las capacidades de trabajo de sus equipos.

Memoria e identidad

La memoria y el patrimonio

En Chile, tal como en el resto de Latinoamérica y el mundo, asistimos a un *boom*³ de la memoria, materializado en la proliferación de iniciativas y espacios que buscan salvaguardar y conservar ciertos elementos del patrimonio y la historia. Este giro hacia el pasado (Huysen 1994) puede ser explicado a partir de la dificultad planteada por Traverso (2000) sobre la transmisión de experiencias de las generaciones pasadas en el marco de sociedades fragmentadas, atomizadas y desfiguradas por la violencia.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) reconoce en el patrimonio cultural inmaterial no solo una manifestación cultural, sino más bien un “acervo de conocimientos y técnicas que se transmiten de generación en generación” (Unesco s. f., 4). En este proceso juegan un rol protagónico las comunidades, grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten, pues es en definitiva su reconocimiento

² <http://www.memoriasdelsigloxx.cl/publicArticulos.php?secc=1>.

³ Auge.

el que permite denominar cierta actividad, experiencia, objeto o documento como parte del patrimonio de una comunidad.

En el caso de Chile, este auge respecto del pasado se inscribe en al menos tres procesos, a saber:

1. La importancia de los trabajos sobre patrimonio cultural inmaterial y memoria en los procesos de reconstrucción identitaria;
2. El contexto de bicentenario del proceso de construcción de la República;
3. Los grados de apertura en las definiciones respecto de la memoria y el patrimonio cultural inmaterial, inclusive por parte de instituciones estatales.

Así, e insertos en una reflexión global, memoria y patrimonio cultural inmaterial son entendidos como resultado de construcciones sociales, en las que distintos actores inscriben sus sentidos, experiencias y proyectos.

Saberes y prácticas cotidianas, el mundo del trabajo, de la participación social y política comienzan a tener cabida, valoración y escucha por parte del Estado y, sobre todo, por los mismos sujetos que vivencian a diario estas experiencias, constituyéndose en contenidos que muchas veces nutren la constitución de comunidades.

Los trabajos de memoria no solo permiten reelaborar el pasado, sino que posibilitan la constitución misma del sujeto, como actores del presente y del futuro en construcción. Hacer memoria, olvidar, se vincula con la posibilidad de desnaturalizar la realidad, imaginar alternativas, dinamizar procesos de transformación simbólica y elaboración de sentido (Jelin 2002). Así, la memoria puede llegar a ser un “instrumento de resistencia” (Calveiro 2006, 61), y definitivamente es un derecho.

Qué se recuerda y qué se olvida supone un proceso de selección que supera la mera reflexión individual. Cada sociedad construye marcos sociales que actúan como puntos de referencia o corrientes de pensamiento, en los que el pasado adquiere significado y sentido (Halbwachs 1994). Así, es posible reconocer que existen recuerdos deseables y otros que son reprimidos, rechazados

o invisibilizados. En este sentido, los contenidos y las prácticas que derivan de estos relatos se producen “en los tiempos de su historia” (Aceituno 2005, 177), en un tipo de subjetividad particular.

No obstante, como toda construcción social, estos marcos son históricos y pueden ser redefinidos (Jelin 2002), dando la posibilidad de escucha a nuevos actores y contenidos: “solo hace falta que ciertos trances críticos desaten formulaciones heterodoxas, para que las memorias trabadas de la historia desaten el nudo de sus temporalidades en discordia” (Richard 2007, 110).

Las últimas décadas han estado fuertemente influenciadas por procesos de transnacionalización y globalización; por la deslegitimización de los partidos políticos como alternativas de representación; por la caída aparente de los metarrelatos, y por la puesta en cuestión —herencia de las últimas dictaduras militares que afectaron al Cono Sur— de la existencia de una comunidad país. En este contexto, se observa una explosión de identidades, de categorías sociales, de género, etnias, regiones, religión, edad, que diversifican las sociedades internamente (Garretón 2000).

En muchos de estos grupos es posible observar modos de hacer distintos a los que impone el sistema neoliberal, “protesta hacia afuera y solidaridad hacia dentro” (Calderón 1986, 365). Esto guarda relación con la reflexión planteada por Garretón (2000, 43) respecto a que ya no es solo “la modernidad” el marco social que nutrirá la constitución de sujetos, “y hay que aceptar que no es sólo desde la vertiente nacional que ello ocurre, sino también desde la expansión de la subjetividad y de las identidades y memorias colectivas”.

En este contexto, la memoria y el patrimonio, entendidos como constructos sociales, son elementos que permiten sortear estas crisis identitarias (Larraín 1996), posibilitando la construcción de un “nosotros” que implica un proceso de selección de contenidos en los que se exaltan u omiten ciertas características. Estas decisiones no son arbitrarias, más bien guardan relación con los proyectos de nación o de continente que se estén instalando y con los sujetos que los estén motorizando y sus posiciones de poder y legitimidad. La construcción de identidad no es un proceso vacío o inocente; supone memorias comunes, objetivos trazados y porvenires soñados. Dar espacio, visibilidad y hacer difusión de los diversos “nosotros” que se organizan en una sociedad,

guarda relación con el reconocimiento de estas experiencias, gama de alternativas de las que se conforma un país.

Globalización y tecnología

Otro elemento que añade complejidad al escenario trazado es el proceso de cambios tecnológicos y de globalización a los que hemos asistido en las últimas décadas, y que representan un desafío para la preservación, construcción y difusión de las identidades nacionales y locales. A lo largo de este proceso, el Estado adquiere un rol fundamental como encargado de propiciar las condiciones para reforzar e impulsar la promoción, difusión y visibilización de las memorias y el patrimonio inmaterial de las comunidades.

En este contexto, la construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal (Castells 1998, 29).

Así, las instituciones públicas, especialmente las que se dedican a cultura y educación, juegan un papel esencial en el fomento de la recuperación y difusión de estas experiencias colectivas.

La Dibam asumió este desafío a través de la formación de Memorias del Siglo xx, que responde a dos modelos de construcción identitaria: el primero es de tipo legitimador, o sea, “introducido por las instituciones dominantes de la sociedad” (Castells 1998, 30), relacionado a su rol de identidad pública. El segundo es el que desarrolla sentidos de pertenencia aportados desde la comunidad, permitiendo la irrupción de identidades proyectos, esto es, “cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen, construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad” (Castells 1998, 30).

Memorias del Siglo xx desarrolla este proceso a partir de un ciclo de trabajo compuesto por cinco momentos, los cuales son ajustados a la realidad y expectativas de cada comunidad. En cada localidad, el programa invita a la comunidad a participar en actividades que promueven el diálogo. Esta convocatoria es realizada por la biblioteca pública o museo a través de afiches, conversaciones personales, cuñas radiales, redes sociales, etcétera.

Junto a la comunidad se desarrolla un encuentro de memoria, instancia en la que colectivamente las y los asistentes construyen una línea de tiempo en la que se destacan algunos hechos significativos.

A partir de preguntas tales como ¿qué recordamos del pasado reciente?, ¿qué situaciones que son parte de nuestras experiencias individuales y colectivas quisiéramos registrar y socializar?, la comunidad comparte experiencias que dan cuenta de saberes, usos y prácticas relacionadas con el patrimonio inmaterial de la localidad.

Las respuestas suelen ser múltiples, puesto que se relacionan con relatos y articulación de sentidos colectivos en torno a experiencias pasadas de una comunidad, historias cotidianas locales y colectivas narradas por quienes comparten experiencias, muchas veces, comunes.

Además de compartir sus historias, las y los participantes identifican temas que luego son desarrollados en entrevistas audiovisuales a miembros de la comunidad o registros de expresiones culturales de interés local, que dan cuenta de memorias compartidas y valoradas por la comunidad como parte de su patrimonio inmaterial.

A partir de los recuerdos y temas que las y los participantes comparten en los encuentros, Memorias del Siglo xx promueve la recopilación, que es una acción permanente en este proceso de construcción social del patrimonio.

Las fotografías y los impresos compartidos por la comunidad son documentados y digitalizados por las encargadas o los encargados de las bibliotecas o museos. La información recabada permite conocer los recuerdos asociados a ese objeto y contextualizar la importancia del recurso en el proceso de catalogación.

En paralelo, se realizan instancias de elaboración, que es el proceso que permite convertir los testimonios registrados y las fotografías y documentos recopilados en productos a devolver a la comunidad.

De esta forma se configura un repertorio de actividades de devolución: encuentros comunitarios, proyecciones de entrevistas, exposiciones fotográficas, muestras artísticas, creación de archivos escolares, talleres escolares de historial local y recopilación patrimonial, formación de agrupaciones de memoria, publicación de boletines, cuñas radiales, insertos en periódicos locales, construcción de páginas web y elaboración de contenidos digitales disponibles en internet, en colaboración con el programa BiblioRedes.⁴ Estas acciones de devolución están condicionadas por la realidad de cada localidad, por los vínculos establecidos por las instituciones y la comunidad, y por los recursos disponibles.

Los relatos e impresos son puestos a disposición de la comunidad en formato digital a través del sitio web del programa,⁵ constituyendo un archivo digital construido colectivamente. Las vivencias allí retratadas suelen ser múltiples, puesto que se relacionan con relatos y articulación de sentidos colectivos en torno a experiencias pasadas de una comunidad, historias cotidianas locales y colectivas narradas por quienes comparten experiencias comunes.

Archivo digital y sitio web

Las diversas expresiones de la memoria social de Chile que componen el archivo de Memorias del Siglo XX están presentes en el sitio web. Relatos,

⁴ Programa desarrollado por la Dibam y el Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (SNBP), cuyo objetivo es aportar al desarrollo cultural y social desde las bibliotecas y el ciberespacio, y así, superar el aislamiento gracias a internet y las nuevas tecnologías digitales. BiblioRedes está presente en 422 bibliotecas públicas y 18 laboratorios regionales a lo largo de Chile, desde Visviri a Puerto Williams, incluyendo los territorios insulares. El programa cuenta con computadores de última generación, con acceso a internet y ofrece capacitación gratuita en contenidos y desarrollos digitales. Véase www.biblioredes.cl y www.contenidoslocales.cl.

⁵ www.memoriasdelsigloxx.cl.

testimonios, experiencias, historias de vida y manifestaciones culturales son parte de este archivo construido colectivamente, que impulsa una experiencia social y cultural de recurrir al pasado como una fuente de sentidos más amplios, permite reconocer actores, proyectos, conflictos históricos no resueltos y experiencias comunitarias significativas que pueden ser valoradas como patrimonio y como reservas ético-políticas y culturales que enriquezcan y “democratizen” la democracia (Bize et al. 2010, 12).

El archivo digital reúne diversas expresiones personales y colectivas de la memoria social de Chile. Tal diversidad es expresada en una multiplicidad de temas y contenidos, desde la religiosidad, las tradiciones y creencias populares, la vida comunitaria y la organización social, al mundo del trabajo, la fiesta, la política y la historia reciente. Los testimonios y relatos resultantes se entrelazan en un ejercicio colectivo que es valorado por sus propios participantes como una oportunidad de participación y expresión.

A través de estas conversaciones es posible compartir y al mismo tiempo ampliar el conocimiento del pasado común y del patrimonio heredado y resignificado, instalándolos como recursos a utilizar socialmente. Además, el sitio web y el archivo en construcción se posicionan como una ventana para dar a conocer el patrimonio cultural, material e inmaterial, de las comunidades locales, expresado en fotografías valoradas por el colectivo y fragmentos testimoniales que expresan saberes y tradiciones locales.

A la fecha, el archivo contiene más de 6 100 imágenes y documentos y 162 registros audiovisuales.

Fragmentos de estos registros audiovisuales están disponibles en el sitio web, en tanto la versión completa está a disposición de los usuarios en la Biblioteca Nacional y en las bibliotecas y museos participantes del programa.

En el sitio se puede acceder a este material a través de cuatro secciones: “Temas”, “Lugar”, “Tiempo” y “Formato”:

- a) “Temas” presenta 12 áreas temáticas definidas a partir del material existente, estas son: Barrio y ciudad, Deportes, Desastres, Educación, Instituciones, Participación y organizaciones, Procesos históricos,

Publicaciones, Religiosidad, Ruralidad, Trabajo y trabajadores y Vida cotidiana.

- b) La opción de “Lugar” permite navegar a través de las regiones y localidades de Chile.
- c) El acceso por “Tiempo” presenta una agrupación del material por décadas.
- d) Aunque los documentos reunidos son mayoritariamente fotografías, a través de “Formato” se puede acceder a otros 23 tipos de soportes.

La sección “Nosotros” presenta el trabajo territorial que realiza el programa en cada localidad y permite conocer el desarrollo de las actividades recientes y anteriores propias del ciclo de trabajo por localidad participante.

Este es un espacio que busca dar cuenta de los distintos procesos de trabajo que se siguen en cada localidad, sus herramientas, modos de proceder y tiempos. En este sentido, pretende poner en valor los caminos que cada biblioteca pública o museo decide seguir para trabajar participativamente junto a su comunidad.

Conclusiones

Memorias del Siglo xx pretende generar instancias capaces de estimular la salvaguarda del patrimonio inmaterial y la expresión de las memorias individuales y colectivas, “visibilizando experiencias e historias ignoradas por la historia oficial y promoviendo prácticas dialogantes, para que esos relatos que pertenecen a una comunidad puedan llegar a conformar una memoria compartida, y no solo un conjunto de memorias individuales” (Elgueta 2015, 13).

La noción de *memoria* presente en el trabajo de Memorias del Siglo xx tiene su centro en la comunidad y no en la mirada del experto, poseedor de ciertos saberes establecidos o de posiciones de autoridad más o menos reconocidas (Elgueta 2015, 13). En este sentido, son los participantes de este proceso los que colectivamente definen qué elementos consideran parte de

su memoria, reconociéndolos y poniéndolos en circulación para que otros y otras, en Chile y en el mundo los conozcan.

La apuesta por dar a conocer tanto el proceso de trabajo como sus resultados se vincula con el interés del programa de visibilizar el camino recorrido y a los protagonistas de estos ejercicios de memoria, entendiéndolos como sujetos del presente, diversos en género, edad, nivel socioeconómico, etcétera, que se encuentran hoy recordando/actuando sobre su vida cotidiana y comunidad.

Gracias a esta labor comunitaria, el sitio web presenta una profusa recopilación de imágenes, documentos y testimonios de procesos sociales, culturales y económicos ocurridos en el pasado reciente que pretenden rescatar del olvido experiencias y saberes invisibilizados por la historiografía oficial. Es una oportunidad para que las comunidades reconozcan en estas interpretaciones históricas sus propias vivencias. Experiencias que, en muchos casos, son lejanas a las tradicionales narraciones construidas por la élite acerca de procesos históricos y parámetros sobre qué es el patrimonio.

El interés de Memorias del Siglo xx es dar cuenta del encuentro, de los diálogos y diferencias que se dan en estas instancias, dando espacios para remirar y valorar experiencias que, a veces por cotidianas, no han sido lo suficientemente reconocidas y menos aún, socializadas. Así, el sitio web busca poner estas memorias a disposición, dándolas a conocer y estimulando su uso y apropiación por parte de las diversas comunidades del país y la región.

Bibliografía

- Aceituno, Roberto. 2005. "Trauma, memoria y transmisión. Notas sobre historia y psicoanálisis". *Revista de la Academia*, núm. 10, 177-183.
- Bize, Cristóbal, Gloria Elgueta, Daniel Fauré, Mario Garcés, Myriam Olguín, Cristian Prado y Miguel Urrutia. 2010. *Memorias del Siglo xx: una experiencia de participación social y rescate patrimonial*. Santiago: Dibam; ECO Educación y Comunicaciones.

- Calderón, Fernando. 1986. *Los movimientos sociales ante la crisis*. Buenos Aires: Clacso.
- Calveiro, Pilar. 2006. "La memoria como futuro". *Actual Marx Intervenciones*, núm 6, 59-74.
- Castells, Manuel. 1998. *El poder de la identidad*. Vol. 2 de *La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- Elgueta, Gloria. 2015. "Memorias del Siglo xx, un lugar de memoria virtual". Consultado el 1 de abril de 2016. <http://www.pcnt.inah.gob.mx/pdf/14310186642.pdf>.
- Garretón, Manuel. 2000. *La sociedad en que vivi(re)mos. Introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago: Lom.
- Halbwachs, Maurice. 1994. *Los marcos sociales de la memoria*. París: Albin Michel.
- Huyssen, Andreas. 1994. "De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo". *Revista Criterios*, núm 31, 151-176.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larraín, Jorge. 1996. *Modernidad. Razón e identidad en América Latina*. Santiago: Andrés Bello.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Traverso, Enzo. 2000. *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). s. f. *Qué es el patrimonio inmaterial*. Consultado el 25 de marzo de 2016. <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01851-ES.pdf>.

Expresiones del patrimonio cultural inmaterial en la Ciudad de México a través de la etnografía: la Virgen de los Dolores en Santa Cruz Acalpíxca, Xochimilco. Estudio de caso

Cecilia Rojas Lombó

Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble

Ramón Portilla Hernández

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Breve presentación del Archivo de la Palabra

A partir de los retos planteados en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de 2003, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), y de los instrumentos jurídicos derivados de esta, surgió en el 2009 el proyecto Archivo de la Palabra (AP) como una propuesta de salvaguardia dedicada a la investigación, documentación, rescate, conservación, organización, clasificación, difusión y divulgación de los diferentes ámbitos que conforman el PCI de los pueblos de México (Rebollo 2012).

El AP no solo cumple con las labores inherentes a la función archivística, sino que propone un proyecto de antropología aplicada que permita generar, por medio de la investigación etnográfica, documentos audiovisuales, fonográficos y fotográficos que serán resguardados en sus diversos fondos.

En estos documentos audiovisuales se busca, en todo momento, que sean los portadores y practicantes los que den cuenta de su patrimonio. Esta metodología de registro audiovisual se debe no solo a la riqueza del contenido que nos permite capturar, sino a la pertinencia que dichos registros tienen en las nuevas tecnologías de la información y en las formas en las que se realiza la difusión y divulgación actualmente (internet, redes sociales, acervos en línea, etcétera); finalmente, el que se opte por este tipo de registro permite un fácil acceso e intercambio del material tanto para los portadores como para el resto de la población interesada.

En los últimos años, el AP ha logrado consolidar cuatro fondos documentales: *a)* Voz y Eco de los Pueblos de la Mixteca, Tlaxiaco, Oaxaca; *b)* Pueblo Originario de Santiago Tulyehualco, Xochimilco; *c)* Pueblo Originario de Santa Cruz Acalpíxca, Xochimilco, y *d)* Pueblos Originarios de Milpa Alta, CDMX. Para el 2016, estos fondos ya se encontraban clasificados y disponibles para su consulta y son resguardados en las localidades que les dieron origen y en las instalaciones del AP en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Del “relato tipo” al “guion documental” en la metodología de registro del PCI

Catalogar y clasificar un documento al interior de un archivo se torna más complejo cuanto más información contenga el documento en cuestión. Es por esta razón que la metodología del AP contempla la documentación de las manifestaciones del PCI como “unidades de sentido”, es decir, como elementos individuales, representativos, bien delimitados y con coherencia propia e interna que permite su catalogación y consulta.

Para lograr la creación de un documento que registre el PCI de forma temática y como “unidades de sentido” se requiere de un buen dominio del cuadro clasificatorio interno del AP, de técnicas y tecnologías audiovisuales, de las técnicas etnográficas que permitan la obtención de una etnografía profunda y pertinente del contexto, del método comparativo y de las características de la práctica cultural a documentar que, en conjunto, guían el proceso de registro audiovisual.

La diversidad que caracteriza al PCI, incluso al interior de una población, enfrenta a los documentadores con diversas variantes de una misma manifestación, y ante la imposibilidad de generar registros de todas ellas se recurre a la construcción de “relatos tipo”. El relato tipo es

la columna vertebral [del registro, donde se obvian] las particularidades y variantes que cada persona pueda tener del relato. Su importancia radica en el reconocimiento e identificación de este como parte de su cultura local; logrando así [la creación] de un documento que dé cuenta de ese conocimiento

vivo sin pretensiones de originalidad o autenticidad [por parte de algún testimoniante] (Rebollo 2012, 181).

El relato tipo es, consecuentemente, producto de múltiples comparaciones, luego de las cuales se obtienen similitudes y diferencias, y se establecen los elementos fundamentales de las narraciones.

Así, con los relatos tipo se construye, a partir de la etnografía, una guía que orienta el proceso de documentación y permite la generación de documentos cuyo contenido se acota a una sola manifestación, permitiéndonos construir un acervo clasificable y catalogable que dé cuenta de la esencia del PCI de una localidad en voz de los propios portadores y practicantes. Sin embargo, ningún documento es pensado como un elemento aislado de su contexto sociocultural y eso queda parcialmente plasmado en un documento al que llamamos formato de campo. Adicionalmente, el documento es el resultado de una etnografía más amplia y atiende a una consigna (no se graba con el primer informante y sin comprender plenamente de lo que se trataría el documento audiovisual obtenido) que impide un registro con un relato o un testimonio con el que no se identifiquen los pobladores de la localidad.

Ahora bien, conforme nos acercamos a la tarea de generar registros de manifestaciones del PCI con mayor complejidad, como los ciclos festivos, rituales, celebraciones, mayordomías, etcétera, que contienen en su interior un sinnúmero de prácticas también catalogables como PCI, las estrategias hasta aquí mencionadas, como la construcción de relatos tipo y la documentación individual, limitarían y desarticularían la lógica misma de la manifestación que se pretende registrar.

A modo de ejemplo, imaginemos una fiesta cualquiera en la que se incluyeran cantos, preparación de alimentos, danzas, elaboración de vestuarios, etcétera. Cada uno de estos procesos podría generar uno o varios documentos, pero se sacrificaría la visión de conjunto de la manifestación en sí; tendríamos todas las partes, pero la suma final de estas no nos daría como resultado la totalidad.

Es en este punto donde se plantea el reto de generar estrategias que permitan realizar el registro de manifestaciones complejas donde las variaciones, diversidad, continuidad y las interrelaciones establecidas constituyen un

elemento central de la práctica, y lograrlo sin que esto signifique sacrificar los objetivos principales del AP, que es la producción de documentos en forma de unidades de sentido, incorporables a acervos, que den cuenta de un elemento del PCI desde la voz de los portadores y practicantes. Es decir, se requiere una estrategia para la documentación de manifestaciones complejas del PCI, de forma holística, que dé cuenta de los diversos momentos, manifestaciones y formas de vivir una práctica, que aun con la incorporación de los más diversos matices y variaciones inherentes a la forma del vivir el PCI, sea reconocido por los portadores y practicantes como propio y representativo, que guíe el proceso de registro audiovisual y que nos permita generar, en última instancia, registros viables de ser catalogados e incorporados a los acervos del AP.

La propuesta del AP se basa fundamentalmente en la etnografía, una etnografía profunda y extensiva que identifique: 1) los momentos y actores principales que conforman la manifestación; 2) todos aquellos actores, momentos y actividades secundarias y terciarias, que, aun cuando no se hacen evidentes en primer plano durante la manifestación, no dejan de ser PCI y son necesarios en tanto constituyen la base sobre la que se desarrollan los momentos principales, y 3) el sentido que para los actores involucrados tienen todos y cada uno de estos momentos.

Si retomamos una vez más aquella fiesta imaginaria a modo de ejemplo, estaríamos identificando en primera instancia aquellos momentos y actores principales, como el motivo del festejo, las danzas, la música, alimentos, procesiones, celebraciones religiosas, vestuarios, imágenes y un muy amplio etcétera; inmediatamente después tendríamos que enfocarnos en todos aquellos actores y momentos secundarios sin los cuales no se lograrían las primeras. Aquí ahondaríamos sobre la compra, recolección o acopio de los alimentos que se servirán, las formas de convocar la mano de obra requerida, la confección u obtención de las vestimentas, la organización, ensayos u organización coreográfica de las danzas, la logística de las procesiones, la preparación o solicitud de las celebraciones religiosas, y rescatar el sentido que dan los actores a cada uno de estos momentos o actividades.

Una vez obtenida la etnografía, estamos en calidad de construir un programa detallado de las actividades, los escenarios y actores involucrados a lo

largo de todo lo que involucra la manifestación, como si de un cronograma se tratara. Así, con la etnografía y el programa, el AP delimita los momentos y temáticas a documentar, se identifican los registros de imagen a realizar, los testimonios y la logística del equipo técnico; se construye lo que llamamos “guion documental”.

La obtención de una etnografía de estas características permite construir un programa detallado de las actividades, los escenarios y los actores involucrados. Este programa será la guía que oriente la parte logística del proceso de documentación, es decir, el levantamiento de imagen, y permitirá delimitar las temáticas que se abordarán en el documental; a este programa lo llamamos “guion documental”.

El guion documental es, entonces, la etnografía delimitada y tematizada, y el programa de registro que, en conjunto, permiten planear y delimitar los registros audiovisuales a realizar, donde cada uno registrará una parcialidad del proceso y que una vez unidos permitirán generar un producto que dé cuenta de tantas dimensiones de la manifestación abordada como sea posible; a guisa de comparación: se construye un sintagma con elementos de diversos paradigmas. El resultado final es un “largometraje documental del PCI”.

Por último, y gracias a la edición de los materiales audiovisuales, cada registro parcial se puede convertir en un documento viable de ser clasificado e incorporado a los acervos del AP.

Mayordomía de la Virgen de los Dolores, Santa Cruz Acalpíxca

La mayordomía de la Virgen de los Dolores tiene lugar en el pueblo de Santa Cruz Acalpíxca, ubicado en la alcaldía Xochimilco, al sur de la Ciudad de México. La localidad de Santa Cruz se ubica al oeste de la alcaldía y colinda al este con el pueblo de San Gregorio Atlapulco; al oeste, con Santa María Nativitas; al sur, con el cerro del Cuahilama, y al norte, con Caltongo.

La mayordomía es la responsable de organizar la celebración del culto a la Virgen de los Dolores del pueblo vecino de Xaltocan durante un ciclo anual,

en el que deberán organizar distintas actividades y festividades para culminar con una fiesta que dura dos semanas.

El compromiso para hacerse cargo de la mayordomía se adquiere por voluntad propia, es decir, la persona que lleva el cargo se ha comprometido previamente y de manera voluntaria (varios años atrás, en el caso que aquí nos atañe) para ser custodio de la imagen, organizar las festividades y cumplir con los compromisos de dicho cargo. La elección de los nuevos mayordomos se realiza durante las fiestas de fin de ciclo. Para que alguien pueda ser elegido como mayordomo, aquellos que han tenido el cargo en años anteriores evalúan si las personas que se ofrecen para el cargo son aptas; se prefiere que sean casadas, que sean conocidas en la localidad por ser responsables y que estén dispuestas a cumplir con las responsabilidades que el cargo implica. Eventualmente, es permisible que el cargo sea desempeñado por una pareja de hermanos o una mamá y un hijo, por ejemplo, pero siempre en pareja.

El objetivo principal de la mayordomía es servir a la Virgen de los Dolores durante un ciclo de un año. El inicio y final del ciclo no tiene una fecha calendario definida, ya que se requiere que el último día de la festividad sea ocho días antes de la Semana Santa, y al ser esta última variable, también lo son las fechas del ciclo.

La estructura general del ciclo comprende celebraciones a lo largo de todo el año, algunas de las más relevantes son las realizadas en Semana Santa, en septiembre para el onomástico de la Virgen, en diciembre por el día de la Virgen de Guadalupe y las fiestas mayores en febrero y marzo, cuando se realiza el fin de ciclo y el cambio de mayordomía.

Mayordomías voluntarias

Una característica peculiar de esta mayordomía es la existencia de mayordomías voluntarias. Estas mayordomías son adquiridas por personas de la localidad, que aun sin tener un compromiso acordado de antaño, deciden, previa autorización de la mayordomía principal, organizar las celebraciones para una imagen de la Virgen (propia o prestada) en acompañamiento a las actividades

de la mayordomía principal. La cantidad de mayordomías voluntarias pueden variar año con año o establecerse como mayordomías voluntarias en algún momento y continuarse durante un tiempo indefinido.

Entre la mayordomía principal y las mayordomías voluntarias debe existir una fluida comunicación, no porque los mayordomos principales tengan la voluntad de decidir quién puede o no dar una promesa, sino porque los acuerdos y el orden de la fiesta garantiza una mejor ofrenda a la imagen. Pero las promesas son algo más: son la expresión de un intercambio con la Virgen (donaciones) que puede ser el fruto de un agradecimiento por algún beneficio recibido, por un acto de fe o el inicio de una reciprocidad; un agradecimiento que lleva implícitos los esfuerzos de organización, la procesión y finalmente música, cohetería y flores, entre otros.

En cualquiera de los casos, las motivaciones suelen ser comunes: agradecimiento por algún favor realizado, por simple devoción o compromiso. Ahora, podría parecer que estas mayordomías voluntarias son ajenas a la celebración, pero no es así, porque a pesar de tener sus propios horarios y labores en sus casas, realizan muchas de las actividades con la mayordomía principal, acompañan a la Virgen en sus recorridos y visitas, y sobre todo en las peregrinaciones. Estas Vírgenes reciben a la Virgen peregrina cuando llega de Xaltocan a Santa Cruz, la acompañan hasta su casa y van a misa juntas, están unidas durante la quema de toritos y la vuelven a acompañar de regreso a Xaltocan, cuando se queman todas las promesas.

Cada mayordomía hace invitaciones con el objetivo de avisar personalmente a quienes les gustaría que los acompañasen de cerca durante toda la celebración; sin embargo, no se necesita invitación para ir a visitar a cualquiera de las Vírgenes que se encuentran en Santa Cruz vestidas y puestas en un altar adornado con lo que los fieles obsequian.

Las promesas

Con “promesas”, los santacruceños dan significado a diversas cosas. Llamamos promesa a una rueda de juegos fuegos artificiales que representa el resultado

del compromiso —y agradecimiento— de una familia con la Virgen. La promesa más importante de la celebración es la de la mayordomía que porta los estandartes, “la principal”; tanto la mayordomía principal como las voluntarias ofrecen promesas a la Virgen.

Las promesas se queman el último día de la fiesta, en la feria, cuando la Virgen peregrina, que la iglesia de Xaltocan permite salir los días de la fiesta para hospedarse en casa de los mayordomos principales, regresa a la iglesia después de haber estado tres días fuera.

Es importante mencionar que los fuegos pirotécnicos en toda la celebración son de suma importancia, ya que se considera que la Virgen es de fuego, es decir, que le gusta este elemento, y así es como se le demuestra compromiso y devoción. Si bien el fuego sirve para demostrar la devoción, es también una forma de castigo para quienes tienen malos pensamientos, no están agradecidos o no están lo suficientemente comprometidos con ella; de esto se hablará más adelante.

Cada mayordomo establece una serie de relaciones de compadrazgo por medio de la promesa; antes de ser quemada se buscan padrinos y madrinas de “palma” (en alusión a las cruces de palma que serán colocadas en la rueda para bendecirla) que a la postre pasarán a ser compadres de los mayordomos y deberán aportar una cantidad monetaria para comprar un regalo a los mayordomos en forma de agradecimiento por la promesa y por permitirles apadrinar a la misma.

Ayudas y donaciones

Uno de los pilares de la celebración de la Virgen de los Dolores son las ayudas, que son donaciones o préstamos que las personas hacen a los mayordomos. Estas ayudas consisten en bailes de las comparsas de chinelos, aportaciones en especie y en dinero, pero sobre todo, en tiempo y trabajo para ayudar con los preparativos de la fiesta. Entre las cosas que más se donan, destacan vasos, platos y cubiertos desechables, manteles bordados con motivos para la Virgen,

flores, galletas, refrescos, azúcar, aceite, arroz, frijoles, chiles, ajos, leña, hojas de maíz, alegrías, dulces y jabón; entre los objetos que se prestan encontramos grandes ollas, tambos para cocer tamales, sillas, mesas, carros, terrenos y casas, mandiles y mangueras. Entre todas las donaciones destacan dos más. Una son los vestidos de la Virgen, que revisten una fuerte carga emotiva y están asociados a reciprocidades, cuyas motivaciones son para buena fortuna, salvamento de vidas en situaciones críticas y recuperación de salud en enfermedades que parecían incurables; en ocasiones, estos pagos de manda se ofrecen en número de años ilimitado. La otra son las portadas con que reciben los nuevos mayordomos a la Virgen peregrina cuando llega a alguna casa. Estas portadas pueden ser de fuegos artificiales, flores o confeccionadas a mano, como carteles de bienvenida (muchas de estas están presentes aún en las casas donde hay mayordomos anteriores y sirven para indicar los sitios que suelen visitar los mayordomos recién ingresados al servicio).

Compadrazgos

La red de compadrazgos que se teje con la participación en las mayordomías suele ser muy amplia. En primer lugar, están incorporados los que han sido o van a ser mayordomos, luego encontramos a las personas que hacen donaciones a los mayordomos; en efecto, son compadres y comadres de rueda las personas que donan y las que ponen una cruz de palma.

Rosarios

A través del año, todas las mayordomías llevan a cabo rosarios dedicados a la Virgen. Al término de estos es común que se ofrezca a los asistentes un refrigerio financiado por la familia que hospeda a la imagen, o por medio de donaciones ofrecidas a la misma Virgen.

Castigos de fuego

A la Virgen de los Dolores le gusta el fuego. Por ello, las personas de Santa Cruz le demuestran su afecto y devoción mediante los fuegos artificiales, cohetería, veladoras, etcétera. Y están conscientes de que esta ofrenda también es una forma de hacerse presente; así mismo, en el imaginario local se tiene la creencia de que cuando la Virgen se enoja o algo “no le parece”, ella castiga con fuego, como lo demuestran las muchas historias que se cuentan, que van desde quemaduras leves hasta incendios con pérdidas totales que siempre se atribuyen a alguna mala acción o pensamiento de los perjudicados.

Preparativos de la fiesta de la Virgen de los Dolores

Los preparativos de la fiesta inician aproximadamente un mes antes, debido a que hay muchos asuntos por atender. Aquí encontramos la contratación de los coheteros que se encargan de diseñar, armar y quemar las ruedas; la organización de las misas con los párrocos, la gestión de los lugares donde se llevarán a cabo las actividades de cambio de mayordomos, convivencias y preparación de alimentos, ya que no todas las casas cuentan con espacio para matar animales y montar las ruedas. Durante la fiesta, los preparativos más importantes son la matanza de reses, cerdos y aves para preparar los alimentos; la preparación y cocción de los tamales y el atole; la compra de vegetales, condimentos y bebidas que se ofrecen durante toda la fiesta; acordar ayudas en trabajo y estrategias para atender a los visitantes de la Virgen durante esas fechas.

La Fiesta Mayor

El primer día —una semana antes del día principal— se lleva a cabo la “Quema de la Salva”, con la que se anuncia el comienzo de la festividad. Principia con una misa en la parroquia de Santa Cruz a la que asisten la mayordomía principal, las voluntarias y sus acompañantes; al terminar la misa el párroco de

Santa Cruz bendice los cohetes que serán ocupados en la Quema de la Salva y a lo largo de toda la celebración. Al terminar esta quema, todos los mayordomos, compadres en este momento, se reúnen para desearse buena fiesta, se bendicen mutuamente y se desean que todo salga bien; luego, las imágenes son llevadas a las casas donde han de hospedarse. Allí se ofrece a los visitantes un desayuno que se ha preparado desde horas antes con ayuda de familiares y vecinos, y las Vírgenes a partir de este momento son colocadas en altares que las familias han dispuesto para tal fin.

Al siguiente día los preparativos se intensifican: se pone a cocer el nixtamal para hacer los tamales de toda la fiesta, se pelan y pican ajos, chiles, chícharos y cebollas en grandes cantidades para los platillos de toda la semana, aunque, hay que destacarlo, estas actividades nunca dejan de hacerse hasta el último día de la fiesta, y este despliegue de trabajo es el resultado de la cooperación entre vecinos, compadres, amigos y familiares de cada mayordomía.

El tercer día se recoge a la Virgen peregrina en la iglesia de Xaltocan. La iglesia de Xaltocan está ubicada a cinco kilómetros al sur de Santa Cruz, y para ir por la imagen convocan a una reunión a las cinco de la tarde. El recibimiento de la Virgen peregrina es uno de los momentos más emotivos de la fiesta, ya que todos cantan y dedican porras a la Virgen. Luego, junto con las Vírgenes de la localidad se encaminan a la parroquia de Santa Cruz para la misa de bienvenida. Una vez concluida la misa, cada mayordomía se dirige a su residencia, donde quemarán las portadas de bienvenida y ofrecerán una merienda para los acompañantes.

El cuarto día los preparativos comienzan desde temprano, con la matanza de animales para el consumo en los siguientes días. Esta labor, como otras que implican fuerza (tendido de lonas, cargar sacos de maíz y vegetales, etcétera), es marcadamente masculina, y mientras los hombres matan y destazan animales, las mujeres lavan y separan las hojas de maíz para los tamales, y cocinan para ofrecer a quienes ayudan en el resto de las actividades.

El quinto día se preparan los tamales. Esta es una de las actividades más laboriosas de la fiesta, ya que se elaboran en número que puede sobrepasar los diez millares. Para este momento ya están lavadas las hojas de tamal, picada la carne y la verdura, hecha la masa para los tamales y batida la manteca. La

organización y la rapidez para armar los tamales y su disposición en los botes es muy importante, amén de las creencias compartidas que deben ser atendidas. A saber, colocar monedas en el fondo del bote para reconocer una buena cocción, el acomodo de los tamales, tapado de los botes, los persignamientos y la colocación de una cruz de sal o azúcar sobre los tamales acomodados, colocación de collares para evitar los celos entre los botes, vigilancia del tiempo de cocción, la disposición de tres tragos, uno para el bote y dos para las señoras que lo preparan, el baile al término de la cocción y el agradecimiento a la Virgen y a las señoras que prepararon los tamales una vez terminado el proceso.

El sexto día comienza con una misa en la parroquia de Santa Cruz. Después de la misa se ofrecen desayunos para los acompañantes y vuelven a reunirse alrededor de las doce del día para la comida. Estas comidas tienen un carácter más privado, pues se llevan a cabo entre mayordomos, por ejemplo, entre una mayordomía principal y una mayordomía que pronto recibirá el compromiso. Después, las promesas salen ya armadas de las casas de los mayordomos rumbo a la iglesia de Xaltocan, donde serán quemadas. Este recorrido, al cual acuden todas las imágenes y mayordomos, es el más grande de la fiesta. Se acompaña de regreso a la Virgen peregrina a la iglesia de Xaltocan y se realiza una misa a eso de las seis de la tarde. Al término de la misa las promesas son quemadas, se inicia con la de la mayordomía principal y luego las voluntarias.

El día siguiente es el último de la fiesta. Por la tarde se acude a una misa en la parroquia de Santa Cruz en la que son coronados con flores todos los mayordomos próximos a recibir el cargo. Al terminar la coronación, los toritos (estructuras de carrizo en forma de toro que son adicionadas con fuegos artificiales; estas estructuras se cargan sobre los hombros y son encendidas, el portador corre por la plaza mientras los asistentes lo persiguen tratando de evitar quemarse con los cohetes) que se van a quemar han llegado desde el barrio de Tecacalanco. El párroco los bendice mientras las imágenes de las Vírgenes son colocadas afuera del recinto y da inicio a la quema de toritos, luego de sendas reverencias de cada portador a las imágenes.

Cuando se quema el último torito, la mayordomía principal va con sus estandartes al lugar que ha preparado la mayordomía entrante para recibir el

cargo. A este evento, llamado Baile del Barril, solo asisten la mayordomía principal, los mayordomos voluntarios y la mayordomía entrante. Cuando está reunida toda la gente, los mayordomos entrantes reciben a todos los presentes con palabras de agradecimiento y comienzan a nombrar primero a todos los mayordomos que han pasado por el cargo, para darles un regalo que ellos tienen preparado, y después a todos los mayordomos entrantes. Terminado este momento, se invita a todos a bailar alrededor del barril, un barril lleno de pulque y decorado por completo con flores. Con este baile culmina la fiesta de la Virgen de los Dolores, y en este momento comienza la nueva mayordomía.

Pensando un poco

La etnografía presentada nos ha sido útil por varias razones. Primero: evidencia que la fiesta de la Virgen de los Dolores tiene hondas raíces en la localidad de Santa Cruz Acapulca. Por sí misma tiene mérito suficiente para ser considerada externamente como patrimonio cultural inmaterial local (internamente no podría dudarse de manera alguna) porque es un referente no solo del ciclo ceremonial, sino porque coadyuva a la identidad, pauta la vida de los santacruzenses y se presenta como el fragmento de un texto en el cual pueden leerse formas de parentesco afinal y ritual, relaciones de reciprocidad y de ayudas mutuas que atenúan el peso financiero que implica una mayordomía. Es, asimismo, un espacio creado para resolver problemas vitales (deudas con los santos) y poner en práctica valores como la generosidad, la gratitud y el honor, entre otros.

Segundo. La expresión cultural parte de las prácticas de religiosidad popular, más allá de lo puramente festivo y religioso que puede verse en su exterioridad (manifestación fenoménica), y nos permite, a la luz del análisis antropológico, adentrarnos en elementos estructurales y estructurantes de algunas expresiones del PCI, lo que nos posibilitaría el que, al regresar los productos a las localidades donde se hizo la investigación, el etnógrafo (antropólogo) podría establecer una dialogía mediante la cual se hiciese más evidente el conjunto de

relaciones sociales, económicas e ideológico-religiosas que coadyuvan con los pueblos a su permanencia en tanto comunidad o articulación de comunidades.

Tercero. El estudio de caso muestra que los antropólogos socioculturales desde antaño han tenido como objeto de estudio eso que hoy llamamos patrimonio cultural inmaterial. Paradójicamente, la posibilidad que hemos tenido frente de nosotros para hacer ejercicios de salvaguardia no estaba en el núcleo de la tareas sustantivas del investigador porque siempre se ha privilegiado la investigación pura por su capacidad para generar conocimiento y no para pensar en estrategias de puesta en valor del PCI estudiado, ni para pensar y estimular el PCI estudiado, para fortalecer su —o darle más— vitalidad. Esto último se debe, en parte, a que en México carecemos de una cultura antropológica y los antropólogos no tenemos una formación en materia de PCI.

Bibliografía

- Rebollo, Montserrat Patricia. 2012. “Experiencia, análisis y reflexión de una propuesta de antropología aplicada a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI). El caso del Archivo de la Palabra, voz y eco de los pueblos originarios de la Mixteca (2008-2011)”. Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París. Consultado el 21 de septiembre de 2016. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

EPILOGO

Cultura, patrimonio cultural inmaterial y reconfiguración

Lourdes Arizpe

Universidad Nacional Autónoma de México

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial es la cima de un gran número de iniciativas y programas que ya habían surgido de forma espontánea en distintos países. Entre ellos, se pueden mencionar los programas de Rescate Etnográfico y Culturas Populares en México, el programa de maestros como Tesoros Humanos Vivos en Japón y Corea, la defensa de las Pinturas de los Sueños de los aborígenes australianos y de las esculturas de los inuit en Canadá, y el programa Sobrevivencia Cultural (Cultural Survival) en la antropología. Como en todos los grandes acuerdos internacionales, fue la concientización colectiva, gradual y extendida entre muy distintos pueblos, gobiernos y especialistas la que unificó los criterios para apoyar esta Convención. Una vez que fue aprobada, como siempre sucede en los procesos humanos, cada uno de los grupos involucrados hace lo que puede por tener la mejor actuación posible en el nuevo marco de la aplicación de la Convención. De ahí los disensos, forcejeos y llamadas a la armonía que provocan programas como el de la salvaguarda del patrimonio cultural intangible, que tienen tanto éxito alrededor del mundo.

El patrimonio cultural intangible, en particular, se cuida y se protege porque representa, como se ha repetido con frecuencia en reuniones, el “corazón” de las culturas, y vivimos en una época de grandes transformaciones culturales. Es por ello que necesitamos un símbolo fuerte de continuidad histórica y, a la vez, una embarcación que permita navegar sobre las corrientes que necesariamente obligan a crear y representar nuevos paisajes.

Creatividad y resistencia

El ser humano, cuando se define como tal, es creativo. Es decir, se enfrenta a una montaña, a la necesidad de inventar una nueva herramienta y con nuevos bríos, se alza y sigue abriendo caminos al andar. Hoy los descubrimientos científicos de la antropología, la genética, la epigenética, la psicología evolutiva y las ciencias cognitivas confirman que cada mujer y cada hombre reconfigura su entorno social y ecológico. Los genes que heredamos nos dan reflejos y predisposiciones; pero la epigenética, es decir, la influencia del medio ambiente en la forma en la que crecen la niña o el niño, altera la expresión de esos genes. Y la expresión más visible y más entrañable de esas alternativas creativas se encuentra en el patrimonio cultural intangible.

Entre más rituales, más danzas, más música, más colores, más muchedumbre y más mitote se celebren, habrá mayores elementos para reinventar y mayor cohesión para actuar en conjunto. En México, la resistencia de los pueblos originarios al defender la base cultural de sus civilizaciones mesoamericanas ha sido extraordinaria. Quinientos veintitrés años después de la expoliación, etnocidio y represión de sus sociedades, hoy todavía está presente, en lo visible pero también en lo invisible, en la riqueza de la ritualidad y la socialidad de los pueblos mesoamericanos que se ha transformado en la alta socialidad de la cultura mexicana en sus distintas variantes.

En este libro celebramos y felicitamos a todos los participantes del III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que se llevó a cabo en 2015. Los participantes mismos trajeron a este Congreso sus experiencias en el análisis y salvaguardia de este patrimonio vivo, haciendo evidente su voluntad de conservar y hacer presente el legado del pasado para crear el futuro. Lo interesante es que todo este patrimonio, precisamente por ser vivo, se reconfigura constantemente.

Reconfigurar e inventar

Así, en Morelos, no hace tanto tiempo, se inventaron varios Brincos de los Chinelos, la Representación de la Vida y Muerte de Zapata, la Toma de la Alhóndiga de Granaditas en Tetelpa, la obra de teatro sobre Mariano Matamoros y la Representación de las Malinches en Tlacotepec, entre muchas otras danzas y prácticas culturales. Mencionemos también, por su importancia en ligar a Morelos con el mundo, los nuevos grupos de danza africana y de danza del Medio Oriente.

Si así de vivo es el patrimonio cultural inmaterial, hay que recalcar dos de sus atributos. Primero, que ninguna cultura tiene fronteras: ni de cemento, ni de alambre de púas, ni de ninguna barrera visible. Hace tiempo Julien Steward mostró que toda cultura está conformada por un corazón cultural que la define y que cambia sus elementos de forma muy lenta, pero a medida que los practicantes se alejan de ese centro, sus prácticas se entrelazan con las de otras culturas vecinas o se yuxtaponen con ellas. De hecho, la singularidad de cada cultura está marcada con algunos elementos que hacen que la gente la reconozca, pero están siempre insertas en una pluralidad que une a varias comunidades o a toda una región. El mejor ejemplo de ello son los Chinelos, cuyos vistosos trajes cambian en cada pueblo al añadirse nuevos elementos.

Dicho de otra manera, lo intangible, es decir, el pensamiento, la imaginación, el sentimiento y la conciencia es lo que subyace a toda manifestación cultural humana, y la capacidad de razonar y transformar esas prácticas es lo que une a la gente de un pueblo o de varios pueblos con la gente de la nación y con el resto de la humanidad.

El segundo atributo del patrimonio cultural inmaterial es que, al ver que sus portadores deciden siempre renovar, adaptar, adoptar, regenerar ese patrimonio, este tiene que concebirse como expresiones de culturas que evolucionan. Esa evolución es siempre múltiple y en distintos momentos crea unidad o define variantes cada vez más precisas, dependiendo de cada coyuntura. Hoy se quiere crear una ideología de “choque entre culturas” para dividir lo indígena mesoamericano de lo mexicano, lo originario de lo mestizo, lo mexicano de lo mexicano-americano, chicano, latino y norteamericano. Detrás se encuentra,

agazapada, igual que a lo largo de la historia, una supuesta pureza cultural que recuerda la “pureza de sangre” de los castellanos contra los andaluces, la “limpieza étnica” de los serbios contra los bosnios y muy recientemente, la “limpieza religiosa” del Califato islámico wahabita que está destruyendo Palmira, las antigüedades de Mosul y de tantos sitios en Iraq y Siria.

Hoy en día, en su versión simplista, el multiculturalismo ha sido usado como una ideología neoconservadora del neoliberalismo económico; así, la primera segmenta las sociedades en mosaicos culturales al tiempo que el segundo segmenta los mercados. Incluso en países como Inglaterra, el multiculturalismo está conduciendo a un “nuevo tribalismo” que lejos de hacer posible la cooperación para salvar a los seres humanos en este planeta amenazado, sirve para impulsar guerras civiles de baja intensidad que acentúan aún más la pobreza y el deterioro.

Todavía hay quienes están atrapados en categorías del pasado y que clasifican lo antiguo y lo nuevo, lo indígena y lo mestizo, el folklore y el arte, lo auténtico y lo sincrético, cuando estamos entrando a una época de tal aceleración comunicativa y cultural que se han quedado atrás todas esas categorías. Hoy lo que vale es salvaguardar y reconfigurar lo que nos da una noción de lo que somos, en tanto que son historias, historias que compartimos con América Latina y el Caribe y que se han construido en el diálogo o enfrentamiento con Norteamérica, Europa, África y Asia. Lo maravilloso es que encontramos rasgos de todas esas historias vigentes, hoy, en tantas comunidades de México, como hemos encontrado en los estudios que realizamos para el archivo del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM sobre patrimonio cultural inmaterial.

Cuidemos bien nuestra convicción de que el patrimonio cultural inmaterial es un bien forjado colectivamente a lo largo del tiempo y que no puede ser usufructuado por quienes solo quieren obtener ganancias para sí mismos y así ahondar la terrible desigualdad impulsada en este país y en el mundo.

Culturemas y comunicación

Hoy en día, lo que se está desplegando frente a nuestros ojos a través de tantas pantallas, de televisión, cine, iPads, iPods, teléfonos inteligentes, son esas historias con sus significados y con símbolos que están tomando los jóvenes para reconstruir lo que son, o, más bien, quienes quieren ser. Aquí están porque son ellos y sus comunidades quienes toman las decisiones de qué salvaguardar, qué cambiar y, lo que es fundamental, qué crear para forjarse un rostro hacia el futuro.

Por eso al Congreso asistimos a celebrar, sí, pero también a hacer preguntas. ¿Cómo se realizan actualmente las negociaciones internacionales acerca de las candidaturas a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial? Como ustedes saben, hay dos listas muy distintas derivadas de dos convenciones: la de 1972, de Conservación de Patrimonio Natural y Cultural, que generó la Lista del Patrimonio de la Humanidad e incluye principalmente el patrimonio construido: pirámides, monumentos, catedrales y sitios naturales, en la que los arqueólogos y arquitectos mexicanos han tenido una participación destacada. Y la nueva Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, derivada de la Convención de 2003, en la que se inscribe el patrimonio vivo, es decir, las danzas, las festividades, la gastronomía, la música, el teatro y las creencias acerca de la naturaleza y el cosmos, entre muchos otros rubros.

Preguntamos entonces, tanto en la Unesco como en las instituciones culturales nacionales, ¿cómo se decide qué manifestaciones culturales se proponen para la Lista Representativa? Preguntamos también ¿qué reconocimiento político y social expresan las instituciones públicas acerca de estas manifestaciones? Porque es muy claro que los pueblos, las organizaciones civiles, los artistas, los intelectuales y los ciudadanos sí reconocen y aprecian estas prácticas culturales.

Preguntamos también ¿dónde está la discusión pública sobre la propiedad intelectual de las actividades culturales cuando hay tal énfasis en defender únicamente la propiedad intelectual de las empresas?

Vale también la pregunta ¿hasta dónde puede cambiar una práctica cultural, por ejemplo, una danza, para seguir creando el sentimiento de pertenencia y de identidad para sus integrantes? Y otra pregunta inquietante: al pasar los jóvenes sus prácticas culturales al internet, a YouTube, a Facebook, ¿siguen siendo las mismas? ¿Cómo pueden enriquecerse con el diálogo, por ejemplo, con practicantes culturales de otros países, como Japón, China o Corea?

Ahora la antropología tiene una nueva tarea, que consiste en contextualizar los miles y miles de culturemas que desparrama el internet por el mundo. Sin esa red contextualizadora en el mundo cibernético, al separarse de sus creadores, practicantes y adeptos, ¿quedarán esos culturemas flotando en el internet como puntos que poco a poco van desapareciendo, a la manera de eslabones insignificantes? Una persona no puede dar sentido a su vida rodeado de prácticas insignificantes. Al contrario, tratará siempre de crear y renovar prácticas significantes.

Se dice con demasiada frecuencia que estamos viviendo un momento de aceleración comunicativa y cultural, sin colocar este proceso particular en el contexto mayor. El único propósito hacia el futuro tiene que ser la sustentabilidad, pero, como lo dije hace varios años, no habrá sustentabilidad medioambiental sin sustentabilidad social. Dicha sustentabilidad social se construye con relaciones políticas que apoyen a la ciudadanía y con relaciones culturales que generen, sostengan y expresen la transformación de los significados y prácticas de cada individuo y cada grupo.

Los autores

AFANADOR HERNÁNDEZ, CLAUDIA

Antropóloga por la Universidad de los Andes y maestra en Etnoliteratura por la Universidad de Nariño. En esa universidad ha sido docente e investigadora en el área de patrimonio cultural, directora del Grupo de Investigación en Estudios Etnohistóricos y Antropológicos (Grineseta), y secretaria técnica del Qhapaq Ñan, Sistema Vial Andino por Colombia. Fue la investigadora principal del proyecto de formulación del expediente para la inscripción del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (Unesco 2009) y del expediente transnacional (Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú) del Qhapaq Ñan, inscrito en la Lista Representativa en el 2014. Es creadora de las cátedras Carnaval y Qhapaq Ñan, proyectos pedagógicos para la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural de los nariñenses al interior de la Universidad de Nariño.

AIKAWA-FAURE, NORIKO

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Tokio y candidata a doctora en Historia del Arte por la Universidad París-Sorbonne (Artes y Humanidades) y la École Pratique des Hautes Études (Antropología Social). Durante su cargo como directora de la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco, desarrolló el Programa de Patrimonio Cultural Inmaterial desde sus inicios, en 1992. A partir de entonces impulsó el proceso de creación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y fue profesora visitante

del Instituto Nacional de Graduados en Estudios de Políticas, en Tokio. Trabajó en la Agencia de Asuntos Culturales del Gobierno de Japón como asesora de patrimonio cultural inmaterial (2013-2017). Es una facilitadora acreditada por la Unesco en este tema desde el 2011. Su campo de investigación abarca los estudios de políticas para el patrimonio cultural inmaterial.

ARIZPE, LOURDES

Doctora en Antropología Social por la Escuela de Economía y Ciencia Política de Londres. Fundadora y coordinadora de la Cátedra Unesco sobre Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural de la UNAM; fue directora del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, profesora-investigadora del CRIM-UNAM y subdirectora de Cultura en la Unesco. Es consultora para la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco y profesora distinguida de la Cátedra Andrés Bello del Centro Rey Juan Carlos de la Universidad de Nueva York. Vicepresidenta y presidenta del Consejo Internacional de Ciencias Sociales (ISSC). Miembro del Board of Trustees de la Biblioteca de Alejandría. En 2007 fue condecorada con la Orden de las Palmas Académicas de Francia. En el año 2010 recibió el doctorado Honoris Causa por la Universidad de Gainesville, en Florida, la medalla al Mérito de la Universidad Veracruzana en mayo de 2011, y la venera “José María Morelos y Pavón, Morelense de Excelencia, 2014”, otorgada por el Gobierno de Morelos. Sus más recientes publicaciones son *Cultura, transacciones internacionales y el Antropoceno* (CRIM-UNAM; MA Porrúa, 2019); *Renovación y futuro del patrimonio cultural inmaterial en México* (CRIM-UNAM, 2017); *Vivir para crear historia. Antología de estudios sobre desarrollo, migración, género e indígenas* (CRIM-UNAM; MA Porrúa, 2015), y *A Mexican Pioneer in Anthropology* (Springer, 2014).

BUENROSTRO PÉREZ, CAROLINA

Doctorante en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Cursó el Diplomado de Fotografía en el Centro

Morelense de las Artes y en Fotografía Creativa en la Galería Punctum. Ha colaborado en distintos proyectos dirigidos a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (PCI), tales como el Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Cátedra Unesco sobre Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural de la UNAM. Sus principales líneas de investigación son el PCI, la semiótica visual y el análisis del discurso en las prácticas estéticas-artísticas atravesadas por la violencia. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y cuenta con diversas publicaciones en temas de patrimonio inmaterial, análisis del discurso y semiótica visual. Es miembro del Comité Académico del Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del PCI y miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED).

CARAPIA MEDINA, MARÍA GUADALUPE

Maestra en Historia Regional y doctorante de Historia en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es profesora en la Facultad de Historia de la misma universidad. Sus líneas de investigación versan sobre historia regional, historia de la migración e historia económica.

CARBONELL, SONIA

Licenciada en Artes, maestra y doctora en Educación por la Facultad de Educación de la Universidad de São Paulo. Tiene especialización en Teatro y Danza en la Educación, y en Arte y Educación en Museos. Ganó el premio internacional de la Mejor Tesis en Educación de Personas Jóvenes y Adultas del Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (Crefal), México, 2007. Es ceramista, investigadora, autora de libros, artículos, documentos pedagógicos y didácticos, actúa en la formación de maestros y en consultoría de arte y educación en instituciones públicas y privadas.

Recientemente, inició un estudio posdoctoral sobre la salvaguardia del oficio de la cerámica de Maragogipinho, Bahía, Brasil.

CASELLAS CHAMORRO, NÉSTOR

Licenciado en Historia por la Universidad de Sevilla, especialista en Museología y Museografía y maestro de Museología por el Instituto Iberoamericano de Museología. Ha trabajado como técnico para el Museo de la Autonomía de Andalucía y el Servicio de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación HUM-429 MUSEUM y asistente del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de esa universidad, desde el año 2013. Actualmente trabaja como intérprete del patrimonio cultural para la Catedral de Sevilla.

CONTRERAS SALAS, FABIOLA

Maestra en Historia de América Latina por la Universidad de Santiago de Chile. Es profesora de Historia y Geografía, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Su quehacer profesional en Memorias del Siglo XX busca visibilizar, salvaguardar y dar acceso a las historias compartidas por las comunidades a través de un archivo digital que destaque el valor de las memorias y el patrimonio inmaterial local. En ese espacio se reúnen sus conocimientos del ámbito histórico con las herramientas obtenidas durante su formación como periodista. Es docente universitaria y enseña sobre Historia Oral e Identidad.

COSTA SOLÉ, ROGER

Antropólogo y actualmente técnico del Servicio de Investigación y Protección de la Dirección General de Cultura Popular y Asociacionismo Cultural del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Gobierno Autónomo de Cataluña. Es responsable del Inventario del Patrimonio Etnológico de Cataluña y coordinador del Observatorio del Patrimonio Etnológico e Inmaterial. Ha investigado sobre el proce-

so de folklorización del baile popular en Cataluña y es autor de numerosos artículos divulgativos sobre antropología y cultura popular.

GONZÁLEZ HIDALGO, CARLOS

Maestro en Artes Visuales y en Docencia Universitaria por la Universidad de Nariño. Desde el 2005 trabaja como docente e investigador en la Facultad de Artes de esa universidad. Como miembro activo del Grupo de Investigación en Estudios Etnohistóricos y Antropológicos (Grinseta), colaboró en la formulación de los expedientes para la declaración del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, y el Sistema Vial Andino Qhapaq Ñan como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Actualmente codirige la Cátedra Carnaval de la Universidad de Nariño, a partir de la cual promueve el conocimiento, la valoración y la protección del patrimonio cultural. Su labor académica se complementa con su pasión por la escritura, la fotografía, la realización audiovisual y la producción de objetos virtuales de aprendizaje (OVA), con los cuales ha implementado múltiples recursos didácticos y cursos virtuales, tanto para la salvaguardia del patrimonio como para la producción de medios audiovisuales.

LAGOS CASTRO, TAMARA JOSÉ

Socióloga y maestra en Estudios Latinoamericanos por Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam) de la Universidad de Chile. Durante la realización de sus estudios en Sociología en la Universidad de Chile, comenzó su interés respecto de los procesos de construcción de memorias y olvidos, tanto en Chile como en Latinoamérica. Sobre este tema versa su tesis de pregrado y el trabajo académico que ha realizado hasta el momento. Ha sido investigadora en el programa de la Dibam, Memorias del Siglo xx. Su trabajo busca aportar a la democratización visibilizando las memorias y experiencias de sujetos que, muchas veces, no han sido reconocidas por la historiografía tradicional.

MATSUURA, KOICHIRO

Licenciado en Derecho por la Universidad de Tokio y en Economía por el Haverford College. Diplomático japonés, embajador de Japón en Francia, Djibouti y Andorra, fue director general de la Unesco de 1999 al 2009 y miembro del Comité del Patrimonio Mundial de esa organización. Es autor de numerosas obras, entre ellas, *Sur le front of the politique diplomatique d'aide* (1990), *History of Japanese-American relations* (1992) y *Focusing on the Future* (1993). Es doctor Honoris Causa por la Universidad Jean Moulin de Lyon y miembro honorario de la Asociación Internacional de Medicina del Hospital Americano de París.

MENDOZA MEJÍA, JESÚS

Licenciado en Desarrollo y Gestión Interculturales por la UNAM y posgraduado en Gestión y Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por la Universidad Nacional de Córdoba y el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en América Latina (Crespial) de la Unesco. Ha participado en áreas de restauración, museografía e investigación museológica, y colaborado en la creación de planes de salvaguardia del patrimonio inmaterial en la Dirección General de Culturas Populares. Actualmente cursa la maestría en Estudios Políticos y Sociales en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

MIRÓ FLAQUER, MARIBEL

Estudió la licenciatura en Historia en la Universidad Iberoamericana y es maestra en Historia por la Universidad Autónoma de Querétaro. Se desempeñó como investigadora de la Universidad Autónoma de Tamaulipas y fue directora de los Centros INAH Tamaulipas, Jalisco y Estado de México. Actualmente es profesora-investigadora del área de Historia en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro y coordinadora de la Línea Terminal en Patrimonio Histórico-Cultural de la licenciatura en Historia. Reconocida por la Sociedad Nuevoleonesa de Historia, Geografía y Estadística, recibió la Medalla al Mérito Histórico —categoría nacional— “Capitán Alonso de León”.

En 1992 obtuvo el Premio “General y Licenciado Bernardo López García” a la Investigación de Excelencia, otorgado por la Universidad Autónoma de Tamaulipas. En el 2012 es distinguida por la Universidad Autónoma de Querétaro con el segundo lugar del Premio Alejandrina a la investigación, en la categoría de Ciencias Sociales y Humanidades. Ha publicado diversos libros como autora y coautora, sobre temáticas relacionadas con la historia política y social de México, y el patrimonio cultural, a los que se suman varios artículos.

MOMPELLER PRADO, VLADIMIR

Doctorante en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, donde funge como profesor. Es auxiliar de investigación en el Proyecto Eje Tlaxiaco-Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ha presentado ponencias en eventos nacionales e internacionales, y colaborado en la producción de documentales sobre cultura inmaterial. Ha cursado diplomados especializados en interculturalidad, patrimonio cultural y ejercicios de salvaguardia de PCI y publicó una reseña sobre el cultivo del amaranto en Santiago Tulyehualco, Xochimilco.

NOVELO PÉREZ, MARÍA JESÚS

Licenciada y maestra en Arqueología por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Ha colaborado en proyectos de excavación arqueológica y etnoarqueología en la región poniente del estado de Yucatán. Ha desarrollado trabajos de investigación en temáticas sobre cosmovisión y ritualidad maya. Actualmente desarrolla investigación enfocada en la alimentación maya con una aproximación multivariable, que incluye aplicación de análisis químicos e identificación de gránulos de almidón en espacios y artefactos de contextos prehispánicos y actuales. Entre sus trabajos se encuentra “La cocina rural contemporánea: aproximación etnoarqueológica a la gastronomía de tres comunidades del occidente de la península de Yucatán”

y “En las manos de los dioses. Etnoarqueología de la ritualidad maya: entre arqueología, antropología e historia”.

NÚÑEZ ALTAMIRANO, RUBÉN DARÍO

Doctor en Ciencias del Desarrollo y profesor de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación versan sobre historia regional, historia de la educación, historia cultural y económica.

OCAMPO BERNAL, NELIDA

Licenciada en Antropología Social y pasante de la maestría en Antropología Social y Análisis de la Cultura por la Facultad de Antropología Social de la Universidad Autónoma del Estado México. Es coautora de la exposición fotoetnográfica “Memoria de la Independencia en el Norte de Guerrero” (2010), en el Museo a la Bandera en Iguala, Guerrero. Obtuvo mención honorífica como coautora de la serie “Memoria de la Independencia en el Norte de Guerrero II” (2010) en el XXIX Concurso de Fotografía Antropológica. Visiones actuales de la Independencia y la Revolución en México. Es coautora de *Fiestas Patrias. Memoria y tradición en el norte de Guerrero* (INAH, 2012) y “Fiestas patrias en el norte de Guerrero. Drama, ritual y *performance*”, en el libro *Por el norte de Guerrero* (INAH, 2016). Actualmente es asistente de investigador en la Coordinación Nacional de Antropología, en el proyecto “Mitología y tradición oral de la zona norte del estado de Guerrero”, donde se aborda la escenificación del inicio de la Independencia de México o simulacro de guerra, y trabaja en el rescate del Archivo Histórico del municipio de Ixcateopan de Cuauhtémoc, Guerrero.

OCHOA BAHENA, MARIO ALBERTO

Licenciado en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología (ENAH-INAH) y maestrante del Posgrado en Estudios Mesoamericanos de la UNAM. Diplomado en Creación, Resguardo y Difusión

de Documentos de Historia Oral y Tradición Oral (ENAH, 2014). Colaborador en el I Congreso Internacional sobre Experiencias de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2011), colaborador y ponente en el II y III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (CRIM-UNAM/INAH, 2013 y 2015). Fue profesor adjunto en las materias Problemas Antropológicos y Técnicas Etnográficas I en la ENAH y miembro del Archivo de la Palabra, Voz y Eco de los Pueblos Originarios de la Mixteca del Proyecto Eje Tlaxiaco de la ENAH (2010-2016). Colaboró en los documentales *Cruces* (auxiliar de investigación; 2013) y *Alegrilleros somos y en el amaranto andamos* (transcriptor; 2015).

PÉREZ FLORES, EDITH

Doctora en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, es académica del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la UNAM. Colabora en la Catedra Unesco sobre Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural de la UNAM. Es autora de diversos artículos y publicaciones académicas, y ha participado en congresos internacionales y nacionales. Productora ejecutiva en la realización de documentales antropológicos; ha realizado fotografía antropológica en temas de patrimonio cultural inmaterial (PCI). Es miembro del Comité académico del Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del PCI. Sus principales líneas de investigación se relacionan con diversas manifestaciones del patrimonio inmaterial, como patrimonio alimentario y gastronomía ancestral, comercio tradicional, expresiones orales, naturaleza y cosmovisión, medicina tradicional, y antropología visual.

PESCAYRE, CHARLOTTE

Licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad de París V, maestra en Ingeniería de Proyectos para América Latina y en Espacios, Culturas y Sociedades de las Américas por el Instituto de Estudios sobre las Américas de Toulouse, con la tesis “De lo ritual a lo espectacular:

transformaciones en las prácticas acrobáticas mexicanas de la época prehispánica a nuestros días”. Como artista se especializa en danza en alambre tenso y es fundadora de Transatlancirque, compañía con la cual realiza circo de creación transcultural con comunidades de maromeros en México. Actualmente es candidata a doctora en Etnología por la Universidad de París Ouest Nanterre y en Estudios Mesoamericanos por la UNAM, en el marco de un convenio internacional. La tesis que prepara se intitula “La maroma mesoamericana frente a los procesos de patrimonialización”. Es miembro del Laboratorio de Excelencia “Los pasados en el presente” y del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

PORTILLA HERNÁNDEZ, RAMÓN

Pasante de la licenciatura en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es auxiliar de investigación en el Archivo de la Palabra del Proyecto Eje Tlaxiaco del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales con ponencias sobre el patrimonio cultural inmaterial y sus formas de salvaguardia. Participó en la producción de un documental sobre fiestas religiosas en Xochimilco.

QUINTANAR MIRANDA, MARÍA CRISTINA

Estudió la licenciatura en Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y la maestría en Estudios Históricos en la Universidad Autónoma de Querétaro. En 2013 recibió mención honorífica en los premios INAH por su tesis de maestría “Pames, otomíes y españoles en el Iztacchichimecapan: época prehispánica y principios de la época novohispana”. En 2014 fue acreedora al primer lugar del Premio Alejandrina en el área de Ciencias Sociales y Humanidades, otorgado por la Universidad Autónoma de Querétaro. Entre 1996 y 2000 trabajó en el Centro INAH-Oaxaca, en el proyecto Etnografía de las Regiones Indígenas de México, haciendo investigación en la región mazateca de la que derivan varias publicaciones. Desde 2010, se ha desempeñado

como docente en la Universidad Autónoma de Querétaro, en donde también participa en proyectos de investigación y de gestión cultural. Sus publicaciones recientes abordan temas etnohistóricos de Querétaro, tanto en los valles como en la Sierra Gorda. Coordinó la colección “Pequeñas historias de la Sierra Gorda queretana. Patrimonio cultural en las manos de los niños de Agua Zarca, Tilaco, San Pedro Escanela”, y el libro *Historia oral: voces diversas sobre la Sierra Gorda y Querétaro*, ambas publicadas por la Universidad Autónoma de Querétaro.

RAMÍREZ RODRÍGUEZ, RODOLFO

Licenciado en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Realizó sus estudios de posgrado en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con la tesis “Una mirada cautivada, la cultura popular vista por los viajeros extranjeros en México, 1824-1874”. En 2015 se doctoró en Historia con la investigación “La querrela por el pulque. Auge y ocaso de una industria mexicana, 1896-1940”, la cual obtuvo el Premio Nacional Francisco Xavier Clavijero, otorgado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia como una de las mejores tesis doctorales en Historia y Etnohistoria. Realizó una estancia posdoctoral en la Facultad de Economía de la UNAM, con la investigación “Las inversiones privadas en el noreste del valle de México y la comarca minera de Pachuca. Un acercamiento a la integración de una economía regional, 1850-1870”. Es candidato al Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Ha sido ponente en diversos coloquios nacionales e internacionales en las temáticas de la historia de la Revolución mexicana, la literatura viajera y estudios regionales. Ha escrito artículos sobre la cultura y la industria del pulque, la construcción de la identidad nacional y sobre diversos aspectos de la cultura popular en México.

REYES GIL, RAÚL

Estudió en la Escuela de Iniciación Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es músico e investigador de la música tradicional mexicana,

descendiente de abuelos músicos de Puebla. Fundó e integró el grupo Siembra en 1984, con el cual grabó música mexicana híbrida. Actualmente, este grupo colabora en la Compañía de Danza Folklórica de Amalia Hernández y la Compañía Nacional de Danza Folklórica de Bellas Artes de Nieves Paniagua, y ha viajado a Estados Unidos, Canadá, España y Francia. En 1995 investigó y grabó las Danzas y Bailes del Carnaval de los Jolos de la Mixteca baja de Puebla. Rescató esta tradición del olvido, para hacerla resurgir en Estados Unidos, con los paisanos, y en Progreso, Piaxtla, Puebla. Actualmente investiga e imparte talleres sobre música tradicional de Atlatlahucan, Morelos, y sobre música regional mexicana a niños y jóvenes de la comunidad. Junto con ellos, en 2017, a través del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) de la Secretaría de Cultura, graban el CD *Danzas, sonecitos y cantos tradicionales de Atlatlahucan, Morelos*.

REYES MATA, LUZ MARÍA

Licenciada en Sociología egresada de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales (hoy Facultad de Estudios Superiores [FES] Aragón) de la UNAM. Trabajó como personal administrativo en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales, FES Zaragoza; en el Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, como correctora editorial, y colaboró para la *Revista de la Facultad de Derecho de México*, revisando y corrigiendo originales, y cuidando el proceso de edición. Se desempeña como correctora editorial por cuenta propia, así como en actividades de educación inicial.

ROJAS LOMBÓ, CECILIA

Licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Formó parte del equipo de investigación del proyecto Archivo de la Palabra: Técnicas y Festividades de Santa Cruz Acapulca, Xochimilco. Ha participado como miembro del comité organizador del Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial II y III, y del Foro de Pueblos y Barrios

Originarios de la Ciudad de México I y II. Ha participado como ponente en múltiples eventos y ha desarrollado trabajo de campo en la Ciudad de México, específicamente en Xochimilco, y en los estados de Oaxaca y San Luis Potosí. Actualmente labora en el Centro Nacional de Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam-INBA) como dictaminadora de obra artística.

TÉLLEZ GIRÓN JIMÉNEZ, DALÍ

Tesista en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH-INAH). Actualmente investiga la crisis ecológica-civilizatoria y las alternativas que están surgiendo en México. Desarrolló un proyecto de observación, identificación y conservación de aves con niños y jóvenes de Sotuta, Yucatán, y trabajó en el aviario de Puebla “Huitzilcoatl” como cuidador y facilitador de visitas guiadas sobre biodiversidad a grupos escolares. Ha participado en programas de reproducción y reintroducción de aves endémicas en la región. Participó en el proyecto Archivo de la Palabra del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Con el proyecto Zutut’ha, ha colaborado compartiendo metodologías de investigación social y resolución de conflictos dentro del grupo Semilla e impartiendo talleres de telas circenses, fomento a la lectura, escritura creativa e investigación, con niños y jóvenes de la comunidad.

TOPETE LARA, HILARIO

Doctor en Antropología adscrito a la Escuela Nacional de Antropología (ENAH-INAH). Es autor de *Ideas en movimiento* (Nuestro tiempo, 1980), y coordinador de *La organización social y el ceremonial* (INAH, 2005); *Cargos, fiestas, comunidades* (UAMEX, 2002); *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* (CRIM-UNAM, 2013), y *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Nuevas miradas* (CRIM-UNAM; Bonilla Artigas, 2015). Ha coordinado *dossiers* en las revistas *Cuicuilco* y *Diálogo Andino*. Es autor de diversos ensayos y artículos sobre evolución humana y sistemas de cargos, y autor de diversos

artículos y ponencias en eventos nacionales e internacionales con los temas de salvaguardia del patrimonio cultural, hominización y gobiernos locales.

TORRES RODRÍGUEZ, RAFAEL

Pasante en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH-INAH). Es auxiliar de investigación del Archivo de la Palabra del proyecto Eje Tlaxiaco del INAH, donde ha colaborado como documentador de tradición oral en Tlaxiaco, Oaxaca, en pueblos originarios de Xochimilco y Milpa Alta en la Ciudad de México, y de memoria e historia oral en el proyecto “Teotihuacan: 100 años de memoria”, de la Coordinación Nacional de Antropología. Ha colaborado en la producción de distintos documentales sobre expresiones del patrimonio cultural inmaterial generados por el Archivo de la Palabra, en las áreas de realización, investigación, fotografía y edición.

UC GÓMEZ, JULIO AAROM

Licenciado en Antropología Social por la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Con una especialización en el área de la Antropología de la Música, ha realizado trabajos de investigación sobre fiesta tradicionales de Yucatán y la vaquería. De dichas investigaciones se desprende la tesis “Las vaquerías en Maxcanú: circuitos de capital e intercambio”. Ha realizado investigación sobre “Centros de readaptación y sus influencias de la religión para ganar adeptos” y en el 2010 tuvo participación en la evaluación del programa Seguro en el Mar. Se desempeña como docente en el nivel medio superior, impartiendo las clases de Antropología y Sociología, así como las asignaturas de Desarrollo Comunitario Participativo y Diseño de Proyectos Comunitarios.

VILLELA FLORES, SAMUEL

Maestro en Etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Es autor de diversos libros, entre los que se encuentran *Tópicos de*

antropología económica (1997), Sara Castrejón. *Fotografía de la Revolución* (2010), *Fiestas patrias en el norte de Guerrero* (2012) y *Atlas etnográfico de Guerrero* (en prensa). Es coordinador del proyecto Montaña de Guerrero, dentro del programa nacional “Etnografía de las regiones indígenas de México” (2000-2017) de la Coordinación Nacional de Antropología. Es autor de más de ciento cincuenta artículos en revistas especializadas y de divulgación, con temas tales como mitología, etnografía y literatura costumbrista, antropología visual, historia de la fotografía en Guerrero y México, etnografía y arqueología en la Mixteca nahua tlapaneca y el norte de Guerrero, fotografía de la Revolución en Guerrero y en México, fotografía e historia. Es curador de varias exposiciones fotoetnográficas y fotohistóricas, entre ellas, *Gisèle Freund y su cámara*, en el Museo de Arte Moderno, México (2015).

La primera edición de *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Otros caminos*. Tomo 1, *Botones de muestra*, coordinado por Hilario Topete Lara, Vladimir Mompeller Prado y Carolina Buenrostro Pérez, editada por el Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, se terminó de imprimir el 2 de octubre de 2019 en los talleres de Editorial Color, S. A. de C.V., ubicados en Naranjo 96 bis, colonia Santa María La Ribera, alcaldía Cuauhtémoc, 06400, Ciudad de México. El tiraje consta de 200 ejemplares en papel cream de 60 g los interiores y en cartulina sulfatada de 14 puntos los forros; tipo de impresión: offset; encuadernación en rústica, cosida y pegada. En la composición se utilizaron las familias tipográficas Arno Pro de 8, 9 y 12 pt y Myriad Pro de 10 y 12 pt. Corrección de originales y lectura de pruebas: Perla Alicia Martín Laguerenne; lectura de pruebas finas: Mario Alberto Islas Flores; diseño tipográfico, diagramación y formación: Irma G. González Béjar. El cuidado de la edición estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones del CRIM-UNAM.

✿ Esta obra fue impresa empleando criterios
amigables con el medio ambiente ✿



Este libro es el primero de dos tomos que recopila las experiencias compartidas en el marco del

III Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), llevado a cabo en septiembre de 2015.

En este tomo se presentan dieciocho capítulos que poseen un denominador común: constituyen experiencias de salvaguardia del PCI; sin embargo, existen diferencias entre sí, pues varían tanto en forma y contenido como en lugar y metodologías. A pesar de reconocer estas variaciones, hemos decidido presentarlas aglutinadas a partir de su marcada endogeneidad, es decir, en experiencias que parten del ejercicio cotidiano de las propias localidades o regiones, y aquellas con una acendrada exogeneidad.

“Somos polvo de estrellas. Somos el producto de múltiples procesos de fusión y fisión atómicas. Respiramos el mismo aire que respiran otros. Incorporamos partículas que otros ya habían incorporado y liberaron. Formamos una unidad con el cosmos, con los seres vivos, con los seres humanos: lo somos en tanto especie que comparte un genoma tan similar que cualquiera de quienes nos rodean podría ser genéticamente muy parecido a mí, como si fuera de mi propia familia. Sin embargo, ¡somos tan diferentes! En la unidad compartimos un excelente entramado de sistemas que nos han permitido producir mente, conciencia y conciencia generadora de cultura”.

