

---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado  
Universidad de San Carlos de Guatemala

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

**Artículos**

Los patrimonios intangibles de la humanidad:  
una revisión crítica

**Ensayos**

**Documentos**

**Acervos**

**Reseñas**

**Homenajes**



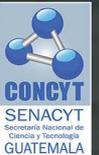
**USAC**  
TRICENTENARIA  
Universidad de San Carlos de Guatemala



**DG** Dirección General  
de Investigación  
Universidad de San Carlos de Guatemala



**CG-sep**  
Coordinadora General  
Sistema de Estudios de Postgrado



**CONCYT**  
Secretaría Nacional de  
Ciencia y Tecnología  
GUATEMALA

---

**C**iencias Sociales y Humanidades, Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado de la Universidad de San Carlos de Guatemala es una publicación de la Dirección General de Investigación (Digi), con la colaboración de la Coordinadora General del Sistema de Estudios de Postgrado (CG-SEP), de la Universidad de San Carlos de Guatemala (Usac) y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Concyt). Está orientada a divulgar investigaciones, estudios y trabajos académicos originales en las áreas de las ciencias sociales y las humanidades. Esta revista esta dirigida a la comunidad científica universitaria, nacional e internacional. *Ciencias Sociales y Humanidades* constituye una publicación de carácter semestral (en línea en formato digital Open Journal System -OJS- y en forma impresa), cuyos manuscritos recibidos son sometidos a procesos de revisión, arbitraje y edición por especialistas, que permite ofrecer al público lector, escritos de alto nivel y rigor académico. Cuenta con la aprobación del Consejo Superior Universitario, según el punto Séptimo, Inciso 7.1 del Acta No. 20-2014 de la sesión ordinaria celebrada, el día miércoles 12 de noviembre de 2014.

300  
C569 Ciencias Sociales y Humanidades / Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado. - - Volumen 6, número 1. (enero/junio 2019). - - Guatemala : Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación, Sistema de Estudios de Postgrado, Unidad de Publicaciones y Divulgación, 2019. volúmenes : ilustraciones ; 27 cm.

Semestral

ISSN impreso: 2409-3475  
ISSN en línea: 2410-6291

Disponible en: <http://digi.usac.edu.gt/ojsrevistas>

1. Ciencias Sociales 2. Cultura 3. Educación 4. Historia 5. Sociología I. Dirección General de Investigación II. Sistema de Estudios de Postgrado

---

### Universidad de San Carlos de Guatemala (Usac)

#### **Murphy O. Paiz Recinos**

Rector

#### **Carlos E. Valladares Cerezo**

Secretario General

#### **Manuel de Jesús Martínez Ovalle**

Director General de Investigación, Digi

#### **Julio R. Salazar Pérez**

Coordinador General de Programas, Digi

#### **Jorge Ruano Estrada**

Coordinador General, SEP

---

La correspondencia debe ser dirigida a:

**Alfonso Arrivillaga Cortés**

Edificio S-11, 3<sup>er</sup>. Nivel, Ciudad Universitaria, Zona 12

Teléfono: 2418 8096

Correo: [revistasocial@digi.usac.edu.gt](mailto:revistasocial@digi.usac.edu.gt)



---

**Fotografía de portada:** Santiago Albert.

**Descripción de fotografía de portada:** Danzante “Doce Tigre”, personaje del baile drama del Rabinal Achi.

La reproducción total o parcial del contenido e imágenes de esta publicación se rige de acuerdo a normas internacionales sobre protección a los derechos de autor, con criterio especificados en la licencia Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0)

©Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación, 2019  
Los textos publicados en esta revista son responsabilidad exclusiva de sus autores.

---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

## Directorio / Board-Staff

---

---

### Director de la revista

**Manuel de Jesús Martínez Ovalle**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

---

### Editor

**Alfonso Arrivillaga-Cortés**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

---

### Editor Ejecutivo

**José David Marroquín (Corrección de estilo)**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

---

### Comité editorial

**Sandra E. Herrera Ruiz**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

**León Roberto Barrios Castillo**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

**José Edgardo Cal Montoya**  
Dirección General de Investigación, Usac, Guatemala

**Virgilio Enrique Reyes**  
Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales,  
Flacso-Guatemala

**Claudia Dary Fuentes**  
Instituto de Estudios Interétnico, Usac, Guatemala

**Edgar Barillas**  
Escuela de Historia, Usac, Guatemala

**Walter O. Paniagua**  
Escuela de Ciencias Psicológicas, Usac, Guatemala

---

### Consejo editorial

**Lynneth Lowe**  
Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones  
Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de Mé-  
xico

**Gerardo Ardila Calderón**  
Universidad Nacional de Colombia

**Rafael Cuevas Molina**  
Instituto de Estudios Latinoamericanos,  
Universidad Nacional de Costa Rica

**Roberto Viereck Salinas**  
Universidad Concordia, Montreal, Canadá

**Jorge Ramón González Ponciano**  
Instituto de Investigaciones Antropológicas,  
Universidad Nacional Autónoma de México

**María Luisa De La Garza**  
Centro de Estudios de México y Centroamérica  
Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México

**Emilio Jorge Rodríguez**  
Cátedra de Estudios del Caribe, Universidad de la Ha-  
bana

---

### Unidad de Publicaciones y Divulgación

**Marlene Pérez Muñoz**  
Unidad de Publicaciones y Divulgación



---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

## Contenido / Content

---

### Editorial / Editorial

Alfonso Arrivillaga Cortés ..... 7

### Artículos / Articles

#### El flamenco en la Unesco. Expediente de candidatura para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

*Flamenco at Unesco. Nomination file for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*

Clara Macías ..... 9

#### Pirekuas para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad

*Pirekuas to the world: discursive construction of the pirekua as intangible heritage of humanity*

Georgina Flores ..... 27

#### Orgullo y prejuicio en la identidad de marca. Club Colombia y la valorización de la producción artesanal indígena

*Pride and prejudice in brand identity. Club Colombia and the valorization of indigenous artisanal production*

Margarita Chaves, Mauricio Montegro, Giselle Nova ..... 41

#### Hablamos garífuna, comemos ereba, bailamos yancunu y reímos con uraga. La cultura garífuna: patrimonio intangible de la humanidad?

*We speak garifuna, eat ereba, dance yancunu and laughed with uraga The Garifuna culture: intangible heritage of humanity*

Alfonso Arrivillaga-Cortés ..... 55

#### La Danza del Venado pokomchí y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

*The Pokomchí Deer Dance and the alternatives of governmental support for the safeguarding of the intangible cultural heritage*

Logan E. Clark ..... 71

### Ensayos / Essay

#### El baile drama del Rabinal Achi: Notas críticas a la proclama

*The dance drama of Rabinal Achi: Critical notes to the proclamation*

Sergio Navarrete-Pellicer ..... 93

### Documentos / Documents

#### Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achi

*The musical transcriptions of Rabinal Achi Drama dance*

Alfonso Arrivillaga-Cortés, Matthias Stöckli ..... 101

#### Los caribes negros de Centroamerica: un problema en tres fuentes de aculturación por Ruy Coelho

*The Black Caribs of Central America: a Problem in Three sources of Acculturation by Ruy Coelho*

Rodrigo Ramassote ..... 111

### Acervos / Heritages

#### Xajooj Tun o Baile del Tun: Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achi

*Xajooj Tun or Dance of the Tun: A photographic record on the Rabinal Achi*

Santiago Albert ..... 135

---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

## Contenido / Content

---

### Reseñas / Reviews

**La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial, de Georgina Flores Mercado**

*The Pirekua as Cultural Intangible Heritage of the Humanity. Effects of the new heritage paradigm, by Georgina Flores Mercado*

Federico G. Zúñiga-Bravo.....151

**El Obrador de Blas de Abila, maestro platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala**

*The Workshop of Blas de Abila, Master silversmith of the XVIII Century in Santiago de Guatemala*

Naiara Ardanaz-Iñarga.....155

### Homenajes / Tributes

**Hasta luego danzante etéreo. Ante la partida de Carlos R. García Escobar. Guatemala: 23.12.1948-7.12.2018**

*Until then ethereal dancer Before the departure of Carlos René García Escobar Guatemala: 12. 23.1948-12.7.2018*

Alfonso Arrivillaga-Cortés ..... 157

**Richard N. Adams**

*Richard N. Adams*

Jorge Solares.....161

### Sobre los autores

About the authors ..... 165

### Instrucciones para autores

Instructions for authors ..... 167

---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

## Presentación / Presentation

---

Quiero con estas letras dar inicio agradeciendo la confianza depositada por nuestra máxima autoridad, el rector magnifico Murphy Paiz, en delegar en mi persona la coordinación de esta Dirección General de Investigación, DIGI. Es precisamente recogiendo el interés de nuestra rectoría de apoyar la investigación y el resultado de estos esfuerzos que nos sumamos a la iniciativa de la Revista Ciencias Sociales y Humanidades. Arrastrando este país aun problemas estructurales que castigan y aletargan nuestro desarrollo, estamos consientes del papel central que juegan las ciencias sociales como una herramienta para frenar el subdesarrollo y para la búsqueda de rutas que respondan a estos problemas. Una de estas vías es la investigación, y la otra el acceso abierto de estos esfuerzos. Ambas iniciativas son recogidas en mi gestión, por lo que desde nuestro espacio brindamos el apoyo necesario para la continuidad de este esfuerzo.

Ing. Agr. Manuel de Jesús Martínez Ovalle  
Director General de Investigación  
Universidad de San Carlos de Guatemala



---

# Ciencias Sociales y Humanidades

---

ISSN: 2410-6291 (electrónico) / 2409-3475 (impreso)

Volumen 6 Número 1 enero / junio 2019

---

## Editorial / Editorial

---

Como hemos señalado en otros editoriales, llegar al momento de su elaboración significa siempre, el encuentro de varias sensaciones; el gusto de un número más, salir a tiempo y conservar la periodicidad, responder a la confianza de los autores, brindar a los lectores nuevos campos de desarrollo del conocimiento, y llevar a buen término todos aquellos elementos de orden interno que acompañan cada número en particular. En este caso, un número en cooperación, la edición de la revista número 10 y un lustro de ediciones. Pareciera poco, pero quienes estamos en este ejercicio, sabemos las dificultades que significa finalizar exitosamente un número más. El otro reto sobre la importancia de renovar equipos para imprimir nuevos aires a esta empresa son las tareas que nos enfilamos en este inflexión. Con estas consideraciones, y en respuesta a nuestra propuesta de innovar construimos este prólogo los dos responsables editoriales, además de contar con la presentación de la editora del número especial que nos introduce a la serie de artículos que definen este número.

Titulado el campo temático como, Patrimonio cultural inmaterial: problemas y reflexiones, este esfuerzo es liderado por Georgina Flores Mercado del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Autónoma de México, UNAM. Cinco son los artículos que componen esta parte. Inicia Clara Macias de la Universidad de Huelva, España con interesante estudio: *El flamenco en la Unesco. Expediente de candidatura para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, que devela una de las expresiones icónicas más importantes de la España de hoy, el flamenco y el camino recorrido para su constitución oficial de patrimonio de la humanidad. Continúa el trabajo de Georgia Flores Mercado, *Pirekuas para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial*

*de la humanidad*, donde esta especialista nos sorprende con las rutas seguidas en estos proceso de declaración y como los portadores los mantienen al margen de estas decisiones aún y cuando ellos en su calidad de cargadores de tradición son rectores en estas tomas de decisión. El análisis del discurso es central en esta construcción. Posteriormente tres autores colombianos; Margarita Chávez y Giselle Nova del Instituto Colombiano de Antropología e Historia y Mauricio Montenegro de la Universidad Central ponen sobre el tapete: *Orgullo y prejuicio en la identidad de marca. Club Colombia y la valorización de la producción artesanal indígena*, un interesante trabajo que cuestiona las identidades de marca y como estos procesos van sobre las artesanías en acciones que parecieran más de despojo que de protección de las expresiones que en cuestión deberían ser considerados patrimonios nacionales y merecedoras de un trato y acciones de resguardo más precisas y menos discursivas. Dos trabajos más se suman a esta sección de artículos. *Hablamos garífuna, comemos ereba, bailamos yancunu y reímos con uraga. La cultura garífuna: patrimonio intangible de la humanidad*, de Alfonso Arrivillaga Cortés de la Universidad de San Carlos de Guatemala que atiende en estos procesos de declaratorias una ruta distinta la encabeza por los propios portadores, en este caso, la nación garífuna y como las miradas locales contradicen los alcances regionales. El otro artículo también tiene que ver con una expresión danzaría guatemalteca: *La Danza del Venado pokomchi y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, un importante estudio de la colega norteamericana Logan E. Clark del Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. Se trata de un estudio que atiende esta expresión vecina del Rabinal Achi, y cuya cercanía sin duda ha sido motor para que estos portadores reclamaran esta asistencia a



La reproducción total o parcial del contenido e imágenes de esta publicación se rige de acuerdo a normas internacionales sobre protección a los derechos de autor, con criterio especificados en la licencia Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0)

otras expresiones como de la que ellos son cuidadores.

En la sección de ensayos, presentamos a Sergio Navarrete-Pellicer del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Regional Pacífico Sur de México, con un trabajo íntimamente conectado con los artículo: *El baile drama del Rabinal Achi: Notas críticas a la proclama*, donde este autor –que fuera parte de los especialistas que construyeron el expediente de la proclama- explora el recorrido y las dificultades en que atraviesa esta expresión para su permanencia. Valga decir que hasta aquí todo los materiales incluidos son miradas críticas a los procesos de declaratoria y asistencia de estas expresiones post inscripción como piezas maestras.

En la sección de documentos publicamos dos trabajos. El primero es una re-publicación de un trabajo realizado por Matthias Stöckli y Alfonso Arrivillaga-Cortés, *Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achi* que publicaran estos autores en Tradiciones Guatemala, N. 66 (2006) dedicado a la Etnomusicología en Guatemala. Consideramos oportuno incluir este estudio por la tematica del número en cuestión en tanto retrata la dinámica del evento sonoro-danzario patrimonial y su registro a partir de varias transcripciones musicales. El segundo documento es un trabajo del antropólogo brasileño Rodrigo Ramasote: *Ruy Coehlo y Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación*, autor y obra clave para la historia de la disciplina en Centroamérica en una de las referencias más citadas sobre la población garífuna.

La sección de acervos es muy afortunada de contar con la colaboración del fotógrafo profesional Santiago Albert que presenta su *Xajooj Tun o Baile del Tun: Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achi*. Se trata de una excelente muestra fotográfica que descubrimos a partir de esta temática con su potencia de recoger en el retrato lo que el ojo común muchas veces no alcanza a identificar. La fotografía de la portada es también una colaboración de Albert.

Este número cuenta con dos reseñas. *La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*, de Georgina Flores Mercado donde Federico Gerardo Zúñiga Bravo de la Dirección de Etnología y Antropología Social del Instituto Nacional de Antropología e Historia describe entre otros los aportes de esta estudiosa preocupada del desarrollo de estas declaraciones patrimoniales. La otra reseña escrita por Naiara Ardanaz Iñarga de la Facultad de Filosofía y Letras

de la Universidad de Navarra trata sobre *El Obrador de Blas de Abila, Maestro Platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala* de Maricarmen Muñoz Paz investigadora de Centro de Estudios Urbanos y Regionales. Un estudio que nutre y renova el interes en los estudios sobre la platería y su desarrollo en la colonia.

Cierra este número la sección de homenajes, dedicados estos a dos grandes de la historia de Guatemala. El primero es para Carlos Rene García Escobar, gran estudioso de la etnocoreología y cuya partida deja un vacío que costara mucho cubrir. El segundo homenaje a Richard Adams pionero de la antropología en Guatemala y cuya obra ha sido central para el desarrollo de las ciencias sociales en Guatemala.

Alfonso Arrivillaga-Cortés,  
J. David Marroquín

# El flamenco en la Unesco. Expediente de candidatura para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

*Flamenco at Unesco. Nomination file for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*

Clara Macías

Universidad de Huelva, España

\* Autora a quien se dirige la correspondencia: clara.macias@dhga.uhu.es

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 12 de noviembre de 2018

## Resumen

El siguiente artículo constituye un análisis crítico del expediente de candidatura de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés) del flamenco No. 00363, expresión inscrita en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2010. En el estado español, como resultado de las transformaciones socioeconómicas acaecidas, existe una legislación en materia patrimonial que refleja los intereses y la percepción que se ha forjado de forma paralela al escenario internacional sobre el concepto de patrimonio. La ratificación por parte de España de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en el año 2006 supuso la necesidad de emprender mecanismos encaminados al reconocimiento y salvaguarda del patrimonio inmaterial. Esto ha generado la demanda de investigación como esta, en las que se aplica una metodología que oscila entre etnográfica y la interpretación antropológica, la historiográfica y el análisis de discursos y documentos. Se proponen en este estudio del documento de candidatura observaciones con respecto a distintas variables. Entre ellas cabe mencionar las características formales, los objetivos expresos que persigue la declaratoria, la identificación de las comunidades involucradas, la definición misma de la expresión cultural, las cuestiones relativas a la participación como requisito del proceso, el plan de salvaguarda presentado y por último las referencias a posibles riesgos detectados. El acercamiento al texto que se propone revela concepciones y acciones particulares relacionados con este fenómeno, el cual supone un destacado estudio de caso acerca de los efectos particulares de dichos procesos de patrimonialización. Pero más allá del ejemplo concreto, se detectan pautas comunes presentes actualmente alrededor de otras manifestaciones culturales en distintos lugares del mundo.

**Palabras clave:** Costumbres y tradiciones, música tradicional, danza tradicional, valor cultural, política y planificación de la cultura.

## Abstract

The following document is a critical analysis of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) candidature dossier of flamenco No. 00363, an expression registered in the Representative List of Intangible Heritage of Humanity in 2010. In the Spanish State, as a result of the socio-economic transformations that have taken place, there is legislation in patrimonial matters that reflects the interests and perception that have been forged in parallel to the international scene on the concept of heritage. The ratification by Spanish of the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage of Unesco in 2006 implied the need to undertake mechanisms aimed at the re-knowledge and safeguarding of the intangible heritage. This has generated the demand for research like this, in which we apply a methodology that oscillates between ethnography and anthropological, historiography, and analysis of discourses and documents. In this study of the candidacy document, observations regarding different variables are proposed of the candidacy document, observations regarding different variables are proposed. Among them it could be mentioned formal characteristics, express objectives pursued by the award, identification of the communities involved, definition itself of the cultural expression, issues related to participation as a requirement of the process, the safeguard plan presented and, finally, references to possible risks detected. The proposed approach to the text reveals particular conceptions and actions experienced around this phenomenon, which supposes an outstanding case study about the particular effects of these aforementioned processes. But beyond the concrete example, common patterns are figure out while that are present around other cultural manifestations in different parts of the world.

**Keywords:** Customs and traditions, traditional music, traditional dance, cultural value, politics and culture planning



## Introducción

Este artículo presenta un estudio del expediente de candidatura del flamenco para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés). Este texto es el elemento protagonista de estas páginas, como producto simbólico que puede ser sometido a examen superando la explicación de lo que aparece en él para analizarlo como el resultado dinámico de un juego de relaciones sociales en el que los actores despliegan estrategias discursivas y explotan el significado implícito de las proposiciones de sus enunciados (Sayago, 2014).

El estudio se enmarca en un proyecto de investigación de mayor envergadura, denominado “Patrimonio Cultural Inmaterial. Patrimonialización, gestión y buenas prácticas”. El trabajo que desarrollamos nos permite identificar los sentidos implícitos en la superficie textual así como la inferencia en las condiciones de producción del texto. Este proyecto tiene como objetivo general evaluar la gestión desarrollada por el Estado español en los procesos de patrimonialización de los bienes culturales inmateriales para su inclusión en los listados de la Unesco. La metodología empleada en el mismo oscila entre la etnografía y la interpretación antropológica, la historiografía y el análisis de discursos y documentos, la comparación y el estudio de casos, el análisis estratégico y la modelización econométrica. Se estudian en profundidad 4 casos de estudio de patrimonialización de bienes inmateriales que son representativos de la situación general en la gestión del patrimonio inmaterial de la Humanidad en España. Uno de estos casos de estudio es el flamenco, que fue incluido en el 2007 en el Estatuto de Autonomía de la Comunidad Autónoma Andaluza en su Capítulo III: “Principios Rectores de las Políticas Públicas”, en el Artículo 37: “Principios Rectores, 18: La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente el flamenco”.

El flamenco apareció como expresión artística subcultural estrechamente vinculada al romanticismo andaluz y a la existencia de la bohemia, como resultado de una amplia manipulación estética de la cultura tradicional de la región que tuvo como consecuencia su transformación en una manifestación moderna y urbana del arte popular (Steingress, 1996). La historia y características formales de esta expresión cultural

y artística, que comenzó a despuntar avanzada la primera mitad del siglo XIX, aunque retomando y reinventando músicas, bailes y prácticas anteriores, han sido tratadas en profundidad por varios autores como (Berlanga, 2017; Cáceres & Del Campo, 2013; Cruces, 1992), pero no tendrá lugar en estas páginas. Lo que nos interesa destacar en este trabajo es que la evolución del flamenco siempre se ha visto sujeta a una permanente adaptación artística al entorno económico capitalista y a la cultura de masas. Nos parece adecuado separar metodológicamente su uso como expresión cultural —representación inmersa en relaciones sociales— y su cambio como mercancía —contexto laboral de intercambio o profesional. La Unesco, que a menudo defiende posturas contradictorias, reconoce el peligro potencial de la actividad económica centrada en el Patrimonio Cultural Inmaterial al mismo tiempo que la destaca como vía de integración del mismo en la planificación y desarrollo económico. Detrás de estas proposiciones están las ideas acerca de la cultura como recurso económico y el mercantilismo como imaginario único de preservación. Las acciones derivadas de estos planteamientos suelen preservar el “objeto” más que los “procesos sociales”, objetos fetichizados y de exquisita factura frente a otros de carácter social o simbólico tal vez imperfectos (Cruces, 2014).

Los parámetros que definen lo que actualmente entendemos por patrimonio se refieren a su carácter simbólico; es decir, a la capacidad para representar simbólicamente una identidad. Esto es lo que explica el cómo y porqué se movilizan recursos para conservarlo y exponerlo. La identidad es una construcción social y un hecho dinámico, aunque con un razonable nivel de fijación y perduración (Pujadas, 1993). Toda formulación de la identidad es únicamente una versión de esa identidad, un contenido otorgado a una determinada etiqueta. Pueden coexistir distintas versiones de una misma identidad que se articulan en relaciones de complementariedad u oposición, aunque también puede suceder que se ignoren. Toda versión de una identidad, se exprese como se exprese, es ideológica, pues responde a unas ideas y a unos valores previos. Las diversas activaciones de determinados referentes patrimoniales, son representaciones simbólicas de estas versiones de la identidad, ya que esta no es únicamente algo que se lleva dentro y se siente, sino que también se debe expresar públicamente. Las representaciones patrimoniales pueden afectar a todo tipo de identidades, pero se suelen referir principalmente a las identidades políticas básicas, es decir, locales, regionales y nacionales (Prats, 1997, p. 31).

Partimos de la idea de que el concepto de patrimonio también es una construcción social, lo cual implica que no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal (Prats, 1997) y como tal es cambiante, situacional y contextual (Quintero, 2003). Desde sus inicios en el siglo XVIII (Querol, 2009) a la actualidad, aquello que entendemos como patrimonio ha cambiado. Pero además, la consideración del patrimonio como construcción social lleva a poner atención sobre quiénes en cada momento histórico tienen legitimidad para definir y usar los elementos patrimoniales. Es por ello que este enfoque cuestiona los límites de la autenticidad cultural y pone de manifiesto los problemas de cosificación asociados a las intervenciones sobre el patrimonio. El patrimonio constituye un campo de confrontación simbólica inevitable entre grupos sociales.

En el Estado español, y como resultado de las transformaciones socioeconómicas acaecidas en las últimas décadas, encontramos una legislación en materia patrimonial que refleja los intereses y la percepción que se ha forjado de forma paralela en el escenario internacional sobre el concepto de patrimonio y su vinculación con la sociedad. En el mes de junio de 1985 tuvo lugar la aprobación definitiva de la Ley del Patrimonio Histórico Español, aparato legislativo que sigue vigente. Estrechamente relacionado con este nuevo marco debemos señalar la importancia que para el que primero fue denominado patrimonio etnológico, luego patrimonio inmaterial, ha tenido la descentralización del Estado español y la nueva distribución territorial mediante comunidades autónomas. Esta nueva realidad afectó al patrimonio de forma directa ya que las comunidades autónomas adquirieron las competencias en esta materia. Pero además en cuanto a la relevancia que ganó la defensa de las características culturales de las recién estrenadas autonomías y por tanto la configuración de su identidad tal y como aparece recogido en los diferentes estatutos autonómicos.

La ratificación por parte del Estado español de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco en el año 2006, supuso la necesidad de emprender mecanismos encaminados al reconocimiento y salvaguarda del patrimonio inmaterial. Desde que tuvo lugar esa ratificación hasta la actualidad, diversas expresiones culturales españolas, además del flamenco, han ingresado en la Lista Representativa de la Unesco. La relevancia del concepto de patrimonio inmaterial y el interés de administraciones y profesionales ha traído también como consecuencia

la elaboración y aprobación por parte del Estado español de la Ley 10-2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este documento jurídico tiene como eje central compartir los argumentos de la Convención de la Unesco de 2003 y afianzar el re-conocimiento y protección del patrimonio cultural inmaterial. De esta norma se deriva, entre otras cosas, la creación de un Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial.

La instrumentalización política del flamenco por parte de la sociedad nacional moderna no es ni mucho menos nueva y ha sido tratada en distintos trabajos (Aix, 2014; Steingress, 2005; Steingress & Baltanás, 1998). Una de las últimas fases de este proceso ha sido el largo camino recorrido hasta lograr que esta expresión artística y cultural fuera inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, ya dentro de este nuevo paradigma de patrimonialización de la Unesco (Flores, 2017). Este proceso ha estado protagonizado por varias candidaturas elaboradas en distintos momentos, las cuales fueron rechazadas o respaldadas por el Gobierno de España según criterios estatistas, pero también otros de oportunidad política y hasta partidista, que trascendieron con mucho los estrictamente identitarios (Cruces, 2014).

### **Análisis del documento del Expediente de Candidatura del Flamenco**

El expediente de la candidatura de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés) No. 00363 está publicado originalmente por la entidad supranacional en inglés y en francés <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363> (Unesco, 2010). Consideramos que su estudio es un excelente punto de partida para revelar algunas pautas comunes que se están viviendo actualmente alrededor de expresiones culturales en distintos lugares del mundo, así como construir bases de los estudios de caso pormenorizados que aportarán datos fiables acerca de los efectos particulares de dichos procesos una vez que han entrado en esta dinámica de inscripción en las listas de la Unesco. Hemos realizado la siguiente revisión crítica del documento, agrupando las observaciones identificadas en el mismo con respecto a distintas variables: sus características formales, los objetivos expresos de la inscripción, la identificación de las comunidades involucradas, la definición misma de la expresión cultural, las cuestio-

nes relativas a la participación y el plan de salvaguarda presentado.

### (a) Características formales del documento

El documento que se analiza en estas páginas procede del llenado del Formulario ICH-02 que la entidad internacional pone a disposición de los interesados en su web (<https://ich.unesco.org/es/forms>) junto a un documento de instrucciones, ambos en inglés y en francés. Obligatoriamente el documento ha de ser redactado en estas mismas lenguas, de lo cual se deduce la implicación técnica que un trabajo así requiere para las comunidades protagonistas. En el formulario se especifican los números mínimos y máximos de palabras con las que debe contar cada sección, caracterizadas en general por su corta extensión. Pero además, los textos finales de los expedientes de las candidaturas suelen ser nuevas versiones aún más sintéticas de los primeros. En el apartado “D. Brief summary of the element [D. Breve resumen del elemento]” puede leerse la siguiente recomendación:

The brief description of the element will be particularly helpful in allowing the Committee to know at a glance what element is being proposed for inscription [La breve descripción del elemento será especialmente útil para permitir que el Comité conozca de un vistazo qué elemento se propone para su inscripción] (Unesco, 2010, p.3).

Todas las secciones en las que se divide están precedidas por directrices que definen los contenidos que se han de incluir. Nos parece relevante recoger que el Formulario ICH-02 y el documento de candidatura derivado del mismo se acompañan de un conjunto fotográfico y audiovisual, definido también en cuanto a su extensión. Este material merecería un análisis específico, considerando las imágenes no solo como medios de representación, sino como factores de creación de imaginarios colectivos y agentes que contribuyen activamente en los procesos de construcción de culturas y expresiones identitarias (Sachetti, 2010, p. 1). A pesar de que se especifica que cada candidatura ha de ser un documento único y original, lo cierto es que en gran medida lo que ha caracterizado a los procesos de inscripción en las listas de la Unesco es un fuerte carácter burocrático generando documentos muy similares. Desde las instituciones nacionales encargadas de respaldar los procedimientos se insiste en que es definitivo que la documentación presentada se adecúe a

los requisitos y cumpla los criterios establecidos por la Unesco. Por eso se ha gestado una suerte de “lenguaje Unesco”, cuyo manejo es un requerimiento tácito para tener éxito en esta empresa. De hecho una extremada profundidad, carga historicista o técnica fue considerado causa de fracaso de anteriores intentos de reconocimiento del flamenco por parte de la Unesco (Mellado, 2017). Efectivamente en la sección “1. Identification and definition of the element (CF. Criterion R.1) [1. Identificación y definición del elemento (CF. Criterio R.1)]” (Unesco, 2010, p. 4), puede leerse el siguiente enunciado: “Overly technical descriptions... Nomination files need not address in detail the history of the element, or its origin or antiquity [Deben evitarse descripciones demasiado técnicas... No necesitan abordar en detalle la historia del elemento]” (Unesco, 2010, p. 4).

### (b) Definición de los agentes

Uno de los principales problemas de estos procesos es cómo se definen a los protagonistas. ¿Quiénes componen el grupo “depositario” o “comunidad” de los saberes y prácticas asociados al flamenco? Aunque el apartado “C.1. Identification of the communities [C.1 Identificación de comunidades]” (Unesco, 2010, p. 2), está dedicado específicamente a tipificar a las “comunidades formales e informales y grupos que lo reconocen (al elemento) como parte de su patrimonio cultural”, en otras partes del documento también se hace referencia a los mismos grupos, en ocasiones con ligeras variantes que sintetizamos a continuación:

- Etnia gitana.
- Peñas y asociaciones de toda España: Miembros de las peñas y entusiastas en general (p. 5)
- Ejecutantes.
- Críticos e investigadores.
- Escuelas y academias: Oficiales como conservatorios o independientes. A veces aparecen como comunidades (p. 2) y otras aparecen a parte como espacios de transmisión “actual” (p. 5).
- Industrias culturales: Compañías, editoriales, discográficas y medios de comunicación especializados. En ocasiones los tablaos aparecen dentro de esta categoría y en otras como categoría independiente (p. 5).
- Instituciones públicas y autoridades públicas locales (Unesco, 2010, p. 5).

Especialistas en antropología vienen señalando que el concepto de comunidad que utiliza la Convención de 2003 y otros documentos de Unesco se caracterizan por definirla de un modo idealizado, normalizado y bien delimitado. Es decir, se produce una esencialización de la comunidad, considerándola inherentemente buena, exenta de conflictos, homogénea, sin jerarquías internas y con una sola voz (Quintero & Sánchez, 2017:55).

### (c) Objetivo expreso del expediente

El Criterio R.2 del formato dicta de la siguiente manera: “contribute to ensuring visibility and awareness of the significance of the intangible cultural heritage and to encouraging dialogue [contribuir a garantizar la visibilidad y la conciencia del patrimonio cultural inmaterial y a fomentar el diálogo]” (Unesco, 2010, p.6). Este es un objetivo implícito que han de cumplir todas las manifestaciones que deseen formar parte de la Lista Representativa. Ante dicho requerimiento, se responde que el flamenco cumplirá este requisito:

as the characteristics of the element and its level of dissemination will potentially serve to increase the profile and status of the concept of Intangible Heritage wherever the art form finds expression. [dado que las características del elemento y su grado de difusión podrán contribuir a difundir y valorar el concepto de patrimonio inmaterial allá donde este arte se manifieste.] (Unesco, 2010, p.6).

El patrimonio inmaterial se presenta como algo dado, en su noción objetiva e inmutable ya que no se considera que es un artificio, ideado por alguien o en el decurso de algún proceso colectivo en algún lugar y momento, para unos determinados fines e implica que es, o puede, ser históricamente cambiante de acuerdo con nuevos criterios (Prats, 1997). Aparece el concepto de difusión patrimonial, que implica una gestión cultural mediadora entre el patrimonio y la sociedad. Se dice gestión porque supone un proceso que abarca documentar, valorar e interpretar, manipular, producir y divulgar un modelo comprensible y asimilable del patrimonio. Por su parte, se llama cultural porque se opera con la obra del hombre, tangible e intangible; y mediadora porque requiere una técnica y un soporte material independiente al objeto y ajena al sujeto que la recibe (Martín-Guglielmino, 1996). Esta compleja

tarea es central en cuanto a los usos sociales del patrimonio (García-Cancelini, 1999) y por tanto es relevante analizar su presencia en las políticas de intervención. Sin embargo, es frecuente en la actualidad que el concepto de difusión aparezca como sinónimo de promoción cultural, una noción procedente del ámbito del marketing cultural y del turismo.

La necesaria contribución que pide el formato con el Criterio R.2 se conseguirá idealmente en el caso del flamenco a nivel local “through its presence in traditions, in which it plays an active role through its forms and music. [a través de su presencia en las tradiciones, en las que juega un papel activo a través de sus formas y música.]” (Unesco, 2010, p. 6). Sin embargo, esta afirmación deja sin explicar cómo efectivamente va a afectar la inscripción del elemento en la Lista, precisamente a la presencia del flamenco en las tradiciones y a la conciencia del patrimonio inmaterial en general. Como veremos más adelante la implementación de acciones que salvaguarden el valor de uso del flamenco, que implicaría un importante esfuerzo de reflexión, es algo olvidado incluso en la planificación de las mismas.

A nivel internacional en el documento queda más claro la aportación para “garantizar la visibilidad y la conciencia” ya que la contribución que supondrá la inscripción del bien es acrecentar su promoción internacional, justificada la pertinencia de ésta en base a una supuesta capacidad de-constructora de tópicos deformadores:

Although flamenco is fairly well-known worldwide, this knowledge is subject to prejudices and stereotypes which have distorted its importance and profundity as an expression of intangible cultural heritage, through a superficial reading and inappropriate showiness which have prevented its true meaning and cultural stamp from being understood [ Aunque el flamenco es bastante conocido en todo el mundo, este conocimiento está sujeto a prejuicios y estereotipos que han distorsionado su importancia y profundidad como una expresión del patrimonio cultural intangible, mediante una lectura superficial y una inapropiada vistosidad que ha impedido que se entendiera su verdadero significado y sello cultural] (Unesco, 2010 p. 7).

Se critican las concepciones existentes alrededor del flamenco, pero no se especifica a qué contextos o procesos concretos se refiere. Sobre todo no se explica qué noción de promoción internacional logrará una mejor comprensión de la manifestación cuando se afirma que:

Inscription on the Representative List will thus help further and improve understanding of the element through its own promotion internationally, in order to guarantee its visibility as a feature of intangible cultural heritage and contribute to an increase in the awareness of its importance”. [La inscripción en la Lista representativa ayudará así a impulsar y mejorar la comprensión del elemento a través de su propia promoción internacional, a fin de garantizar su visibilidad como un rasgo de patrimonio cultural inmaterial y contribuir a un aumento de la conciencia de su importancia] (Unesco, 2010, p.7).

#### (d) Concepto global de la expresión

Una de las diferencias entre esta candidatura y otros intentos anteriores fue proponer un concepto de flamenco que superara su consideración como expresión artística. El apartado “C.3. Domain(s) represented by the element [C.3. Campos representados por el elemento]” refiere al Artículo 2.2 de la Convención donde la Unesco define los 5 ámbitos en los cuáles se manifiesta el Patrimonio Cultural Inmaterial. Todos ellos son abarcados por el flamenco según esta propuesta: “Performance arts; Oral traditions; Social, ritual and festive practices; Knowledge connected with nature and Traditional craft techniques [Artes escénicas; Tradiciones orales; Usos sociales, rituales y festivos; Conocimiento de la naturaleza y Técnicas artesanales]” (Unesco, 2010, p.3). Por tanto, se retomó un concepto de cultura flamenca definido desde la disciplina antropológica (Cruces, 2001), como expresión cultural completa y compleja, donde caben los elementos tangibles e intangibles como instituciones, prácticas asociativas, saberes o rituales. Las expresiones músico-orales y plásticas, es decir el arte flamenco —que incluyen cantes, bailes, toques, estilos, coreografías o modos interpretativos— sería solo una parte de los contenidos patrimonializables. Este innovador concepto que contempla otros ámbitos diferentes a los escenificados, sirve para introducir una de las ideas fuerza del documento: la cultura flamenca como identificador de la cultura andaluza, con cierto aire de homogeneidad y atemporalidad. Dicho de otra forma (Cruces, 2001:28), como “claro marcador de nuestra identidad cultural”.

Su pertenencia al ámbito de las artes escénicas no parece precisar justificación; las tradiciones orales quedan explicadas con la lírica tradicional; las prácticas sociales con su vinculación con rituales y

festivales; y las técnicas artesanales tradicionales con las empleadas en la construcción de instrumentos, elaboración de vestuario y accesorios. Sin embargo, el último de ellos, conocimiento de la naturaleza no queda explicado con la aportación en la expresión de las condiciones de existencia de las clases populares (Cruces, 2001, p. 28) en su lírica; por ejemplo, sino que para justificar la relación del flamenco con el patrimonio natural se alude a los emplazamientos donde se suceden fiestas pero sobre todo festivales: “La fiesta de los Verdiales tiene lugar en la reserva natural de los Montes de Málaga, el Festival de Jerez está ubicado en las bodegas de la ciudad, el Festival de Alcalá de Guadaíra (en Sevilla) se realiza en un castillo medieval, representaciones de los jaleos y tangos de Extremadura en la Plaza Alta en Badajoz, mientras que el Concurso La Unión (en Murcia) tiene su sede en el antiguo mercado cubierto” (p. 6). Estos lugares son definidos como “ámbitos protegidos y abiertos a los visitantes”, características que presumiblemente proporcionarán una mayor visibilidad del patrimonio inmaterial tanto a nivel nacional como internacional.

Es una evidencia que los eventos citados tienen lugar en emplazamientos cultural e históricamente significativos, que hablan de nuevos usos de estos espacios así como de cuestiones relativas a la conservación y puesta en valor de los mismos. Definitivamente acercan a los asistentes de los eventos a este tipo de espacios y permiten a través de una experiencia estética diversa añadir un plus a los eventos, mayormente escenificados, a los que se refiere. Sin embargo la mera realización de festivales en espacios protegidos no explica la relación que de hecho se establece con este tipo de lugares ni permite deducir que eso contribuirá a aumentar la visibilidad de la idea de patrimonio inmaterial ni del flamenco.

El discurso del documento procede a continuación a traer a colación la relación entre el buscado reconocimiento para el flamenco y los “entornos urbanos de gran atractivo turístico”, en particular lo “contextos urbanos donde ha desarrollado raíces particularmente significativas: los distritos de Sacromonte y El Albai-cín (Granada), Triana (Sevilla), Santiago (Jerez de la Frontera), Santa María (Cádiz), Plaza Alta (Badajoz), La Chanca (Almería), La Judería (Córdoba) y La Pesca, los barrios de La Trinidad y El Perchel (Málaga)” (p.6). La valoración de estos entornos urbanos en cuanto a su potencialidad turística quizás aclara la idea anterior con respecto a los emplazamientos protegidos ya que finalmente parece que éste es el valor que se

pretende destacar de los mismos. Pero más allá de eso, quedan silenciadas alusiones acerca del origen, estado actual o procesos urbanísticos de estos enclaves. Esto es particularmente significativo ya que algunos de ellos han sufrido importantes transformaciones que han afectado directamente a algunas de las comunidades portadoras y al uso social y ritual que de la música en general y del flamenco en particular se venía desarrollando en ellos. Por eso en rigurosas propuestas metodológicas que se han hecho desde la antropología (Cruces, 2001, p. 26) para la aplicación al flamenco de las políticas culturales fomentadas por la administración andaluza, se ha sugerido la conservación y recuperación de ámbitos de sociabilidad y aprendizaje, como barrios, viviendas o tabernas, entre otros.

### (e) Flamenquización y andalucización

Entre las características fundamentales del sistema de listas de la Unesco destaca la distinción que estos galardones efectúan en las expresiones representativas del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, en comparación con las que no gozan de ellos. Además de la reflexión que se deriva acerca del intrínseco carácter exclusivo de este sistema, el mismo implica la delimitación tanto conceptual como territorial de las expresiones culturales que son distinguidas. Esto es en no pocas ocasiones algo conflictivo, de fronteras difusas y en particular en el caso del flamenco, un tema sobre el que se han sostenidos dilatados debates en contextos académicos y de especialistas pero que no han terminado de resolverse.

Una de las ideas que subyace en todo el texto analizado es que “Andalusia is the heartland of flamenco [Andalucía es el corazón del flamenco]” (Unesco, 2010, p.2). Aunque se apunta en otros lugares que su origen abarca otras regiones y que se ha expandido por el centro y norte de España, desde el inicio del planteamiento Extremadura y Murcia —comunidades autónomas que presentaron la candidatura de forma conjunta tras el empuje del gobierno andaluz— aparecen de forma marginal en todo el documento. Las causas de la expansión territorial del flamenco se explican “partly as a result of the emigration of people from Andalusia, Extremadura and Murcia [en parte como resultado de la emigración de personas de Andalucía, Extremadura y Murcia]” (Unesco, 2010, p.2) y quedan ausentes por tanto otras como el mercado cultural de las grandes urbes que ha funcionado de foco de atracción y a su vez la generación de importantes comuni-

dades de aficionados en otras provincias españolas e incluso extranjeras.

Algunos especialistas han manifestado que “repetidamente se ha querido dotar al flamenco de un carácter generalizadamente español mediante la negación, o al menos ignorancia de su significado particularmente andaluz” (Cruces, 2001, p. 28). Sin embargo, otros defienden que “el flamenco suele ir acompañado de explicaciones superficiales sobre el peculiar y original componente gitano: éste, se afirma, es un *arte gitano* y su *andaluzamiento* siempre ha supuesto un peligro de pérdida de autenticidad” (Berlanga, 2017: 3-4), aludiendo a la época de los cafés cantantes (1870-1900) y su popularización que fue definida por la flamencología como adulteración del género.

Es relevante traer a colación la reforma del Estatuto de Autonomía para Andalucía (BOJA nº 56, 20 de marzo de 2007) donde se declaró al flamenco como “elemento distintivo del patrimonio cultural” de Andalucía. Pero dando un paso más allá, se estableció que “Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz” (Artículo 68). Este polémico hecho que trasluce el proyecto político que trasciende el propio proceso de la inscripción en la lista de la Unesco, es referenciado en el expediente como uno de los esfuerzos por salvaguardar la expresión (Unesco, 2010, p.8) así como justificante de su inclusión en un inventario (Unesco, 2010, p. 20).

En el texto de la candidatura se describen las manifestaciones de música popular andaluza de una forma imprecisa ya que se incluyen todas ellas bajo un amplio paraguas denominado flamenco, sin esclarecimiento de su ligazón con el actual género artístico, entendiendo a la música popular como la transmitida oralmente de una generación a otra, y producida por y para los sectores populares frente a las clases dominantes, a pesar de que éstas hayan contribuido o instrumentalizado las mismas históricamente. Todas las concepciones políticas e ideológicas coinciden en afirmar que lo popular es lo perteneciente al pueblo; sin embargo, “pueblo” es una variable histórica cuya definición es eminentemente política (Sevilla Villalobos, 1990). Las manifestaciones culturales así calificadas se han conformado a partir de una situación relacional que implican dominación y hegemonía. El canon de lo popular ha sido construido alrededor de conceptos como “autenticidad”, “sencillez”, “espon-

taneidad”, “ejemplaridad estética y moral”, “tradicción oral” y capacidad de expresar “el alma del pueblo o el espíritu nacional” (Díaz de Viana, 2002). Ubicando al flamenco como matriz a partir de la cual nacen el resto de músicas populares andaluzas, y no al contrario, se justifica su carácter central como rasgo identitario de la región. Por eso usamos el neologismo *flamenquización* —a diferencia del de *aflamencamiento*, usado para aludir a los procesos mediante el cual formas musicales populares andaluzas previas adquirieron aspectos de la estética flamenca— que valdría para significar que toda expresión musical andaluza se convierte bajo este prisma en flamenco:

styles and musical forms of flamenco likewise reveal their place of origin in Andalusia: malagueña, alegrías de Cádiz, bulerías de Jerez, granaína, sevillanas, fandangos de Huelva, verdiales de los montes de Málaga, rondeña, tangos de Triana, cantiñas de Córdoba, Taranta de Linares and Taranto de Almería. [estilos y formas musicales del flamenco: malagueña, alegrías de Cádiz, bulerías de Jerez, granaína, sevillanas, fandangos de Huelva, verdiales de los Montes de Málaga, rondeña, tangos de Triana, cantiñas de Córdoba, Taranta de Linares y Taranto de Almería.] (Unesco, 2010, p. 2).

En este epígrafe de “Identification And Definition Of The Element 1. [Identificación y definición del elemento]” se incluye un sub apartado “social and cultural functions and meanings today [a. Funciones sociales y culturales]” (Unesco, 2010, p. 5). En el mismo se afirma que el flamenco “proporciona una trama de ritos únicos”, conjunto que no está formado por casos concretos de rituales cuyas músicas populares se han de hecho aflamencado en determinadas poblaciones o comunidades. Por el contrario, aparecen nombrados de forma general celebraciones religiosas y rituales familiares de paso junto a los “propios” flamencos que son calificadas como efusiones espontáneas en fiestas privadas:

“religious festivals (flamenco carols at Christmas, saetas in Easter Week, sevillanas and fandangos at religious processions, etc.) church ceremonies (weddings and christenings), and above all has created its own rituals through spontaneous outpourings at family get-togethers and private celebrations. [festivales religiosos (villancicos en Navidad, saetas en Semana Santa, sevillanas y fandangos en procesiones religiosas, etc.), ceremonias de la iglesia (bodas y bautizos), y sobre todo ha creado sus propios rituales a través de

efusiones espontáneas en reuniones familiares y celebraciones privadas ] (Unesco, 2010, p.5).

El flamenco es un fenómeno todavía no suficientemente valorado ni por las instituciones ni por la sociedad civil. Permanece vivo, de hecho la vivacidad de su manifestación formal como espectáculo es incluso creciente. Sin embargo su pujanza en el campo de la práctica popular cotidiana atraviesa por una generalizada desaceleración y en algunos casos desaparición definitiva (Cruces, 2001:15). En el texto que analizamos lo que se proyecta, gracias a sus afirmaciones universalistas, es precisamente que “Flamenco is involved as a cultural element throughout society (...) [El flamenco está involucrado como un elemento cultural en toda la sociedad (...)]” (Unesco, 2010, p.5), una suerte de omnipresencia social del flamenco ya que según el texto:

“(...) plays a part in the most significant life events in both the public sphere and more intimate and private spaces. [(...) forma parte de la mayoría de eventos significativos de la vida tanto en la esfera pública como en los espacios más íntimos y privados.]” (Unesco, 2010, p. 6).

Estos argumentos, cuando menos cuestionables, vienen a sustentar lo que a nuestro juicio es la idea fuerza de todo el texto, a saber, que “Flamenco is the most significant, representative and distinctive cultural manifestation of the intangible cultural heritage of Southern Spain [El flamenco es la manifestación cultural más significativa, representativa y distintiva del patrimonio cultural inmaterial del sur de España]” (Unesco, 2010, p. 4). Esta rotunda afirmación sin justificación ni explicación pretende instituir de forma absoluta el rol del flamenco como núcleo identitario andaluz, de lo que se deriva asimismo un concepto de identidad unívoco, estanco y referente a un conjunto discreto de rasgos en contraposición a una visión procesual del mismo, ambiguo y cambiante.

A pesar de lo anterior, es justo mencionar que no en todos los momentos se mantiene esta forma absolutista del papel que cumple la expresión cultural en Andalucía, ya que en dos ocasiones se matiza calificando al flamenco como “an important part of the intangible cultural heritage of Southern Spain [parte importante del patrimonio cultural inmaterial del sur de España ]” (Unesco, 2010, p.6), o como “one of the most individual and distinctive elements of the intangible cultural heritage of the south of Spain [uno de los más indivi-

duales y distintivos elementos del patrimonio cultural inmaterial del sur de España ]”, prácticamente al término del documento (Unesco, 2010, p.20). A pesar de los matices de estas proposiciones, se usa el flamenco como argumento cultural en función de una producción social de identidad andaluza (Steingress, 2002), aunque considerando pudorosamente que la cultura andaluza trasciende las fronteras del flamenco.

### (f) Mitificación de la expresión cultural

Al afirmar que el flamenco “It is a creation of the people, developed and polished by exceptional artistes. [Es una creación popular, desarrollada y pulida por artistas excepcionales. Una ceremonia íntima y un espectáculo público.]” (Unesco, 2010, p.4) evoca la tesis del origen y carácter hondo y popular del flamenco (Steingress, 2002, p. 47). No nos interesa aquí posicionarnos en el vetusto debate acerca del carácter popular del flamenco. Baste señalar que para Cruces (2001, pp. 28-29) el flamenco es sin embargo una manifestación cultural con una historia y significación social de marcado carácter popular ya que desde su punto de vista es un arte nacido del pueblo, independientemente de que la práctica o afición sean minoritarias. Sin embargo, para Berlanga el flamenco por mucho que retome elementos del lenguaje tradicional no es “cultura popular andaluza”, sino un arte universal, un modo artístico de hacer música y danza (2017, p. 4).

Lo que pretendemos es poner de relieve el discurso que se desarrolla en el documento que analizamos y detectar los conceptos de salvaguardia materializados en las medidas propuestas. Si bien encontramos la primera alusión a la vertiente escénica del flamenco al inicio del documento, ésta se refiere únicamente al fenómeno de expansión internacional que el mismo ha tenido:

It has extended its original geographical range through events staged in theatres, its progressive internationalisation, its inroads into cinema and literature and its influence on other art forms, such as painting, sculpture and photography. [Ha ampliado su rango geográfico original a través de eventos escenificados en teatros, su progresiva internacionalización, sus incursiones en el cine y la literatura y su influencia en otras formas de arte, como la pintura, la escultura y la fotografía] (Unesco, 2010, p.3).

La primera mención a su vertiente ritual —o de uso— nos la encontramos en la definición de los ámbitos del patrimonio cultural inmaterial que abarca: “Present in traditional rituals and with its own rituals. [Presente en rituales tradicionales y con sus propios rituales]” (Unesco, 2010, p. 3). Asimismo nos parece destacable cómo en este punto el conjunto de festivales son definidos como “map of festive events [mapa de eventos festivos del flamenco]” (Unesco, 2010, p. 3). Más allá de la discusión acerca de la consideración de este tipo de actuaciones culturales como rituales festivos o como espectáculos, debate superado por los estudios de performance, lo que es significativo desde nuestro punto de vista es que en este documento se destaca el valor de uso del flamenco frente al de intercambio:

Flamenco has its own habitat (families, neighbourhoods and distinctive rituals such as the RL10 – No. 00363 – page 6 private party), where it is assimilated, is learned and passed on. [El flamenco tiene su propio hábitat (familias, barrios y rituales distintivos como la fiesta privada), donde se asimila, se aprende y se transmite.] (Unesco, 2010, pp. 5-6)

“Flamenco is present at a local level through its rituals and performances [El flamenco está presente a nivel local a través de sus rituales y representaciones]” (Unesco, 2010, p. 6).

Estas afirmaciones son aceptables si se circunscriben a determinados contextos geográficos, sociales y aún más históricos. Pero en coherencia con las mismas esta vertiente de uso, en franca desaceleración (Cruces, 2001:26), debería ser uno de los contenidos objeto de acciones de protección y conservación, atendiendo a las realidades socioeconómicas y políticas que viven en la actualidad las comunidades implicadas en su recreación y creación. El desarrollo histórico del concepto de ritual se ha caracterizado por su amplitud semántica y de los contextos en los que se ha aplicado. Este proceso ha desembocado en los estudios de performance, los cuales permiten considerar a los ritos como parte del concepto de actuaciones culturales pero sin agotarlo, incluyendo en este mismo paradigma analítico otros eventos de gran vigencia en la actualidad. En el campo de los estudios culturales, la performance es utilizada como paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quienes generan la actuación y quienes la presencian (Prieto-Stambaugh, 2009).

El flamenco como mundo artístico diferenciado “first emerging in Andalusia in the early 19th century [surgió por primera vez en Andalucía a principios del siglo XIX]” (Unesco, 2010, p. 3), aunque es una etapa con muchas incógnitas por la escasez de documentos y aún un expresión cultural que no había salido de las fiestas particulares (Berlanga, 2017, p. 5). Por eso se considera que el flamenco tal y como lo entendemos hoy día es un fenómeno esencialmente de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero más allá de imprecisiones cronológicas, se reproduce una visión idealizada y dulcificada de los orígenes del flamenco. Están ausentes procesos nucleares en la conformación de esta manifestación cultural y de la configuración histórica de la región como las subalternidades, la opresión, el racismo, la rebelión o los conflictos étnicos (Cruces, 1996, 1993; Berlanga, 2017, pp. 36-50) vividos por sus creadores y recreadores.

that flamenco is born out of dialogue and communion. It reflects all the cultures and civilisations which have made southern Spain their home over the course of the centuries: Greece, Rome, Islam, Christianity, etc. It is the product of the convergence of diverse but inter-linked musical traditions, Arab and Jewish music, the Byzantine liturgy and Castilian balladry and, beyond the Mediterranean basin, Indian and Afro-American styles, along with the contributions of Andalusia’s ethnic Gypsy settlers [El flamenco nace del diálogo y la comunión. Refleja todas las culturas y civilizaciones que hicieron del sur de España su hogar a lo largo de los siglos: Grecia, Roma, Islam, Cristianismo, etc. Es el producto de la convergencia de tradiciones musicales diversas pero interconectadas, música árabe y judía, la liturgia bizantina y la balada castellana y, más allá de los estilos de la cuenca mediterránea, hindú y afroamericana, junto con las contribuciones de la etnia gitana asentada en Andalucía]” (Unesco, 2010, p.7).

Esta compleja genealogía cultural retrocede hasta lo que se ha considerado origen de la civilización occidental, respondiendo a la demanda del formulario acerca de que la inscripción ha de contribuir al diálogo y a la diversidad cultural. No parece que sea suficiente la presencia viva de distintas culturas sino que ha de reforzarse con ideas tales como que “La música andalusí está presente en los cantos capela, los ritmos cubanos se pueden encontrar en los cantos de ida y vuelta, las estructuras castellanas son reproducidas en estilos como la sevillana, las cadencias de la música litúrgica recorren la música de los saetas, los verdiales serían inimaginables sin la influencia musical de

los moriscos conversos, etc.” (Unesco, 2010, p.7). No se trata debatir aquí acerca de las dinámicas culturales ni de argumentar que todas las culturas son resultados de múltiples hibridaciones, muchas recreadas imaginativamente. Lo que nos proponemos es destacar cómo se seleccionan y caracterizan en el discurso determinadas etapas históricas para construir un pasado mítico legitimado con el peso de la historia.

Esta tendencia a la mitificación adquiere desde nuestro punto de vista alcances más graves cuando se reproduce una visión idealizada de la situación de la comunidad gitana en España al declarar que

Their arrival centuries ago in the southernmost regions of the Iberian peninsula serves as an example of cultural and social integration, and of the promotion of mutual respect among different communities, groups and individuals. [Su llegada hace siglos a las regiones más meridionales de la península Ibérica sirve como un ejemplo de integración cultural y social, y de la promoción del respeto mutuo entre las diferentes comunidades, grupos e individuos] (Unesco, 2010, p.7).

Quedan así silenciados aspectos de marginalidad estructural ampliamente tratados en estudios de distintas disciplinas de las ciencias sociales, tanto históricos como actuales (Cebrián, 1992; Gamella, 1996, 2006; Cantón, 2013, 2018). La necesaria adecuación a las directrices del formulario, que especifica que la manifestación no puede ser incompatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos deriva en afirmaciones como la que sigue:

Given the principles of cultural dialogue which inspire its creations, and the human relationships woven among its components, it is in tune with the existing international conventions on human rights, and the dictates of mutual respect among communities, groups and individuals, as well as sustainable development. [Teniendo en cuenta los principios del diálogo cultural que inspiran sus creaciones y las relaciones humanas entre sus componentes, [el flamenco] está en sintonía con las convenciones internacionales existentes sobre derechos, y los dictados del respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos, así como con el desarrollo sostenible.] (Unesco, 2010, p.4)

Estos posicionamientos, desprovistos de datos que los sustenten, siguen la misma línea de mitificación de los valores expresados en el flamenco. De la igual forma se afirma que:

The lyrics of flamenco are, meanwhile, an ode to peaceful coexistence, tolerance, acceptance of diversity and mutual respect. [Las letras del flamenco son, por su parte, una oda a la convivencia pacífica, la tolerancia, la aceptación de la diversidad y respeto mutuo] (Unesco, 2010, p.7).

Se promueve así una visión idealizada de los valores sociales implícitos en la lírica popular en general y en la flamenca en particular. Es claro que las letras expresan los valores sociales –cambiantes– de una cultura y como tal abarcan un amplio espectro difícilmente clasificable, que en el caso del flamenco está marcado por un cancionero popular del siglo XIX que en muchos casos no se adapta a estas nociones contemporáneas de la tolerancia, el respeto mutuo o la aceptación de la diversidad.

## 2.7. Participación

Entre los requisitos establecidos por la Unesco para el procedimiento (Criterio R. 4) se indica “participation of the community, group or, if applicable, individuals concerned and with their free, prior and informed consent [participación de la comunidad, grupo o, si corresponde, individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado]” (Unesco, 2010, p.18). Desde nuestro punto de vista, es uno de los aspectos más problemáticos en general del fenómeno de las declaraciones Unesco y a su vez, uno de los que demandan análisis con mayor urgencia ya que está directamente relacionado con las luchas de poder que tienen lugar en el campo patrimonial y con las consecuencias directas de estos procesos sobre los creadores y recreadores de las expresiones culturales (Sevilla & Macías, 2018). Las cuestiones relativas a este “free, prior and informed consent to the nomination of the element from the community, group or, if applicable, individuals [consentimiento libre, previo e informado para la nominación del elemento de parte de la comunidad, grupo o si corresponde personas afectadas]” se recoge en el apartado 4b (Unesco, 2010, p. 19). En esta sección se enumeran las asociaciones que presentaron “cartas de apoyo individuales”, una muestra de las cuales conforman el apéndice 5. Todas ellas siguen un mismo formato a pesar de que el Comité anima a presentar una “*amplia gama de demostraciones en lugar de declaraciones uniformes o estándar*”. El mencionado apéndice lo compone el listado de los nombres de las 34 personas que firmaron cartas de adhesión, de las cuales 20 son de asociaciones. Entre

éstas hay 14 suscritas por presidentes de peñas o asociaciones flamencas, 4 por asociaciones gitanas y 2 de artistas flamencos. Completan el conjunto 2 directores de programas de la Junta de Andalucía, 7 directores de festivales y 1 representante de industrias culturales. La única información adicional a la fórmula de adhesión es el lugar y la fecha de la firma del mismo.

El Apéndice 6, tal y como es descrito en el documento, incluye 155 adhesiones de una “muestra selecta de artistas”, “the flesh and blood of flamenco [carne y sangre del flamenco]” (Unesco, 2010, p.19), “junto con artistas emergentes” fundamentalmente de Andalucía, pero también de Extremadura, Murcia e incluyendo a Madrid y Barcelona. Se afirma que sus firmas se recogieron en cartas de apoyo individuales en el Apéndice 6, pero dicho anexo tan solo recoge un listado con el nombre junto a su especialidad artística y una muestra de 7 cartas.

El poder político ha sido, es y será el principal agente de activación patrimonial; el principal constructor de museos, de parques naturales y arqueológicos, de catálogos de monumentos y de identidades (Pujadas, 1993). El Estado, las autonomías o los municipios, no actúan de forma diferente, sino con mayor o menor intensidad según sus medios, pero también según sus urgencias identitarias (Prats, 1997). En el documento se declara que la iniciativa de la nominación parte de los gobiernos autonómicos de Andalucía, Murcia y Extremadura, pero con “broader-based consensus and the active participation of the communities and individuals involved, along with other institutions such as local councils, some of which have even passed formal motions of support [consenso amplio y la participación activa de las comunidades y los individuos involucrados, junto con otras instituciones como los ayuntamientos locales, algunos de los cuales incluso han pasado mociones formales de apoyo]” (Unesco, 2010, pp. 18-19). Se afirma que “Se han celebrado debates y reuniones individuales con representantes de la Federación de Peñas Flamencas y asociaciones de artistas intérpretes o ejecutantes, y también con los artistas de una forma más directa en las diversas provincias del sur de España y en aquellas ciudades que albergan el mayor número de cantaores, músicos y bailaores de flamenco, como Jerez de la Frontera (Cádiz). Como resultado, el elemento propuesto ha visto una participación considerable de parte de comunidades, grupos e individuos interesados, como lo avala la extensa lista de declaraciones de consentimiento libre, previo e informado en la siguiente sección”.

Ciertamente este expediente de candidatura destaca por el amplio número de declaraciones de consentimiento. Sin embargo no se aportan datos concretos acerca de estos debates o reuniones, los asistentes, lugares de celebración, dinámicas establecidas en ellas y sobre todo cómo “This process has facilitated access to the contributions of communities and performers prior to the drafting of the nomination, with their ideas included on an individual basis among the safeguarding measures proposed [Este proceso ha facilitado el acceso a las contribuciones de las comunidades y los artistas intérpretes antes de la redacción de la nominación, con sus ideas incluidas de forma individual entre las medidas de salvaguardia propuestas]” (Unesco, 2010, p.19). Los procesos participativos, si bien pueden adquirir distintos formatos y dispares resultados (Quintero & Sánchez, 2017), son complejos y producen una densa documentación que acredita lo problemático de su implementación.

## 2.8. Plan de salvaguarda

El Criterio R.3 establece que la participación es un requisito que también ha de cumplirse con respecto a las medidas de salvaguarda, tanto en su formulación como en su implementación. Se afirma que “The set of safeguarding measures included and proposed in this document is intended to guarantee appropriate and long-lasting protection (...) while also underpinning the most appropriate and effective channels in order to ensure greater understanding and intercultural dialogue [El conjunto de medidas de protección incluidas y propuestas en este documento está destinado a garantizar una protección adecuada y duradera (...) aunque también apuntalar los canales más apropiados y efectivos para asegurar una mayor comprensión y diálogo intercultural]” (Unesco, 2010, p.20). Se estructura en distintos apartados: medidas previas y medidas propuestas; así como los compromisos por parte de las comunidades y los compromisos por parte del Estado Parte.

### 2.8.1. Medidas en curso o previas

Se enumeran los apoyos públicos en los diferentes niveles políticos -nacional, autonómico y local-, junto a comunidades y grupos involucrados, aunque no se especifica qué medidas son públicas o iniciativas de los creadores (Tabla 1).

## 2.8.2 Propuestas de medidas de salvaguardia

El Plan está estructurado alrededor de 8 ejes, cada uno de los cuales se desarrolla en una tabla (Unesco, 2010, pp.11-16) que consta de los siguientes campos: Dominio, Metodología, Instrumentos, Instituciones responsables, Medidas, Prioridad, Calendario y Coste. Se incorpora un listado de 21 acrónimos que se utilizarán para referirse a los organismos a los que se hace referencia, aunque las instituciones involucradas son menos, con un claro peso de las que pertenecen al gobierno autonómico andaluz (Tabla 2).

### 2.8.2.1 Evaluación: Plan Estratégico de Salvaguarda y Promoción

A continuación se sintetizan observaciones generales con respecto al carácter de las medidas y a las partidas presupuestarias estimadas, con la idea de evaluar el plan presentado como declaración de intenciones sin juzgar si las acciones han sido implementadas. Se sigue por tanto la misma línea que en el resto del análisis precedente, ya que el objetivo principal del mismo es revelar las nociones (Sayago, 2014; Santander, 2011) implícitas en el documento.

- Evaluación” (30.000€): Diseño de Plan Estratégico de Salvaguarda y Promoción del flamenco.
- Protección” (246.000€): Centrado en el registro audiovisual de prácticas y la inscripción en inventarios. Esta acción se corresponde con el Criterio R.5 que exige la participación de las comunidades en la elaboración del inventario, y si bien no es requisito que esté finalizado, sí lo es el que sea periódicamente actualizado.
- Protección-Investigación” (110.000€): Creación de una entidad de investigación universitaria, con especial mención a los estudios de impacto socio-económico.
- Formación” (660.000€): Sistema de certificaciones de estudios, cursos en universidades y cursos para ejecutantes.
- Formación-Promoción” (400.000€): Festivales y concursos de ejecutantes emergentes.
- Protección-Promoción” (1.200.000 €): Apoyos y programaciones para las peñas flamencas.
- Promoción” (14.175.000€): Apoyos para espectáculos y festivales nacionales y europeos; creación, consolidación y difusión de programaciones.

Tabla 1.  
Medidas en curso o previas

	Medidas	Observaciones
<b>Públicas:</b> <b>Ámbito andaluz</b>	Centro Andaluz del Flamenco	Creado en 1989.
	Agencia Andaluza de Desarrollo del Flamenco	Creada en 1994.
	Subvenciones específicas	- Producción y distribución espectáculos: “Promoción del tejido profesional”. - Peñas: “Promoción del tejido asociativo”. - Festivales: “Promoción de festivales de pequeño y mediano formato”. - Investigación: denominadas “Proyectos de investigación”.
	Legislativas	- Artículo 68 del Estatuto de Autonomía de Andalucía (2007). - Incripciones en Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz.
	Premios	- Hijos e Hijas distinguidos. - Medalla de Andalucía.
<b>Públicas:</b> <b>Ámbito extremeño</b>	Legislativas	Catálogo.
	Premios	“Premios Extremadura a la Creación” con una línea a la mejor trayectoria artística.
	Eventos	Festival Badason creado en 2008.
<b>Públicas:</b> <b>Ámbito murciano</b>	Legislativas	Catálogo.
	Departamento de Estudios de Flamenco	Creado en 1981.
<b>Públicas:</b> <b>Ámbito Nacional</b>	Convenios con la Junta de Andalucía: promoción espectáculos	- Auditorio Nacional de Música “Andalucía Flamenca”. - Instituto Cervantes.
	Premios	Premios Nacionales de Música.
<b>Públicas:</b> <b>Ámbito sin especificar</b>	Festivalesw	Apoyo durante más de 40 años al Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba y La Unión (1961).
	Formación	- Conservatorio de Córdoba. - Conservatorio de Murcia . - Becas de formación para artistas.
	Industrias culturales	Apoyo de instituciones públicas a producción de libros, audiovisuales, revistas y eventos líderes.
<b>Privadas</b>	Red de peñas	
	Fundaciones	- Fundación Cristina Heeren. - Fundación Antonio Gades. - Fundación Mario Maya.
	Premios	“Flamenco Hoy”: de la Crítica Nacional.

Tabla 2.  
Instituciones involucradas en el Plan de Salvaguarda

Instituciones involucradas			
Gobiernos autonómicos			Gobierno nacional
Junta de Andalucía	Comunidad Autónoma de la Región de Murcia	Junta de Extremadura	
	Dirección General de Bienes Culturales		Instituto Cervantes
			Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
Centro Andaluz de Flamenco			
Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco			
Instituto Andaluz del Patrimonio			
Consejería de Educación			
Secretaría General de Universidades			
Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa			
Instituto Andaluz de la Juventud			

-Coordinación” (3.000€): Reunión anual de un Comité de Supervisión.

El cronograma para la ideal implementación de este conjunto de medidas se establece entre los años 2010 y 2014. Entre las cuestiones que nos parecen más significativas de notar se encuentra la denominación de los ejes de acción planteados, entre los que sobresale el concepto de promoción combinado con otros como formación o protección. Pero la comparación de la asignación de costes es clara en cuanto a los intereses perseguidos, ya que existe una proporción que supera 1:100 entre la mayor partida –“Promoción”- y la menor –“Protección/Investigación”- sin tomar en cuenta las dedicadas a la gestión del plan. Esta situación es particularmente contradictoria si atendemos al nombre asignado a los “Dominios” de las medidas, ya que en todos los casos se incluyen bajo dos rubros: “Expresiones, representaciones, tradiciones y técnicas” y “Representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas”. Sin embargo, la atención a las expresiones, tradiciones, conocimientos y técnicas están completamente ausentes, lo cual es más contradictorio si se está proponiendo un concepto global de cultura flamenca.

### 2. 8.3 Compromiso por parte de las comunidades

La UNESCO defiende que la viabilidad de la salvaguarda depende en gran medida de las aspiraciones y compromisos de las comunidades. La sección (Unesco, 2010, p.17) pide evidencias de medidas pasadas y en curso; así como participación en la formulación de medidas futuras. (Tabla 3)

### Consideraciones finales

A partir de la iniciativa de gobiernos autonómicos, el Estado refrendó una candidatura revalidada por una institución supraestatal, mediante la cual diversas “comunidades” se legitimaron como portadoras y transmisoras de la herencia cultural del flamenco ante la UNESCO. En general a lo largo del documento del expediente del flamenco y en el proceso de la inscripción en la Lista Representativa, se persigue una dignificación de la expresión de la que ha carecido históricamente (Álvarez Caballero, 1998; García Gómez, 1999), apostando para ello por un concepto cultural más amplio que superara el ámbito artístico. Lo anterior asimismo permite articular el rol del flamenco como “marcador identitario” de una pretendida “cultu-

Tabla 3  
Medidas implementadas por las comunidades

Entidad organizadora	Medida de salvaguarda
Confederación de Peñas Flamencas	Concursos y talleres para jóvenes intérpretes
Peñas flamencas	Conferencias, publicación de estudios y grabaciones, actuaciones musicales y eventos educativos
Peñas en colaboración con instituciones locales de Andalucía, Murcia y Extremadura	Festivales (preservación y conservación del flamenco)
Asociaciones y artistas flamencos junto con la Agencia Andaluza de Desarrollo del Flamenco	Documentos estratégicos y de acción
Instituto de Cultura Gitana y Fakali	Estudios sobre la historia de la comunidad gitana y su contribución al mundo del flamenco.
Asociación de Intérpretes del Flamenco	Base de datos de artistas por ubicación geográfica
Asociación de Intérpretes de Flamenco y autoridades públicas andaluzas	Cursos de formación para artistas

ra andaluza”, supuestos ambos que no son justificados o discutidos en el texto.

El documento adolece de la simplificación e imprecisión en los conceptos que maneja - músicas populares, flamenco, ritual, gitanos- y así como sobre los procesos culturales que son aludidos - identidad, autenticidad, contacto cultural, creatividad. Estas características son fomentadas por el propio formato creado para el procedimiento, de marcado carácter burocrático, y que da como resultado la necesaria adecuación a los requisitos aunque las justificaciones de los mismos queden vacías en su contenido. A pesar de que el discurso del documento encuentra su justificación en el carácter popular/ritual/de uso de la expresión, las medidas de salvaguarda propuestas se centran en la vertiente artística/espectáculo/comercial, quedando cuestiones como las “expresiones, conocimientos y técnicas” ausentes de las políticas culturales en curso o propuestas. De esta forma la salvaguarda aparece como sinónimo de promoción –entendida esta como explotación comercial-, con los consecuentes riesgos que este enfoque implica. Además de las fuertes contradicciones entre el discurso y las acciones propuestas, es particularmente delicado considerar el quehacer cultural como un ámbito independiente a los procesos histórico-sociales que viven sus creadores y recreadores. La incorporación del flamenco a las políticas públicas y la progresiva penetración administrativa y económica del sector público explican las estrategias de aglutinación y pugna en torno a patrimonios como éste, muy enraizados en contextos de redefinición identitaria. En este proceso, convergen intenciones de

diversos agentes, tradicionales y emergentes, que luchan porque su interpretación sea la forma dominante.

### Agradecimientos

La investigación ha sido financiada por el Proyecto de Investigación Patrimonio Cultural Inmaterial. Patrimonialización, Gestión y Buenas prácticas (CSO2016- 77413-P), del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2013-2016, financiado por la Agencia Estatal para la Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional

### Referencias

- Aix-Gracia, F. (2014). *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.
- Álvarez-Caballero, Á. (1998). Flamenquismo y anti-flamenquismo en la generación del 98. En Álvarez Caballero, Ángel (coord.) *La generación del 98 y Machado ante al flamenco*. La Unión, Murcia: Ayuntamiento, Comisión Asesora XXXVIII Festival, 29-48.
- Berlanga, M. (2017). Los gitanos y el flamenco. En *El flamenco, un arte musical y de la danza. Parte I: Precedentes históricos y culturales*. Edición de Kindle, 26-50.
- Cantón, M. (2018). Narrativas del Despertar gitano. Innovación religiosa, liderazgos gitanos y políti-

- cas de identidad, *Revista Internacional de Sociología*, 76 (2), abril-junio.
- Cantón, M. (2013). Etnopolíticas del evangelismo gitano y esfera pública. Transversalidad, poder, etnicidad, *Política y sociedad*, 50, (3), 1037-1063.
- Cebrián, A. (1992). *Marginalidad de la población gitana española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cruces, C. (2014). El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas, *Pasos*, 12 (4), 819-835.
- Cruces, C. (2002). *Historia del Flamenco*. Sevilla: Tartessos.
- Cruces, C. (2001). *El flamenco como patrimonio. Anotaciones a la Declaración de los registros sonoros de la Niña de los Peines como Bien de Interés Cultural*. Sevilla: Biental de Arte Flamenco.
- Cruces, C. (1996). Mercado laboral y culturas del trabajo en el mundo del flamenco. En Palenzuela, Pablo (coord.) *Antropología del Trabajo*. Zaragoza: Instituto Aragonés de Antropología/Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español. 93-106.
- Cruces, C. (1993). Flamenco y trabajo, *Folklore Andaluz*, 10, 166-170.
- Del Campo, A. & Cáceres, R. (2013). *Historia cultural del flamenco (1546-1910): El barbero y la guitarra*. Córdoba: Almuzara.
- Díaz-Viana, L. (2002). Los guardianes de la tradición: el problema de la «autenticidad» en la recopilación de cantos populares, *Trans Revista Transcultural de Música*, 6.
- Estatuto de Autonomía de la Comunidad Autónoma Andaluza (2007) en su Capítulo III: “Principios Rectores de las Políticas Públicas”, en el Artículo 37: “Principios Rectores, 18: La conservación y puesta en valor del patrimonio cultural, histórico y artístico de Andalucía, especialmente el flamenco
- Flores, G. (2017). *La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gamella, J. (2006). Oficios gitanos tradicionales en Andalucía (1837-1959), *Pensamiento y Cultura gitanos*, Revista Bimestral de la FSG, 32-33, diciembre 2005- enero 2006, 64-73.
- (1996). *La población gitana en Andalucía*. Junta de Andalucía: Consejería de Trabajo y Asuntos Sociales.
- García-Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural, *Cuadernos. Patrimonio Cultural*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 16-33.
- García-Gómez, G. (1999). El arte flamenco en las dos Españas. Principio y fin del antiflamenguismo. En Álvarez Caballero, Ángel & Carmona González, Alfonso (coord.) *El flamenco en la cultura española*. Murcia: Universidad de Murcia, 11-26.
- Martín-Guglielmino, M. (1996) Reflexiones en torno a la difusión del patrimonio histórico, *Cuadernos. Difusión del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 14-27.
- (2007). La difusión del patrimonio. Actualización y debate, *e-rph, Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, Estudios, diciembre, 1-21.
- Mellado-Segado, A. (2017). Flamenco y música andalusí: candidatos a Obra Maestra de la Humanidad en 2005. Análisis de una declaración fallida, *Revista PH*, nº 92, octubre, 170-190.
- Querol, M. (2009). El tratamiento de los bienes inmateriales en las leyes de Patrimonio Cultural, *Patrimonio Cultural de España*, 0. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 71- 111.
- Quintero, V. (2003). El patrimonio inmaterial: ¿intangible? Reflexiones en torno a la documentación del patrimonio oral e inmaterial. En Hernández Emilia y Quintero, Victoria (coords.) *Antropología y patrimonio: investigación, documentación e intervención*. Sevilla: Consejería de Cultura/IAPH/Ed. Comares.
- Quintero, V. & Sánchez, C. (2017). Los verbos de la participación social y sus conjugaciones: contradicciones de un patrimonio “democratizador”, *Revista Andaluza de Antropología*, 12, marzo, 48-69.
- Parra, I.; Álvarez, A. & Gamella, J. (2017). Un conflicto silenciado: Procesos de segregación, retraso curricular y abandono escolar de los adolescentes gitanos, *Revista de Paz y Conflictos*, 10, (1), 35-60.

- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Prieto-Stambaugh, A. (2009). Performance: Definición. En Szurmuk, Mónica & Mckee, Robert (coord.) *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Instituto Mora/ Siglo XXI.
- Pujadas, J. (1993). *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Madrid: Eudema.
- Sachetti, E. (2010). El cuerpo representado y actuado en el arte contemporáneo. Aproximación a casos andaluces, *Revista de Antropología Experimental*, 10, 35-53.
- Santander, P. (2011) “Por qué y cómo hacer análisis del discurso”, *Cinta moebio*, 41, 207-224.
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales, *Cinta moebio*, 49: 1-10.
- Sevilla-Villalobos, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*, México: IMBA/Conaculta.
- Sevilla, A. & Macías, C. (en prensa 2018). Entre el dicho y el hecho. Experiencias de salvaguardia en torno a las expresiones musicales y dancísticas mexicanas declaradas Patrimonio de la Humanidad. En C. Amescua-Chávez. E. Pérez-Flores & M. Rebolon(Edits.) *Experiencias de Salvaguardia del Patrimonio Cultura Inmaterial: Otros Caminos. Tomo 2: Patrimonializaciones en un mundo globalizado*. México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinares/UNAM.
- Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura.
- Steingress, G. (2002). El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza”, *Anduli Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 1, 43-64.
- Steingress, G. (1996). Ambiente flamenco y bohemia andaluza. Unos apuntes sobre el origen post-romántico del género gitano-andaluz. En Cruces, Cristina (ed.). *El flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Centro Andaluz del Flamenco/Consejería de Cultura.
- Steingress, G. & Baltanás, E. (coords. y eds.) (1998). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Fundación Machado/Universidad de Sevilla/Fundación El Monte.
- Unesco (2010) .Nomination file No. 00363 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity 2010. Nairobi, Kenya: Autor. Recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>



# Pirekua para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad<sup>1</sup>

*Pirekua to the world: discursive construction of the pirekua as intangible heritage of humanity*

Georgina Flores Mercado

Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México

\*Autora a quien se dirige la correspondencia: [gflores@sociales.unam.mx](mailto:gflores@sociales.unam.mx)

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 5 de noviembre de 2018

## Resumen

En el presente texto analizamos cómo se construyó discursivamente a la pirekua como un objeto patrimonial para lograr su adscripción en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Convención 2003. Partimos del supuesto de que el patrimonio no es un objeto que existe independientemente de los sujetos que lo usan sino una construcción social y discursiva. Instituciones como la Unesco han construido históricamente un conjunto de ideas entorno al patrimonio cultural. A este conjunto de ideas Laurajane Smith las denomina el discurso autorizado del patrimonio mismo que sobre todo se reproduce en documentos oficiales. De acuerdo con esto consideramos importante analizar el expediente de candidatura de la pirekua enviado a la Unesco con la finalidad de reconstruir el discurso hegemónico del patrimonio desde una perspectiva crítica. El análisis de la información fue realizado mediante los métodos propuestos por autores del denominado Análisis Crítico del Discurso.

**Palabras clave:** Patrimonio cultural inmaterial, discurso, música tradicional, política y planificación de la cultura

## Abstract

The present text analyses the way in which the pirekua has been discursively constructed as an object of heritage with the aim of its inclusion in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of the 2003 Convention. We begin our analysis from the viewpoint that heritage is not an object which exists independently of the social subjects who use it, but a social and discursive construction. Institutions such as the Unesco have historically constructed a series of ideas about cultural heritage. Laurajane Smith calls this group of ideas the authorized heritage discourse. This discourse is reproduced through diverse means but particularly through official documents. Using the information presented in the file for the candidacy for the pirekua sent to the Unesco we carry out a discourse analysis from a critical perspective. The analysis of the information was made by the methodological strategies of the Critical Discourse Analysis.

**Key words:** Intangible cultural heritage, discourse, traditional music, politics and culture planning

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte del proyecto de investigación: “Procesos institucionales y procesos comunitarios para la salvaguarda de la pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”.



## Introducción

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad adoptada en 2003 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés), ha sido considerada un medio para que los estados promuevan la preservación de prácticas culturales como las musicales, artesanales, festividades y otras celebraciones, mismas que permiten la cohesión y recreación de las identidades. La Convención toma como eje central a la diversidad cultural, la cual, está considerada en riesgo, dados los actuales procesos de globalización económica y cultural. La Convención también fue pensada como una estrategia para equilibrar la desigualdad existente en las políticas patrimoniales de nivel internacional, en tanto que, el patrimonio material había concentrado la atención de las instituciones y la mayoría de los elementos de la Lista de Patrimonio de Mundial (Convención de 1972) pertenecían al continente europeo mientras que los países de Asia o África contaban con muy pocos reconocimientos en dicha Lista. Frente a esta situación, se consideró necesario reconocer otro tipo de patrimonio cultural como serían los saberes tradicionales, las expresiones festivas, culinarias y musicales, etcétera, y que no estaban siendo valorados de la misma forma como se había hecho hasta ahora con el patrimonio material (monumentos, piezas de arte, edificaciones históricas, etcétera) (Deacon, Dondolo, Mbulelo, & Prosalendis, 2004; Koïchiro, 2004).

La Convención en sus distintos artículos define tanto lo que debe ser considerado patrimonio inmaterial como las formas y niveles para su salvaguarda. Las medidas centrales que establece se encuentran ubicadas en dos niveles: el nivel nacional y el nivel internacional. Para el nivel nacional, establece que cada estado parte debe confeccionar uno o varios inventarios del patrimonio inmaterial presente en su territorio y actualizarlo sistemáticamente (Artículo 12). Para el nivel internacional se plantearon tres tipos de listas: la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial, la Lista de patrimonio que requiere medidas urgentes de salvaguarda y la Lista de mejores prácticas para salvaguardarlo (Artículos 16, 17 y 18).

Desde la adopción de esta Convención los procedimientos para reconocer e ingresar las prácticas y expresiones culturales, básicamente, siguen el mismo procedimiento que el utilizado para elaborar las Listas de la Convención de 1972, es decir, se requiere de la

elaboración de un expediente de candidatura que deberá ser ingresado de acuerdo con la convocatoria de este organismo internacional.

La puesta en marcha de esta Convención generó un masivo envío de expedientes de candidatura a la Unesco, y se inició una intensa carrera de nivel internacional en la cual los estados partes con mayores recursos económicos fueron los que pudieron elaborar el mayor número de expedientes de candidatura. Así, fue que, países como China y Japón lograron encabezar los elementos reconocidos de la Lista Representativa. En el año 2009 le fueron reconocidas 22 expresiones culturales a China para la Lista Representativa y 10 a Japón convirtiéndose en los países con más elementos en dicha Lista. Por su parte los países considerados “en vías de desarrollo” vieron en la Lista Representativa una ventana de oportunidad para promoverse en el mercado turístico a través de este reconocimiento de orden internacional (Timothy & Nyapaune, 2006).

Esta y otras situaciones han generado importantes críticas a la Convención (Khaznadar, 2011) entre otras, se considera que la confección de listas es más una forma de salvaguardar el modelo canónico del patrimonio cultural, —nacido de la necesidad de forjar un estado y una identidad nacional homogéneos y coherentes— más que de salvaguardar este tipo de patrimonio cultural y la diversidad cultural en el mundo (Moisa & Roda, 2015).

Otras críticas se han enfocado a la expansión del lenguaje de la Unesco en las instituciones de cultura de los estados partes a través de los formatos y los inventarios propuestos como parte de los procesos de salvaguarda. Este tipo de formatos favorecen la homogeneización de los conceptos, así como ciertas formas de salvaguarda cultural (Abreu, 2014; Chaves, Montenegro & Zambrano, 2014). En el caso del Formato de Nominación ICH-02 se utiliza un lenguaje que aparentemente es *neutral* para que cualquier estado parte lo pueda manejar. No obstante, el lenguaje utilizado, más que ser neutral es una forma de estandarización de conceptos y con ello de la multiplicidad cultural humana, convirtiéndose en un instrumento de exclusión de aquellas comunidades o agentes sociales que no comparten los términos de la Unesco (Abreu, 2014). El formato es un instrumento construido en función de las políticas culturales globales enfocadas a los intereses mercantilistas de la cultura y su pretendida neutralidad oculta estos intereses, así como el dominio de la racionalidad occidental en los procedimientos tecnoburocráticos de la Unesco (Abreu, 2014).

En la elaboración del expediente de candidatura, se estandariza la relación con lo patrimonial, y se construye una concepción no problemática de éste, como si el patrimonio cultural existiera independientemente de los sujetos que lo significan, sus relaciones y sus contextos. El formato es un importante elemento del dispositivo de poder para construir los objetos patrimoniales (Flores, 2017). Hay que recordar que, de acuerdo con Michel Foucault, un dispositivo de poder es una red que reúne varios elementos: instituciones, discursos, edificios, decisiones regladas, leyes, medidas administrativas que se hallan vinculados unos con otros (Vega, 2017).

Si seguimos a Smith (2006), podemos afirmar que el formato es un instrumento clave en la reproducción del *discurso hegemónico del patrimonio*, es decir, participa del discurso que domina y regula las ideas y las prácticas patrimoniales a partir de la producción de protocolos, técnicas y procedimientos de conservación y gestión mediante las cuales se ocultan las relaciones de poder/dominación que se ejercen en el ámbito patrimonial.

El discurso hegemónico también se caracteriza por construir una idea de lo singular y lo excepcional. Así, en los expedientes de candidatura encontramos de manera recurrente que la práctica cultural elegida para su patrimonialización se describe como la mejor portadora de la identidad de un país o de un grupo. Mafra (2015) en su análisis del expediente de candidatura de la Samba de Roda de Brasil, señala que dicho expediente tuvo que ser reelaborado varias veces, debido a que el Comité Intergubernamental de la Unesco consideró en su primera evaluación que en el expediente no se exponía cabalmente, ni su singularidad, ni los riesgos que enfrentaba dicha práctica para su recreación. Por ello, el Ministerio de Cultura y el Instituto de Patrimonio Histórico, Artístico y Nacional de Brasil debieron reelaborar su expediente para lograr que la Samba de Roda destacara como un caso singular en el seno del vasto universo cultural brasileño, así como los riesgos que enfrentaba actualmente.

De acuerdo con lo anterior, cabe preguntarnos: ¿de qué manera las instituciones construyen discursivamente lo patrimonial? ¿qué efectos de discurso tratan de generar?

Autoras como Wodak (2003) han señalado la importancia de analizar la utilización del lenguaje —y el discurso— en entornos institucionales, así como la producción ideológica que hacen estos discursos al ocultar sus intereses y naturalizar las relaciones de

dominación existentes en la sociedad. En este sentido, consideramos que lo que se ha plasmado discursivamente en los expedientes no es una mera descripción de algo pues al estar los discursos orientados hacia la acción, construyen realidades, objetos y sujetos (Potter & Wetherell, 1989)

Partiendo de esta perspectiva, en este artículo nos enfocamos a analizar los discursos vertidos en el expediente de candidatura de la pirekua (expediente 00398), el canto tradicional de los p'urhépecha, el cual fue declarado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la Unesco en noviembre del 2010. Tanto el formato de candidatura (Nomination File ICH-02) como el expediente de la pirekua (Unesco, 2010) pueden ser consultados en el sitio de internet de la Unesco. La declaratoria fue difundida ampliamente en distintos medios de comunicación de nivel estatal y nacional y el gobernador del Estado de Michoacán en ese momento, Leonel Godoy, señaló que era un logro de su gobierno para mejorar la imagen de la entidad dada la violencia en el Estado generada por el narcotráfico. Por su parte el secretario de turismo del mismo Estado Genovevo Figueroa, enfatizaría la relación entre la política cultural y el mercado turístico en Michoacán (Ferrer, 2010, 17 de noviembre).

Sin embargo, en las comunidades p'urhépecha, distintos grupos de p'irericha (cantores) y de músicos p'urhépecha no estuvieron de acuerdo con la declaratoria o mejor dicho con el proceso que había seguido, en tanto que no habían sido debidamente consultados, ni informados como lo establecen la Constitución mexicana, los tratados internacionales firmados por el gobierno mexicano y la propia Convención. Estaba claro que la iniciativa había surgido en las instituciones de orden federal y en el gobierno michoacano, específicamente en la secretaría de turismo, la cual, jugaría un rol protagónico en el procedimiento. Esta situación generó un sentimiento de agravio en los p'irericha, músicos y compositores p'urhépecha, interpretando la declaratoria como una violación a sus derechos colectivos. Dicha inconformidad desembocaría en la interposición de una queja ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos (Flores, 2016).

Respecto a el expediente de la pirekua hay que decir que fue elaborado por profesionistas p'urhépecha que en ese momento trabajaban para las instituciones gubernamentales y fue avalado tanto por instituciones gubernamentales del Estado de Michoacán como por instituciones de orden federal, como la Dirección de Patrimonio Mundial del Instituto Nacional de Antro-

pología e Historia, y el desaparecido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).

Es importante señalar que el expediente de candidatura primero fue escrito en español por las instituciones del Estado de Michoacán y luego fue traducido al inglés como es solicitado por la Unesco. Para llevar a cabo el análisis discursivo utilizamos la versión en español, sin perder de vista el texto en inglés, comparando los sentidos y significados en la traducción al español.

Con base en lo anterior las preguntas que orientaron el análisis discursivo fueron: ¿cómo fue construida discursivamente la pirekua para ser patrimonio de la humanidad?, ¿qué discursos se usaron en el expediente y cómo se entretejieron para construir un texto coherente?

El análisis de la información vertida en el expediente lo realizamos a partir de los preceptos y mé-

todos propuestos por el denominado Análisis Crítico del Discurso específicamente a partir de autores como Wodak (2003) y Parker (1992).

### **Componer y cantar pirekuas: tradición lírico-musical del pueblo p'urhépecha**

El pueblo p'urhépecha tiene su territorio en el Estado de Michoacán en la región occidente de México. Las pirekuas, son consideradas parte del universo musical p'urhépecha, junto con los denominados sonecitos y abajeños. Las pirekuas suelen ser compuestas e interpretadas por el pireri (cantor) mismos que suelen acompañarse por músicos que ejecutan instrumentos como el requinto, la guitarra y/o tololoche (contrabajo).



Figura 1. Día del Compositor en la radio Xepur (fotografía G. Flores, 2014).

Sebastián plantea una definición cosmogónica de la *pirekua* estableciendo una continuidad entre el pasado prehispánico y el canto actual:

(la *pirekua*) manifiesta el origen, la cosmovisión y los *tucupacha* (dioses). También representa el lenguaje de los antiguos *petamuti*, los que poseían la habilidad de la palabra, es decir, a los sabios oradores y consejeros hoy llamados *diosiri uandari*, que siguen ofrendando y bendiciendo pueblos, comunidades, familias y matrimonios, relatando aún el pasado, por lo que la *pirekua* es la memoria de un pueblo que se niega a morir (2014, p. 67).

La composición y la interpretación de las *pirekuas* tiene sus propios tiempos y espacios dentro de la vida comunitaria de los *p'urhépecha*: la víspera de las fiestas patronales en las denominadas *competencias* para las que se suele contratar a los *pirericha*, las bodas y fiestas familiares, los encuentros comunitarios, o bien las calles de las comunidades donde aún se habla el *p'urhépecha* pues al caer la tarde suelen reunirse con sus guitarras para cantar y compartir sus *pirekuas*. Entre la población *p'urhépecha* también existen compositores anónimos que no buscan figurar en un escenario, sino sólo componen sus *pirekuas* para que sean cantadas por los *pirericha* ante la comunidad algunos, inclusive, pidiendo que se mantenga el anonimato en la autoría. Con la apertura del mercado turístico en la región, desde los años 70, la interpretación y ejecución de *pirekuas* se ha llevado a cabo en ambientes turísticos como plazas, restaurantes y hoteles de las principales ciudades del Estado de Michoacán pues los *pirericha* que radican cerca de estos sitios salen a tocar para conseguir un recurso económico para apoyar a sus familias. También los *pirericha* de la región lacustre participan en los concursos y eventos organizados para el turismo durante los días dedicados a las ofrendas de las ánimas en noviembre (Flores, Reynoso, & Nava, 2016).

Si bien la música tradicional *p'urhépecha* —y las *pirekuas*— son prácticas culturales que permiten la cohesión social entre los *p'urhépecha*, no están excluidas de situaciones de conflicto social, mismo que ha sido disminuido o invisibilizado en la literatura académica, donde se ha tendido a resaltar su función cohesionadora. Actualmente existe una intensa discusión en las comunidades *p'urhépecha* sobre qué es la *pirekua* dados los cambios socioculturales experimentados en sus comunidades, mismos que generan modificaciones en las formas tradicionales de componer e interpretar este

canto. Estas y otras complejas situaciones que existen en torno a las músicas tradicionales, pocas veces son reseñadas en documentos institucionales sobre el patrimonio cultural construyéndose una idea bucólica de estas músicas y de quienes las recrean.

### Discursos y relaciones de poder: el análisis crítico del discurso

La perspectiva desde la cual partimos para realizar el análisis discursivo es el denominado análisis crítico del discurso (ACD). Esta perspectiva teórico-metodológica se origina en la idea de que el lenguaje es constructor de las realidades sociales, por lo que no se trata únicamente de las interpretaciones de algo existente sino de entender la producción de realidad que los discursos efectúan (Jäger, 2003).

Algo que caracteriza a este tipo de análisis es su preocupación por el poder como condición capital de la vida social; le interesa no sólo comprender los significados sino develar las relaciones de poder y desigualdad social que se construyen en y a través del lenguaje. Los textos desde este enfoque suelen ser vistos como arenas de lucha donde se manifiestan las disputas por el poder a través de los distintos usos del lenguaje. En este sentido, se destaca la importancia de investigar la utilización del lenguaje en entornos institucionales: cómo se construyen los discursos desde las instituciones y cómo éstos a su vez son constructores de ellas (Wodak, 2003). El evento discursivo es moldeado por las situaciones, las instituciones y las estructuras sociales, pero al mismo tiempo el discurso las moldea también. Los discursos constituyen situaciones, objetos, identidades, relaciones entre personas o grupos de personas. Su dimensión ideológica ocurre cuando estos discursos contribuyen a reforzar las desigualdades existentes. En este sentido el análisis crítico del discurso busca evidenciar o iluminar estos aspectos que a simple vista no se perciben (Fairclough & Wodak, 1998).

Mencionaré algunas condiciones en las que coinciden distintos autores para llevar a cabo un análisis discursivo crítico. La primera condición es que los discursos se realizan en textos. Los textos son como un tejido de significados que pueden ser reproducidos en cualquier forma que pueda ser interpretada. Otra condición es que los discursos son sobre objetos, y por lo tanto construyen discursivamente a esos objetos. En este sentido hay que preguntarse de qué objetos se

está hablando, así como de los sujetos y los atributos y responsabilidades que el discurso les asigna (Parker, 1992).

Los discursos son producidos en contextos históricos específicos los cuáles deben ser considerados y reconstruidos. No se puede comprender el significado de un discurso si no se conocen las condiciones históricas en las que fue enunciado (Bajtín, 1993). En dichos contextos existen reglas o convenciones que los hablantes conocen para poder enunciar sus discursos y para que estos sean comprendidos (Fairclough, 1992). Otra condición es que un discurso es un sistema coherente de significados, y esta coherencia se logra en la medida en que se refieren a un mismo tema. Las enunciaciones se articulan con la finalidad de dar coherencia a lo que se dice (Parker, 1992). Otro elemento muy importante a considerar es que los discursos son dialógicos. Esta característica, retomada de la idea de Bajtín acerca de los enunciados, implica dos cuestiones: (a) que lo que se enuncia ya antes ha sido enunciado por otros y, por lo tanto, ha sido significado y compartido y, (b) que están dirigidos u orientados hacia los otros. Esta condición social moldea las cualidades de los discursos: su entonación, su retórica, su estilo e inclusive su estructura gramatical (Silvestri & Blanck, 1993). La dialogicidad, además de lo anterior, tiene que ver también con que los discursos están conectados o en relación con otros discursos. Esta interdiscursividad manifestada en el texto debe desentrañarse en el análisis de la producción de los discursos; es como si los discursos estuvieran entretejidos unos con otros, como si de una trenza semiótica se tratase, por lo que el objetivo del análisis del discurso es destejerlos (Jäger, 2003). Los discursos también pueden estar relacionados con otros textos, cualidad a la que se le conoce como intertextualidad. La intertextualidad se refiere a que otros textos pueden ser citados de manera más o menos explícita en el propio texto o bien pueden darse como sobreentendidos (Fairclough, 1992).

En resumen, estos serían los aspectos teórico-metodológicos desde los que partimos para realizar el análisis discursivo del expediente de la pirekua.

### **El expediente y sus contenidos: una primera aproximación discursiva**

En un primer momento del análisis, Parker (1992) propone relacionarnos libremente con el texto. En nuestro caso, después de esta primera lectura del ex-

pediente, percibimos “la rigidez” con que se ha redactado la información, provocada por el formato que delimita, ordena y condiciona cómo se debe presentar el contenido. Este formato produce un tipo de información de fácil lectura y para una rápida evaluación por parte del Comité Intergubernamental. Otra característica que detectamos en la primera aproximación al texto, es que dicho formato, fue construido bajo la perspectiva del discurso oficial del patrimonio cultural, es decir, como un objeto que existe “fuera” de quien lo define, y por lo tanto sin problemas de interpretación (Smith, 2006).

Detectamos también algunos aspectos relevantes desde una perspectiva crítica. Por ejemplo, en el rubro “La ubicación geográfica, la variedad de los elementos y la ubicación de las comunidades, grupos e individuos interesados” (Características del elemento, *inciso ii*) (Unesco, p. 2, 2010), aparentemente se trata de un aspecto meramente descriptivo donde debe indicarse en qué parte del territorio se ubica la práctica cultural y qué comunidades, grupos o individuos la realizan; básicamente se trata de nombrar los espacios geográficos y comunidades donde se lleva a cabo la expresión cultural. Caracterizar el “elemento” lejos de ser una cuestión aporreada, es el inicio de una serie de dificultades que para el caso de la pirekua es necesario generar un proceso de inclusión/exclusión de comunidades que crean y recrean las pirekuas bajo ciertos criterios. Esto se complejiza aún más en tanto que las prácticas culturales no pueden ubicarse únicamente en un espacio geográfico fijo y bien delimitado. Si tomamos en cuenta la alta migración de la población p’urhépecha a las grandes ciudades de México o de los Estados Unidos es factible pensar que el ámbito comunitario “original” de las pirekuas ha sido rebasado. Si bien la vida comunitaria de los p’urhépecha en el Estado de Michoacán sigue siendo el contexto primordial para su recreación, estos nuevos contextos migratorios no se contemplan, ni mucho menos se mencionan en el expediente. En el expediente se plantea que:

(...) the p’urhépecha community lives, represented by 340 thousand residents (...) The p’urhépecha live in 165 communities of 19 municipalities of the state of Michoacán, where the pirekua is fully recognized in 30 communities by its tradition in the creation and interpretation. [...] la comunidad p’urhépecha está conformada por unas 340 mil personas, las cuáles habitan en 165 comunidades de 19 municipios

Sin mayor explicación, el número de comunidades se reduce considerablemente (de 165 a 30 comunidades), pero además en ninguna parte se justifica esta reducción.

Las 30 comunidades, aparecen ubicadas en alguna de las regiones del territorio p'urhépecha: (a) región Lacustre, (b) Meseta, (c) Cañada de los Once Pueblos y (d) Ciénega de Zacapu.

Podríamos suponer que la selección de estas 30 comunidades se hizo con base en la permanencia del idioma p'urhépecha sin el cual difícilmente se pueden componer e interpretar las pirekua. Sin embargo, en la selección aparecen comunidades donde actualmente el idioma p'urhépecha cayó en desuso, como serían las comunidades de Cherán y Tingambato. Por otro lado, no se incluyeron a comunidades como: La Pacanda e Ichupio de la región Lacustre; Nurío y Cheranatzicurin de la región Meseta; y Zopoco y Huáncito de la región de la Cañada de los Once Pueblos, comunidades donde el idioma p'urhépecha está vigente y existen reconocidos compositores e intérpretes de pirekua. ¿Cuáles fueron los criterios de selección de las comunidades? Es un dato que no está claro en el documento.

Por otra parte, en el apartado teórico de este artículo mencionamos que una característica de los discursos es su dialogicidad. En este sentido es importante identificar en el análisis a quién está dirigido el texto, la posición de poder/dominación de los “hablantes”, la intencionalidad que se imprime en la retórica y el uso de ciertos términos para causar los efectos deseados. Desde un punto de vista comunicativo el “receptor” del discurso es la Unesco, específicamente el Comité Intergubernamental. El Comité revisará y evaluará el expediente de candidatura por lo que en la redacción del expediente es común el uso de los conceptos que la propia Convención promueve así como los objetivos de ésta, lo que va generando no sólo la homogeneización del lenguaje institucional en torno a la cultura, sino también su relación institucional y social.

Otro aspecto que debemos destacar es que en el expediente de la pirekua aparecen distintos términos para referirse a la población p'urhépecha: *comunidad*, *pueblo* o *etnia*. En el contexto de lucha por la autonomía de los pueblos indígenas en México, el uso de estos términos cobra un sentido y efecto político diferente. Si bien en el habla cotidiana los p'urhépecha pueden usar el término *comunidad* para denotar su organización y cosmovisión comunal, en el ámbito oficial el término que generalmente se utiliza es el de pueblo. De igual forma sucede con los términos de ter-

ritorio o región pues a lo largo del expediente se usan de manera indistinta. Recordemos que en la redacción de la Convención los términos aceptados después de un largo debate fueron: *comunidad*, *grupos e individuos*, y se aprobó el concepto de *espacio cultural* más que el de territorio (Blin, 2006).

Para el caso de la pirekua, al parecer, quienes redactaron el expediente, por un lado, se ciñeron al lenguaje oficial de la Convención, al usar términos como *comunidad* o *región* mismo que encontramos en frases como:

“The indigenous p'urhépecha community of the State of Michoacán, México, is settled in a region of great natural beauty, full of history, culture and tradition (...) [La comunidad indígena p'urhépecha del Estado de Michoacán, México, tiene su asiento en una región de gran belleza natural, plena de historia, cultura y tradición (...)]” (Unesco, 2010, p. 2).

Bien “The pirekua is a representative musical creation of the p'urhépecha community of the State of Michoacán (...) [La pirekua es una creación musical representativa de la comunidad p'urhépecha del Estado de Michoacán (...)]” (Unesco, 2010, p. 3), pero interesante es que se utilizan conceptos asociados con la lucha autonómica como serían *pueblo* y *territorio*. Veamos esta frase:

There are four fundamental styles in the festivities of the p'urhépecha people: the pirekua (of slow and rhythmic rhythm), the regional sones, the toritos and the abajeños (of faster rhythm). [En las fiestas del pueblo p'urhépecha existen cuatro estilos fundamentales: la pirekua (de ritmo lento y cadencioso), los sones regionales, los toritos y los abajeños (de ritmo más rápido).] (Unesco, 2010, p. 4).

O bien esta: “[In p'urhépecha territory it is still possible to hear some songs that date from the 16th and 17th centuries. [En el territorio p'urhépecha aún es posible escuchar algunos cantos que datan del siglo XVI y XVII.]” (Unesco, 2010, p. 4).

Por otro lado, la Convención identifica cinco dominios donde cada estado parte debe inscribir las expresiones culturales: “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; e)

técnicas artesanales tradicionales.” (Unesco, 2003, p. 3), y en el formato hay un apartado donde se debe seleccionar el *Dominio representado por el elemento* se seleccionaron dos dominios: (a) Tradiciones y expresiones orales y (b)

Prácticas sociales, rituales y actos festivos (Unesco, 2010, p. 3).

Para el primer dominio, inciso (a) en el expediente se destaca que se trata de una tradición que se ha mantenido por la oralidad donde la transmisión se lleva a cabo principalmente de padres a hijos (Unesco, 2010, p. 3). No obstante, dados los cambios tecnológicos en el ámbito musical desde hace décadas las pirekuas se han grabado en discos de formato L.P., casetes y más recientemente en CD y otros formatos digitales. Este cambio tecnológico facilitó la circulación de pirekuas en el mercado musical y actualmente mucho del aprendizaje y recreación de las pirekuas se hace, además de las formas orales, por estos medios tecnológicos. En el expediente no se menciona el uso de la tecnología en la transmisión del saber, sino que se resalta la oralidad, para dotarle de la *autenticidad indígena* a las pirekuas. En el otro dominio seleccionado, *Prácticas sociales, rituales y actos festivos*, se presentan como los espacios culturales de las pirekuas como serían los ámbitos familiares, u otros ámbitos de la vida social de los p’urhépecha como serían las bodas, bautizos, festejos religiosos, prácticas funerarias o los momentos de la cosecha (Unesco, 2010, p. 3). La selección de los dominios, hay que señalar, es una forma de clasificar y encasillar las prácticas culturales que se desarrollan en contextos más complejos que van más allá de estos dominios institucionalmente construidos.

En relación con la elaboración del plan de salvaguarda, y la selección de estos dos dominios para las pirekuas, identificamos varias incongruencias entre los dominios seleccionados y lo planteado en las acciones de salvaguarda: ¿dónde radican las incongruencias? Por un lado, se señala que es una práctica que se ha mantenido por la tradición oral y cuyos espacios son de índole festiva y comunitaria. No obstante, lo que se propone para su salvaguarda es establecer un conservatorio de la Música P’urhépecha, donde pueda preservarse, difundirse y consolidarse el elemento pirekuá (Unesco, 2010, p. 9). Esto es: se plantea la institucionalización del canto a través de su escolarización, pero además se define como un espacio idóneo para su consolidación y difusión, en menoscabo de las formas orales.

También se plantea la promoción de concursos, la organización de eventos de carácter nacional e interna-

cional se solicitan apoyos económicos para los grupos musicales para que asistan a eventos dentro y fuera de México. Si las pirekuas cobran su sentido patrimonial en las festividades y otros espacios comunitarios ¿Por qué proponer los concursos o eventos internacionales como estrategia de salvaguarda? Los argumentos que justifiquen la realización de concursos están ausentes.

Uno de los pilares para la legitimación de esta Convención es que el patrimonio inmaterial es un medio para el diálogo entre culturas. En este sentido la Unesco considera fundamental visibilizar a la práctica cultural para que sea conocida “por la humanidad”. Así en el segundo apartado del formato se solicita describir cómo se alcanzarán estas dos metas: visibilización y diálogo (Unesco, 2010, p. 3). En el expediente, se describen y legitiman los concursos como el mejor medio para lograr estos objetivos, específicamente se define al Concurso Artístico P’urhépecha de Zacán, realizado anualmente en dicha comunidad, como el espacio idóneo para su visibilización y desde donde se promoverá el diálogo:

“The communities in general are open, hospitable and they accept with warmth and spontaneity the coexistence with other indigenous groups; proof of this is that inside the p’urhépecha artistic competitions organized in Michoacán, indigenous and mestizo interpreters from other regions of the country are presented (...) [Las comunidades p’urhépecha en general son abiertas, hospitalarias y aceptan con calidez y espontaneidad la convivencia con otros grupos indígenas, muestra de lo anterior, es que dentro del Concurso Artístico P’urhépecha organizado en Michoacán, se presentan intérpretes, mestizos e indígenas de otras regiones de la República Mexicana (...)]” (Unesco, 2010, p. 6)

Finalmente, en el rubro destinado a *Compromiso del Estado Parte*, se destaca la creación del programa de turismo cultural del Estado de Michoacán la “Ruta Don Vasco de Quiroga” que: “busca poner en valor turístico el rico patrimonio cultural tangible e intangible de los michoacanos. Dentro de este último destacan las fiestas tradicionales y las expresiones artesanales, gastronómicas, literarias y musicales” (Unesco, 2010, p. 12).

### Discursividad y patrimonio: los discursos en el expediente de candidatura

En este último apartado reconstruiremos los discursos que se usaron para presentar ante el Comité In-

tergubernamental de la Unesco a la *pirekua* como un canto que merece figurar en la Lista Representativa del patrimonio inmaterial.

Como hemos descrito en el apartado teórico los discursos se encuentran entretnejidos dando lugar a un texto coherente. Esta interdiscursividad, desde nuestra posición da lugar a lo que Smith (2006) define como el discurso autorizado del patrimonio sólo que visto desde el ámbito musical. A continuación, presentamos la reconstrucción de estos discursos.

### Discurso identitario

En este discurso incluimos los enunciados que apelan a la cuestión identitaria, a la colectividad, al “nosotros”. En el texto se refieren tres formas identitarias: la del pueblo *p’urhépecha*, la de los michoacanos y la de los mexicanos. En la primera forma se establece una relación entre las *pirekua*s y la identificación de la población *p’urhépecha*: “The *pirekua* is a representative musical creation of the *p’urhépecha* community (...) [La *pirekua* es una creación musical representativa de la comunidad *p’urhépecha* (...)]” (Unesco, 2010, p. 3).

Se presupone una identificación común entre todos los *p’urhépecha* que no presenta problemas de definición ni entre comunidades, ni entre generaciones:

“(...) the *pirekua* be a factor of unity and cultural identity among the *p’urhépecha* communities; it is a tradition that democratically gives equity to all the (...) [(...) la *pirekua* entre las comunidades *p’urhépecha* siempre ha sido un factor de unidad e identidad cultural; es una tradición que iguala democráticamente a todo el pueblo (...)]” (Unesco, 2010, p. 6).

O bien, “(...) *pirekua*, musical creation that has traditionally been transmitted in oral way, from generation to generation. [La *pirekua* es una creación musical que tradicionalmente se ha transmitido en forma oral, de generación en generación.]” (Unesco, 2010, p. 4).

En otro momento se hace alusión a la relación social que adquieren las *pirekua*s con la identidad de los habitantes del Estado de Michoacán. Esta relación busca ampliar los efectos identitarios de las *pirekua*s hacia el resto de la población del Estado de Michoacán aunque en el Estado es poco difundida esta práctica musical:

The *pirekua* is an element of cultural identity recognized by both its bearers and practitioners, as by the

‘michoacanos’ (natives of Michoacán) in general, and it serves as an effective dialogue bond between the different communities that practice it. [La *pirekua* es un elemento de identidad cultural reconocido como un efectivo vínculo de comunicación entre los michoacanos en general, y ésta sirve como un diálogo efectivo entre las comunidades que la practican.]” (Unesco, 2010, p. 3).

De igual forma, en otras partes del expediente se establece la relación entre este canto y la identidad nacional, misma que se verá reforzada de lograrse la declaratoria de la Unesco. Vincular a la *pirekua* con la identidad nacional es una continuidad de la idea hegemónica de que las culturas de los pueblos indígenas son la base de la identidad nacional:

The inscription of the *pirekua* in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Unesco constitutes a splendid opportunity so that it is known and recognized as an element that strengthens the cultural identity of the Mexicans (...) [La inscripción de la *pirekua* en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco constituye una espléndida oportunidad para que sea conocida y reconocida como un elemento que fortalece la identidad cultural de los mexicanos (...)] (Unesco, 2010, p. 6)

### Discurso del mestizaje

Entretnejido con el discurso anterior, el discurso del mestizaje es utilizado en la retórica del expediente con la finalidad de demostrar que no existen conflictos sociales entre la población indígena y no indígena, entre la identidad *p’urhépecha* y la identidad nacional. El discurso del mestizaje, si bien reconoce la multiculturalidad tanto en el territorio como en las propias prácticas, al mismo tiempo, sigue siendo un discurso fundacional de la identidad nacional mexicana hegemónica y homogénea. El discurso del mestizaje resuelve, armoniza y unifica las diferencias culturales, y la música, ha ocupado un rol central para legitimar este discurso: “The Mexican music is fruit of the miscegenation between the European, American and African cultures (...) [La música mexicana es fruto del mestizaje que se dio entre las tradiciones, europea, americana y africana (...)]” (Unesco, 2010, p. 1).

La dominación y el conflicto durante la colonización no se asoman de ninguna forma en el expediente. La descripción del proceso de colonización es una narrativa que se asemeja a la de un cuento donde

prevalece la apropiación de símbolos coloniales de manera pacífica y amorosa por parte de la población p'urhépecha:

(...) the first friars (...) for it they used dance, theater, music and songs as didactic elements that allowed them to motivate the naturals to adopt the religion. [(...) los primeros frailes (...) utilizaron didácticamente elementos como la danza, el teatro, la música y el canto, que les permitieron interesar y motivar a los naturales por adoptar la fe cristiana (...)] (Unesco, 2010, p. 4).

El resultado es una cultura que se fusionó por efecto del tiempo y no de la imposición:

Along the time both musical cultures fused and a syncretism was created between the European religious songs and the Prehispanic p'urhépecha music. [Con el paso del tiempo se fueron fusionando ambas culturas musicales, creando así un sincretismo entre los cantos religiosos europeos y la música prehispánica p'urhépecha. ] (Unesco, 2010, p. 4)

### Discurso de la diversidad cultural

La identificación de la pirekua como patrimonio cultural inmaterial, así como el proceso de su patrimonialización según el expediente, garantizarán que el mundo siga siendo diverso:

The inscription of the pirekua in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Unesco constitutes a splendid opportunity so that it is known and recognized as an element that strengthens the cultural identity of the Mexicans, at the time that it integrates to the cultural diversity of the world (...) [La inscripción de la pirekua en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Unesco constituye una espléndida oportunidad para que sea conocida y reconocida como un elemento que fortalece la identidad cultural de los mexicanos, al tiempo que se integra a la diversidad cultural del mundo (...)] (Unesco, 2010, p. 6).

De igual forma se hacen afirmaciones más bien retóricas pues que en el documento aparecen más para demostrar que el estado parte, conoce los conceptos e ideas producidas por la política cultural internacional a favor de la diversidad cultural:

(...) the pirekua clearly demonstrates how the intangible cultural heritage, besides being overwhelming

proof of the human creativity, favors the intercultural dialogue in all its dimensions (...) [(...) la pirekua es clara demostración de cómo el patrimonio cultural inmaterial, además de ser una prueba contundente de la creatividad humana, favorece el diálogo intercultural en todas sus dimensiones (...)]. (Unesco, 2010, p. 7)

### Discurso artístico-academicista

Aunque la composición, el canto y la ejecución de las pirekuas se han forjado y cobran sentido en un ámbito comunitario a lo largo del expediente se utilizan términos y valores académicos occidentales para definirla tanto musicológicamente como socialmente hablando. Así encontramos los parámetros académicos de la música occidental para definir a la pirekua:

"In the p'urhépecha music the rhythmic alternation is given by the 3/4 time signature, that is slow and stable; and that of 6/8 that is a style of faster movements. [En la música p'urhépecha la alternancia rítmica la marca el compás de 3/4 que es más lento y estable y otro que es de 6/8 que es un estilo de movimientos más rápidos,]" (Unesco, 2010, p. 2).

La diferenciación rítmica que hacen los p'urhépecha en su propio idioma como: "uananskukua" que traducen como "música para caminar" y "uarhakua" que traducen como "movido" no son mencionadas.

Igualmente aparecen enunciados que hacen alusión a su cualidad artística: "The pirekua (...) is a musical art (...) [La pirekua (...) es un arte musical (...)]", afirmación que es construida a partir de los cánones académicos occidentales. (Unesco, 2010, p. 2).

Considerar que la pirekua es un arte, si bien implica aplicar los valores y conceptos de la estética occidental también implica la jerarquización y los lugares que la sociedad occidental ha destinado para las denominadas bellas artes. Así, la recreación de las pirekuas requiere del mismo tratamiento que las músicas académicas occidentales; esto es, que sean los académicos y especialistas los que definan las acciones para su cuidado y se construyan conservatorios de música para garantizar su permanencia.

Al mismo tiempo se hace alusión a los aspectos de excepcionalidad y singularidad de la práctica, aspectos usuales y necesarios para la reproducción del discurso hegemónico patrimonial:

Any p'urhépecha man or woman, although being outside their territory, in any part of the country, is able to recognize and to identify a musical p'urhépecha crea-

tion; its style is unmistakable, due to its form, its rhythmic structure and its warmth (...) [Un hombre o mujer p'urhépecha, aunque se encuentre fuera de su territorio, en cualquier parte del país, es capaz de reconocer e identificar una creación musical p'urhépecha; su estilo es inconfundible, por su forma, estructura rítmica y su calidez (...)] (Unesco, 2010, p. 5).

### Discurso mercantilista

En las medidas de salvaguarda planteadas en el expediente se afirma que de lograrse la declaratoria, esto permitirá el desarrollo sustentable del pueblo p'urhépecha y la estrategia que se enuncia para lograrlo es la interpretación de pirekuas para el turismo: "That the tourists know the great p'urhépecha musical legacy (...) as a service of quality inside the tourist offer. [Que el turista conozca el gran legado musical p'urhépecha (...) como un servicio de calidad dentro de la oferta turística.] (Unesco, 2010, p. 5).

El discurso desarrollista legitima la idea de que el patrimonio cultural debe ser visto como un producto, capitalizable y explotado económicamente en el turismo cultural.

### Conclusiones

El análisis discursivo llevado a cabo en este artículo dirige nuestra atención hacia el patrimonio cultural, no como un objeto sin problemas de interpretación, sino como una construcción institucional, mediante la cual se producen discursos, se construyen relaciones, jerarquizaciones sociales y se legitiman las instituciones gubernamentales y los organismos internacionales.

Los distintos discursos reconstruidos en el análisis: el identitario, el del mestizaje, el de la diversidad cultural, el artístico-académico y el mercantilista están entretreídos para lograr la congruencia discursiva en el contexto de la noción de patrimonio que sustenta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Como hemos argumentado, los expedientes de candidatura del patrimonio cultural inmaterial de la Unesco, lejos de ser simples formatos donde se recoge la información, representan y forman parte de una serie de instrumentos que actúan como parte del discurso hegemónico del patrimonio cultural.

Convención, formato y discursos se nutren en recíproca complicidad para afirmar que el patrimonio inmaterial existe "ahí afuera", como un objeto bien de-

finido y factible de ser salvaguardado bajo los cánones hegemónicos que han dominado la conservación del patrimonio cultural a nivel global: intervención de expertos, creación de instituciones, - escuelas de música o conservatorios-, separación de las prácticas culturales de sus creadores y de sus usos sociales cotidianos y comunitarios, para finalmente difundirlas en el mercado turístico o cultural.

La relación establecida entre patrimonio cultural y mercado, es una característica intrínseca del modelo canónico patrimonial enfocado al desarrollo económico. Así, las pirekuas se convierten en un producto vendible, que debe representarse en escenarios de concursos y festivales, preferentemente del turismo cultural. Estas acciones se presentan como estrategias de visibilización para la salvaguarda del patrimonio cultural pero lo que realmente se busca es satisfacer el consumo contemporáneo y global de identidades culturales de pueblos indígenas.

Los discursos reconstruidos en este artículo no son descripciones neutrales ni de la pirekua ni del pueblo p'urhépecha sino discursos que las instituciones producen para dotarles de una realidad conveniente a sus intereses burocráticos y mercantilistas; discursos que de alguna manera buscan regular y amoldar las prácticas culturales tradicionales a las políticas culturales globales. No obstante, si bien estos discursos pueden reproducir las concepciones hegemónicas del patrimonio cultural, también es mediante los discursos, -como distintos autores lo han señalado- como se pueden lograr los cambios sociales, en este caso en el ámbito patrimonial.

### Agradecimientos

Agradezco el apoyo financiero del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM para llevarlo a cabo (Proyecto IN 301016).

### Referencias

Abreu, R. (2014). Dinámicas de patrimonialización y comunidades tradicionales en Brasil. En M. Chaves, M. Montenegro, & M. Zambrano (Comps.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 39-66). Co-

- lombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Chaves, M., Montenegro, M. & Zambrano, M. (2014). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Bajtín, M. (1993). La construcción de la enunciación. En A. Silvestri & G. Blanck, *Bajtín y Vigotski: La organización semiótica de la conciencia* (pp. 245-276). Barcelona: Anthopos.
- Blin, G. (2006). La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. *Revista Mexicana de Política Exterior*. 76-77, 25-31. Disponible en: <http://revistadigital.sre.gob.mx/index.php/numero-76-77>
- Deacon, H., Dondolo, L., Mbulelo, M. & Prosalendis, S. (2004). *The subtle power of Intangible Heritage. Legal and financial instruments for safeguarding intangible heritage*. South Africa: Human Science Research Council (HSRC).
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.
- Fairclough, N. & Wodak, R. (1998). Critical discourse analysis. En T. van Dijk (Ed.), *Discourse as social interaction* (pp. 258-284). Londres: Sage.
- Ferrer, E. (2010, 17 de noviembre). La comida y la pirekua, de Michoacán para el mundo. La Jornada Michoacán. p. 3.
- Flores, G. (2016). Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la pirekua por la UNESCO. *Sociológica*, 31 (87), 175-206.
- Flores, G., Reynoso, C., & Nava, F. (2016). *Esto es música p'urhépecha...* Pireis, pirekuas y turismo en Michoacán. En G. Flores y F. Nava (Comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (pp. 31-68). México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores, G. (2017). *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En R. Wodak & M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 61-100). Barcelona: Gedisa.
- Khaznadar, Ch. (2011). Desafíos de la implementación de la Convención de 2003. En L. Arizpe (Coord.), *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones* (pp. 25-31). México: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias-Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Koïchiro, M. (2004). "Prefacio". *Museum*, 56 (1-2), 221-222.
- La Jornada (2010). "La pirekua, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad".
- Mafra, M. (2015). La diversité en partage: du discours a l'institutionnalisation des patrimoines culturels. En D. Moisa & J. Roda (Comps.), *La diversité des patrimoines. Du rejet du discours a l'éloge des pratiques* (pp. 17-38). Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Moisa, D. & Roda, J. (Comps.). (2015). *La diversité des patrimoines. Du rejet du discours a l'éloge des pratiques*. Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Nivón, E. (2010). Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural. En E. Nivón & A. Mantecón (Coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización* (pp. 15-36). México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Parker, I. (1992). *Discourse dynamics. Critical analysis for social and individual psychology*. London: Routledge.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1987). *Discourse and Social Psychology: Beyond attitudes and behavior*. London: Sage.
- Sebastián, P. (2014). Pirekua saber ancestral que alude el pensamiento profundo de la cultura p'urhépecha. En P. Márquez (Comp.), *Pirekua, canto poco conocido* (67-80). Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán: Uantap'erakua, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha.
- Silvestri, A. y Blanck, G. (1993). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthopos.

- Smith, L. (2006). *Uses of heritage*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>
- Timothy, D. & Nyaupane, G. (Eds.) (2009). *Cultural heritage and tourism in the developing world: a regional perspective*. London, New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203877753>
- Unesco (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París: Autor. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa)
- Unesco (2010). Pirekua, canción tradicional de la P'urhépecha, México. Nomination file No. 00398 for inscription on the representative list of the intangible cultural heritage of humanity 2010. Nairobi, Kenya: Autor. Recuperado de <https://ich.unesco.org/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-purhepecha-00398>
- Vega, G. (2017). El concepto de dispositivo en M. Foucault. Su relación con la “microfísica” y el tratamiento de la multiplicidad. *Nuevo itinerario. Revista digital de Filosofía*, 12, 136-158.
- Wodak, R. (2003). De qué trata el análisis crítico del discurso. Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y su desarrollo. En R. Wodak & M. Meyer (Comps.), *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 17-33). Barcelona: Gedisa.



# Orgullo y prejuicio en la identidad de marca. Club Colombia y la valorización de la producción artesanal indígena

*Pride and prejudice in brand identity.  
Club Colombia and the valorization of indigenous artisanal production*

Margarita Chaves\*<sup>1</sup>, Mauricio Montenegro<sup>2</sup>, Giselle Nova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Instituto Colombiano de Antropología e Historia, <sup>2</sup> Universidad Central, Colombia

\* Autora a quien se dirige la correspondencia: [chaves.margarita@gmail.com](mailto:chaves.margarita@gmail.com)

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 12 de noviembre de 2018

## Resumen

A partir de una investigación etnográfica sobre la patrimonialización y las estrategias de valorización de productos con identidad cultural, este artículo analiza el desarrollo de la campaña publicitaria y la propuesta de responsabilidad social empresarial “En busca del orgullo perdido”. Examina las distintas fases del desarrollo de este proyecto y se detiene en el análisis de la experiencia de intervención de los mercaderistas y diseñadores responsables de la campaña en una comunidad de artesanos indígenas del Amazonas colombiano. Muestra cómo la búsqueda de asociatividad y generación de marca colectiva, sin detenerse a considerar el punto de vista del análisis social, terminó proyectando valores y modelos de mercado que antes que exaltar el orgullo del trabajo artesanal reprodujeron los prejuicios más obvios sobre las bondades del mercado. El caso analizado evidencia los problemas que estrategias de mercadeo corporativo pueden generar al desatender el espacio social en el que se proponen.

**Palabras clave:** Identidad cultural, identidad de marca, valor cultural, artesanía indígena, indígenas ticuna, Amazonia

## Abstract

Based on an ethnographic research on intangible heritage and the strategies of valorization of products with cultural identity, this article analyzes the development of the advertising campaign “En busca del orgullo perdido” and its proposal of corporate social responsibility. It examines the different phases of the development of this project and analyses the intervention of marketers and designers responsible for the campaign in a community of indigenous artisans from the Colombian Amazon. It shows how the search for associativity and collective brand generation, without any consideration on social analysis’ point of view, ended up projecting the market values and models. Instead of an exaltation of artisans’ pride, this project reproduced the most obvious prejudices about the benefits of the market. This case highlights usual problems that corporate marketing strategies can generate by neglecting the social space towards they are proposed.

**Keywords:** Cultural identity, brand identity, cultural value, indigenous crafts, indigenous peoples, Ticuna, Amazonia



## Introducción

La pregunta por la generación de “identidad de marca” en la producción artesanal encontró un nicho especial de germinación en Colombia en la reciente instauración de la política de protección y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En la investigación reciente sobre este campo “Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia” (Instituto Colombiano de Antropología e Historia [ICAHN]-Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación [Colciencias], N° 743-2009) que lideró el grupo de antropología social del ICAHN y cuyos resultados fueron compilados en el volumen “El valor del patrimonio. Mercado, políticas culturales y agentes sociales” (Chaves, Montenegro, & Zambrano, 2014) pudimos observar cómo la protección y salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial orientada por las directrices de la Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco [siglas en inglés], 2003) concibe como patrimonios inmateriales a un espectro muy amplio de manifestaciones culturales —entre ellas las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales y actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza, y las técnicas artesanales tradicionales (Unesco, 2003)—, cuya expresión material convierte en bienes de dominio público. Le ofrece de este modo a los estados y a las instituciones internacionales una forma de “proteger” y a la vez de participar en la riqueza de las culturas, sin que sea muy clara la ventaja económica o política real que la marca patrimonial de la inclusión en los listados nacionales e internacionales del Patrimonio Inmaterial representa para los productores de las manifestaciones patrimonializadas (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). Esto de la mano del avance de políticas económicas articuladas a las políticas patrimoniales, como las de turismo y emprendimiento, que ven en la cultura y la diversidad como recursos para el desarrollo económico y social (Comaroff & Comaroff 2009).

En los cruces de estas políticas, la suerte de los productores artesanales indígenas nos reveló aspectos interesantes sobre el lugar ambiguo que estas ocupan frente a la patrimonialización y a la generación de marca comercial. Los marcos proteccionistas contra la mercantilización que subyacen a la política de

patrimonialización de bienes culturales inmateriales (Montenegro, 2010) excluyen a las artesanías y a los saberes artesanales del sello patrimonial que les otorgaría valor agregado, debido al carácter mercantil que orienta su producción (Chaves, 2012). Las políticas de turismo y fomento a los emprendimientos culturales, por su parte, las ubican en un lugar central (Chaves & Nova, 2014) y empujan su ingreso al ámbito de ordenamientos jurídicos relacionados con su comercialización, como el de la propiedad intelectual y los registros marcarios (Pérez, 2012). Mientras en el primer caso la política pública les restringe la posibilidad de contar con marcación patrimonial que les permita incrementar su valor de mercado, en el segundo, la política ofrece alternativas que trasladan el problema a los niveles de intermediación legal que poco favorecen a los artesanos.

Nuestro objetivo en este artículo es profundizar en el análisis de estas articulaciones de intereses económicos y culturales, públicos y privados, de actores empresariales y comunitarios, a partir del examen crítico de la campaña publicitaria “En busca del orgullo perdido”, de la marca de cerveza Club Colombia. En nuestra exploración etnográfica del caso Orgullo Perido nos concentraremos en uno de los oficios artesanales que hicieron parte de la campaña: la talla en madera de las comunidades ticuna de Puerto Nariño, Amazonas. Esta campaña se presentó como alternativa para el “rescate” de la producción artesanal del país. Sin embargo, su examen detallado, desde la fase de concepción hasta su implementación, nos muestra cómo los actores empresariales aprovechan la oportunidad para crear valor agregado por medio de estrategias de “protección” y promoción de las artesanías. Los productores artesanales, por su parte, se enfrentan a la disyuntiva de ver promocionados sus bienes culturales por medio de la ampliación ficticia de un mercado, mientras que por medio de acciones que se presentan como responsabilidad social empresarial (RSE) la empresa se apropia del valor simbólico de sus artesanías. RSE la asocian indefectiblemente con estrategias corporativas como el llamado mercadeo social, que consiste en difundir los procesos y resultados de las acciones de RSE para ganar reputación en el público y dar valor agregado a los bienes y servicios involucrados.

Nuestra principal hipótesis es que en casos como este no asistimos a un intercambio armonioso de valores (cultural por corporativo), ni a una transferencia neutral de conocimientos (de mercadeo por saberes

sociales/locales), sino a una compleja relación cruzada por asimetrías de poder, intereses en conflicto, y distintas formas de entender y practicar la economía. Es decir, que la valorización de productos con identidad no es entendida ni propiciada del mismo modo por todas las partes, mucho menos cuando, como en este caso, se trasponen intereses publicitarios corporativos.

El artículo se divide en cinco secciones. En la primera introducimos el marco en el que se valoriza la identidad en el contexto de la producción artesanal indígena, proyectada por la ola de la patrimonialización. En la segunda presentamos la ampliación de estrategias comerciales y de mercadeo que capitalizan esta valoración cultural en la generación de marcas. Seguidamente, presentamos la campaña publicitaria “En busca del Orgullo Perdido” (en adelante Orgullo Perdido), de la marca de cerveza Club Colombia, y su apuesta de RSE. Nos detenemos en el detalle del diseño de la campaña, usando información documental y el testimonio de asesores involucrados en el proceso y entrevistados por nosotros. A continuación, presentamos el contexto de los ticuna del Amazonas colombiano y de su actividad económica, incluyendo la producción artesanal. En la quinta sección, nos detenemos en el análisis de la experiencia de intervención de los mercaderistas y diseñadores responsables de la campaña en la comunidad de artesanos indígenas ticuna de Puerto Nariño, Amazonas. También en esta sección acudimos a una serie de entrevistas que realizamos entre artesanos de la comunidad indígena, empresarios, intermediarios y asesores de la campaña. Además, nos apoyamos en el trabajo etnográfico que realizamos en 2011 en la comunidad del 20 de julio, en Puerto Nariño, en donde participamos de los talleres y espacios de difusión de la campaña. Finalmente, proponemos algunas conclusiones, en las que argumentamos que, al desconocer el punto de vista de los artesanos indígenas, la búsqueda de asociatividad y generación de marca colectiva propuesta por el proyecto de RSE fracasó. La campaña en cuestión terminó proyectando valores y modelos de mercado que, antes que exaltar el orgullo del trabajo artesanal, reprodujeron los prejuicios más obvios sobre las bondades del mercado. Esto evidencia los problemas que las estrategias de mercadeo corporativo que se apropian de la exaltación de valor cultural generan al desatender el espacio social en el que se proponen.

## (1) Productores artesanales y valoración de la identidad

En un contexto de políticas culturales de abierto corte económico, que impulsan las diferencias culturales para gestionar emprendimientos de mercado, “los artesanos indígenas han recibido una atención especial pues se trata de productores que haciendo uso de una destreza manual, entrenada culturalmente, producen de manera independiente objetos que les den entrada en relaciones comerciales. Son de este modo emblema del potencial del emprendimiento individual que promueve el neoliberalismo económico, y foco de estrategias que buscan articular la relación entre identidad y cultura representada en sus artesanías” (Chaves, 2012, p. 3). Sin embargo, la figura del trabajador independiente que los artesanos encarnan, guarda distancia con ese tipo de sujeto emprendedor que imaginan las políticas neoliberales. En el espíritu emprendedor de los artesanos no prima exclusivamente la lógica de la ganancia, sino también la búsqueda de márgenes de relativa autonomía frente al mercado y al Estado (Chaves, 2012; Herzfeld, 2004; Sennett, 2009, 2012). Justo en esta posición ambivalente entre ser “vanguardia del capitalismo y vanguardia del anticapitalismo” (Antrosio & Colloredo-Mansfield, 2015, p. 24) reside la clave de su economía: innovar para resistir las presiones de sobrevivir de la producción de bienes tradicionales.

Ahora bien, la asociación naturalizada entre artesanía y tradición ha hecho que las artesanías sean ampliamente utilizadas para posicionar registros marcarios de empresas y productos comerciales industriales, y en este escenario los artesanos y las artesanías indígenas ocupan un lugar destacado. Representados en numerosas campañas publicitarias como emblemas de perdurabilidad y tradición, tanto de la identidad de sus productores y de los espacios geográficos y sociales asociados con ellos, como de sus creaciones y productos, materia prima fundamental en la industria del turismo y de su gran aliada, la política patrimonial. Los artesanos y las artesanas indígenas reciben hoy la atención de una amplia gama de asesores y gestores de ONG y agencias de RSE dedicadas a diseminar esquemas organizativos empresariales y para la comercialización. Surge allí una creciente intermediación y apropiación privada de sus productos que muchas veces deja a la deriva las expectativas de bienestar y las promesas de desarrollo para los artesanos, como lo han demostrado otros estudios (Castaño, 2014; Chaves & Nova, 2014; Meza, 2014; Vignolo, 2014).

## (2) Los productos con identidad y la generación de marca

Entre las formas jurídicas y comerciales por medio de las cuales se ha formalizado el mercado artesanal, destacan las denominaciones de origen y las marcas colectivas. En los últimos años se ha multiplicado en América Latina el recurso a estas herramientas, que se han usado por décadas en la Europa mediterránea, especialmente en categorías de productos como vinos y quesos. La ampliación de las denominaciones de origen y las marcas colectivas hacia categorías diversas de bienes, y particularmente hacia las artesanías, es aún reciente (Champredonde, 2012; Pérez, 2012) y responde a un proceso complejo de formalización de los mercados culturales para su presentación en escenarios globales de intercambio. En Colombia, la Superintendencia de Industria y Comercio es la institución encargada de sancionar las denominaciones de origen, y la primera declaración de un producto con esta indicación, el “Café de Colombia”, es apenas de 2005. Desde entonces, se han otorgado 16 denominaciones de origen a productos agroalimenticios y 11 a productos artesanales, entre ellos la tejeduría indígena zenú y wayúu. La legislación sobre registro de marcas colectivas, por su parte, se remonta al año 2000, cuando se actualizó el Régimen Común sobre propiedad industrial en el país.

Esta tendencia se articula con una serie de estrategias de valorización de productos con identidad cultural, que a su vez puede entenderse mejor en el contexto de la búsqueda del mercadeo por nuevos “valores agregados”, particularmente valores emocionales y simbólicos (Chernatony, Harris, & Riley, 2000), así como de la sistematización del valor cultural para ajustarse a este nuevo escenario (Throsby, 2003). El debate sobre estas estrategias ha derivado sobre sus efectos alienantes o fetichizantes (Brown, 2003), la apropiación económica y el usufructo privado de bienes culturales colectivos (Handler, 2003; Appiah, 2009), o la alteración estratégica de las formas de identificación étnica (Comaroff & Comaroff, 2009). En todo caso, la tendencia parece irreversible y exige a actores muy diversos (comunitarios, empresariales, políticos, académicos) un esfuerzo por comprender sus alcances.

Desde nuestra perspectiva, está en disputa la definición misma del valor cultural. O más exactamente: la determinación de los actores e instituciones que definen y legitiman el valor cultural. Mientras que los

productores locales buscan integrarse en mercados más amplios a través de la promoción de su identidad cultural, los productores corporativos hacen lo posible por sofisticar su construcción de “identidad de marca” o identidad corporativa (Currás, 2010). Las nociones de identidad usadas en uno y otro caso son distintas y están sujetas a numerosos debates internos, pero con frecuencia la segunda se apropia de la primera de manera asimétrica y genera tensiones. En el caso de la identidad corporativa no hay un debate sobre cómo se construye, cuál es su utilidad y qué efectos puede tener más allá de su uso publicitario. En algunos casos, las estrategias de identidad corporativa han sido rechazadas por comunidades que consideran vulnerado su patrimonio cultural; es el caso de la cerveza Indio, en México, que lanzó una edición especial cuya etiqueta representa el ritual de los voladores de Papantla, una apropiación que varios líderes indígenas y no indígenas condenaron (Muñoz, 2017).

Muchos teóricos del mercadeo han subrayado que los bienes industriales, forzosamente impersonales, deben ganar “personalidad”, e incluso hacerse familiares y hasta entrañables para sus consumidores (Currás, 2010). De allí que las acciones de RSE y mercadeo social estén hoy a la orden del día. Por esto puede decirse que mientras los productores locales, muchas veces étnicos, intentan reconocer y caracterizar su identidad cultural para participar en el mercado, los agentes empresariales están directamente diseñando esa identidad. La delgada línea que divide estas estrategias, al mismo tiempo las conecta.

Para ilustrar este tránsito de discursos y estrategias de identificación, vamos a presentar el caso de una ambiciosa campaña publicitaria enmarcada en esta tendencia. En ella participaron artesanos indígenas y diversas empresas. Se trata de la campaña “En busca del orgullo perdido” que la marca de cerveza Club Colombia lanzó en Colombia en 2011. Esta campaña se presentó como una iniciativa para “rescatar” oficios artesanales en el país. El supuesto era que los artesanos y sus comunidades intercambiaran el valor cultural de su producción por capacitación en estrategias de mercadeo y emprendimiento. Club Colombia, por su parte, construye identidad de marca a partir del valor cultural asociado a las artesanías que promueve. Es en esencia un intercambio entre valor cultural y corporativo que hace parte de la valorización de productos con identidad, en este caso las artesanías. Vale decir que Club Colombia continuó sus estrategias de asociación con la producción artesanal a través de pro-

gramas como el “Reto Club Colombia” en el marco del proyecto “Maestros Ancestrales”. Artesanías de Colombia, empresa estatal para el fomento y comercio de artesanías en el país, ha creado los premios Maestro Artesano y Maestro Ancestral para exaltar la producción artesanal de artesanos no indígenas e indígenas

### (3) “En busca del orgullo perdido”

La Fundación Bavaria, a través de la cual el grupo empresarial Bavaria ejecuta sus programas de RSE, contrató la estrategia publicitaria como parte del largo proyecto de construcción de imagen de la marca Club Colombia a partir de nociones de excelencia y tradición, asociadas con oficios e iconos culturales que frecuentemente son caracterizados como motivos de orgullo nacional. Para empezar, la cerveza Club Colombia usa como logotipo, desde 1962, una apropiación gráfica del tunjo dorado, una pieza representativa del arte precolombino de la cultura Tolima que se ha convertido en un ícono nacional. Como parte de la campaña Orgullo Perdido, se presentó una edición especial de las etiquetas de Club Colombia, en la que el tradicional tunjo dorado resaltaba sobre patrones gráficos de artesanías emblemáticas, como el sombrero vueltiao zenú, las molas kuna o los tejidos de tamo nariñenses.

En la campaña Orgullo Perdido se acudió a un discurso que celebraba la riqueza de la nación y ubicaba a la producción artesanal y a sus productores como símbolos y gestores de la identidad nacional, a la vez que pretendía alertar sobre el riesgo de su desaparición. El supuesto de una amenaza sobre la producción artesanal tenía un lugar importante en la presentación de la campaña, lo que permitía la presentación de la iniciativa de RSE de Bavaria de “rescatar” este orgullo nacional mediante la entrega de una bolsa de mil millones de pesos colombianos (unos 350 mil dólares) a diez técnicas artesanales previamente seleccionadas.

Orgullo Perdido acudió a una agresiva pauta publicitaria que incluyó comerciales de radio y televisión, el lanzamiento de etiquetas y latas promocionales con imágenes de reconocidos productos artesanales, y una página web que alojaba una impresionante producción audiovisual alrededor de las técnicas artesanales. En uno de los videos de presentación de la campaña se puede escuchar el siguiente texto:

Haremos un recorrido por nuestra geografía y nuestra historia, para encontrar nuestras raíces en la maestría

de un pueblo. 45 millones de habitantes, 1.142.000 km<sup>2</sup>, 32 departamentos, 7 expertos, 10 técnicas finalistas... Un solo objetivo: En Busca del Orgullo Perdido Club Colombia. Los ojos del mundo se fijan cada vez más en Colombia y como país necesitamos reencontrarnos con nuestras raíces y definir nuestra identidad. Esa identidad se ha moldeado generación tras generación por las manos de nuestros artesanos. Un ejemplo claro de esto es cómo a partir de una hoja nuestros maestros construyeron un ícono [imagen del sombrero vueltiao] que es la representación de todo lo que somos. Pero en un país con regiones tan diversas, hay muchas más técnicas que están en riesgo de desaparecer y deben ser salvadas (Club Colombia & Fundación Bavaria, 1 de abril de 2011).

Esta retórica del rescate cultural y la identidad esencializada estuvo siempre apoyada por una producción gráfica y audiovisual técnicamente impecable. Cada uno de los videos difundidos fue producto de un juicioso trabajo de campo, una cuidadosa dirección de arte y un trabajo fotográfico propio de formatos cinematográficos, características reservadas a piezas publicitarias de alto presupuesto para grandes anunciantes. El sitio web de la campaña presentaba las piezas en un entorno interactivo, en el cual los usuarios podían navegar entre técnicas artesanales diversas representadas por imágenes de fragmentos de objetos, texturas y materiales. Este recurso a la metonimia subrayaba la estetización del trabajo artesanal por sobre su contexto cultural y productivo; la fragmentación del objeto artesanal sugiere patrones intercambiables y de aplicación abierta. En estas imágenes opera también una cierta fetichización de las artesanías, que las desliga de los artesanos y de sus contextos.

La campaña también se presentó como producto de una extensa investigación alrededor de los oficios artesanales en el país, que concluyó con la selección de las diez técnicas artesanales participantes: textiles de Algodón de Charalá, marimba de chonta de Guapi, sombrerería de Ancuya, filigrana del Pacífico, cestería de Paja Tetera, peyones Wayuú, talla en madera del Amazonas, alfarería de Ráquira, alpargatas de Guacamayas y cestería de esparto. La mitad de estas técnicas corresponden a oficios realizados por comunidades campesinas ubicadas en departamentos del área andina. La otra mitad corresponde a grupos indígenas y afrocolombianos ubicados en el litoral pacífico, la península de la Guajira y el sur del Trapecio Amazónico colombiano.

Según la campaña, el “rescate” de estas técnicas artesanales y la sostenibilidad de su producción se garantizarían con la inversión del dinero entregado por Club Colombia en forma de capital semilla y planes de acompañamiento empresarial. El público sería el encargado de escoger qué técnicas representativas de las regiones iban a recibir la mayor parte de la inversión y a promocionarse como el orgullo rescatado de la nación. La estrategia de Club Colombia consistía en abrir nuevos espacios de difusión de la marca apoyados en construcciones y experiencias de nacionalidad e integrar en las prácticas y decisiones de consumo la idea de compromiso con el país, siguiendo la tendencia del llamado consumo responsable (Cole, 2014; Dueñas, Perdomo & Villa, 2014).

Los consumidores debían registrarse en la página web y las redes sociales de la campaña y votar por una de las diez técnicas artesanales. Las tres técnicas con más votos recibirían cien millones de pesos (unos 35.000 dólares) en capital semilla cada una; las siete restantes, diez millones. El resto del dinero sería entregado en planes de acompañamiento empresarial. Como resultado de esta votación, las tres técnicas artesanales ganadoras fueron los textiles de Charalá, la sombrerería de Ancuya y las alpargatas de Guacamayas. También como parte del premio, todas las técnicas artesanales del proceso participarían en ferias como Expoartesánías, auspiciadas por la campaña.

La página web de Orgullo Perdido recibió gran cantidad de visitas, votaciones y comentarios en redes sociales, que no sólo se referían a los oficios y las regiones de las técnicas artesanales presentadas, sino que también aplaudían el compromiso de Club Colombia con el mercado artesanal. Se hizo evidente que a través de la plataforma de la RSE la campaña logró difundir nuevos valores asociados a la marca. Así, aunque la publicidad desplegada no trató directamente sobre la cerveza, movilizó discursos sobre la identidad que presentaron a la marca como un reflejo tanto de los valores atribuidos a los productos artesanales como de sensibilidad cultural y generosidad. El éxito de la campaña fue reconocido por premios como el Effie Awards, que consiguió en 2012, y por su inclusión como caso ejemplar en libros de mercadeo de reputados autores internacionales (Kotler, Hessekiel y Lee 2012). Los Effie Awards son una competencia global de mercadeo que premia la efectividad de las campañas nominadas. Se organizan desde 1968 por la New York American Marketing Association, aunque se han dispuesto capítulos regionales y, en el caso de

Colombia, un capítulo nacional. La importancia de ganar este tipo de reconocimientos, como los célebres leones de Cannes, para un anunciante como Club Colombia y para una campaña como Orgullo Perdido, es que se convierten en referentes para la producción publicitaria y las estrategias de mercadeo para los próximos años. De allí que a partir de entonces se hayan replicado campañas similares a Orgullo Perdido.

Una lectura de la pauta de la campaña evidencia que la consolidación de la imagen de marca constituyó su mayor objetivo. La exposición que hizo Bavaria de sus resultados antes de la ejecución de los planes de inversión sobre las técnicas artesanales lo confirma, así como el hecho de que una vez terminado el periodo de votación por parte de los consumidores, el pico de la exposición de la iniciativa, no se hicieron nuevas menciones sobre el proceso de intervención planteado.

### **(3.1) El diseño de la campaña y los sujetos de la intervención**

A toda esta exposición mediática le antecedió el proceso de formulación de la campaña. La idea inicial fue presentada a la Fundación Bavaria por los estrategas de mercadeo de Club Colombia. Una vez aprobado el proyecto, se contrató a la agencia de publicidad J. Walter Thompson (JWT) para que gestionara las relaciones públicas de la iniciativa a nombre de la empresa. Esta agencia, a su vez, contactó a un grupo de expertos en el campo artesanal: dos antropólogos y un diseñador. Para tener mejor información sobre el proceso entrevistamos a una de las personas contratadas como asesores para la selección de las técnicas artesanales. El contrato de los asesores expertos incluía una cláusula de confidencialidad que exigía absoluta reserva sobre el desarrollo de la misma. Por razones obvias mantendremos en reserva sus nombres.

#### **Los expertos**

El proceso general contó con una serie de etapas de selección y vinculación de consultores externos encargados de llevar a cabo los planes de la empresa Bavaria. Un aspecto constante del relato de este entrevistado fue el de los procedimientos fuertemente regulados por los directivos de la marca Club Colombia y la fundación Bavaria para que no hubiera lugar para desvíos de las intenciones que perseguía la campaña, ni para la improvisación.

En una primera instancia, el equipo asesor recomendó a la Fundación la vinculación de las dos instituciones más importantes relacionadas con la producción artesanal en el país. Tal como nos lo expusiera uno de ellos:

En una primera etapa la agencia de publicidad aceptó acercarse a plantear el proyecto a las entidades públicas directamente relacionadas con el tema artesanal en el país; sin embargo, prontamente los directivos de la Fundación Bavaria decidieron no aliarse con estas entidades, a saber: el Ministerio de Cultura y Artesanías de Colombia. En el caso de Artesanías de Colombia, adujeron que los indígenas les habían comunicado su descontento con acciones recientes de la empresa en el manejo de la principal feria artesanal del país, Expoartesanías. En el del Ministerio de Cultura, en cambio, fueron los representantes de la agencia de publicidad quienes les refirieron una falta de interés de sus funcionarios en la iniciativa propuesta (entrevista asesor 1, comunicación personal, septiembre de 2013).

Ante la decisión de trabajar de manera independiente, uno de los asesores del grupo de expertos sugirió redireccionar la campaña —cuya orientación inicial era hacia los “maestros artesanos”— hacia las técnicas artesanales, pensando que de este modo realmente se podría impactar positivamente en la protección de la reproducción del conocimiento local de la producción artesanal, coincidiendo con los objetivos de la política de la salvaguardia del patrimonio inmaterial que por entonces adelantaba el Ministerio de Cultura de Colombia (Chaves & Nova 2014). El equipo se encargó de recopilar información sobre la historia y características de diez técnicas artesanales, según los parámetros establecidos por la campaña, a saber: que sobre ellas existiera alguna condición de amenaza; que aparecieran como representativas de una localidad, región o grupo étnico; que presentaran condiciones de accesibilidad y seguridad para que el equipo adelantara la campaña y, por último, pero no por eso menos importante, que evidenciaran la regionalización de la distribución de la marca Club Colombia. Vale la pena hacer notar que las tres técnicas que finalmente resultaron principales beneficiarias de la campaña representan tres regiones tradicionalmente asociadas al consumo de cerveza en Colombia: Boyacá, Nariño y Santander. La labor de los expertos también consistía en adelantar los contactos de los artesanos en las distintas regiones y asegurarse de que hicieran parte del proyecto, para luego dar estos datos a los demás equipos que integrarían la campaña

## La ONG intermediaria

De manera paralela, los encargados de la campaña realizaron una nueva convocatoria, esta vez para elegir a la entidad encargada de ejecutar los planes de acompañamiento. La entidad finalmente seleccionada fue la Fundación Crea. Con la vinculación de Crea se dio por terminada la participación de los asesores contratados por la campaña, salvo un diseñador que, según nos refirió, conoció a Crea cuando ésta se presentó a la licitación y fue invitado a continuar el trabajo con ella. Crea ofrece servicios de desarrollo de productos, fortalecimiento empresarial y de mercadeo a productores artesanales involucrados en programas de RSE. Ha trabajado en las campañas de RSE de varias empresas de extracción minera, con quienes intermedian relaciones comerciales y participan en ferias artesanales dentro y fuera del país. En este caso, su labor consistía en adelantar la entrega de capital semilla y realizar las capacitaciones en la producción de los grupos artesanales de las diez técnicas ganadoras, así como acompañarlos en Expoartesanías, feria en la que participaron con el sello de la campaña.

Según el director de Crea, a quien entrevistamos, el trabajo de la Fundación está encaminado a conectar a los artesanos con el mercado a través de la formulación de planes e inversiones para dinamizar la producción artesanal desde los marcos de constitución de una empresa, la generación de una cadena productiva, el cálculo de costos y beneficios y los requerimientos y tendencias del mercado. Esto último, por ejemplo, se realiza mediante la intervención de los diseñadores de la Fundación en la creación de productos, no sólo para el mercado “romántico” de las artesanías tradicionales, según palabras de su director, sino también para el desarrollo de una línea contemporánea para el mercado “real”.

Según el relato del director, Crea comenzó como parte de la ONG internacional Aid to Artisans y en poco tiempo se integró a la empresa privada en la financiación de un proyecto auspiciado por Coltabaco, Petrobras y Oxy. Ante el retiro de Aid to Artisans del país, la Fundación continuó su operación en proyectos con artesanos por medio de la empresa privada. Así, en 2010 Crea dejó de captar recursos de la cooperación internacional para ejecutar proyectos de RSE de empresas mineras como Cerrejón y Geominerales. El giro hacia estas fuentes de financiación era reseñado por el director como un cambio que ha beneficiado la operación de Crea, pues considera que la ejecución

de proyectos con la empresa privada se realiza al margen de los compromisos políticos y económicos que rigen las operaciones de la cooperación internacional, y en cambio responde a las claras intenciones de la operación de la empresa privada, que definió de la siguiente manera: “El que saca petróleo, saca petróleo y punto. Si en el camino hay que ayudar para sacar ese petróleo, pues hace parte del ejercicio”.

Por esta orientación, Crea define el éxito de sus programas de acuerdo a la capacidad de los grupos intervenidos de mantenerse vigentes en el mercado. La constante referencia a la “sostenibilidad” de las unidades productivas, evidencia que el discurso de Crea propende por la extensión de la lógica del mercado a la producción artesanal y privilegia a “los que sirven” y saben manejarlo, en contraposición con los que terminan en pérdidas o son “gestionadores”, como el mismo director los denomina. Sobre los primeros, afirma con exaltación que invierten bien su dinero y no necesitan labores de intermediación con los clientes, mientras que desdeña a los segundos por considerarlos poco emprendedores y parte de un grupo con el que “toca” trabajar.

Uno de estos grupos con los que a Crea le “tocó” trabajar fue precisamente el de los artesanos ticuna que tallan madera en Puerto Nariño, Amazonas. Aunque esta no fue una de las técnicas ganadoras del concurso, sí contó con inversiones menores por parte de la campaña.

#### (4) Los ticuna

El caso de los ticuna es interesante por muchas razones. Los ticuna son un grupo indígena numeroso extendido en territorios circundantes de la trifrontera entre Perú, Colombia y Brasil, con una población estimada de 60.000 habitantes, de los cuales 46.000 aproximadamente están asentados en Brasil, 8.350 en Colombia y 6.982 en Perú (López 2014). Sus asentamientos se ubican en ambas márgenes del alto Amazonas, en una extensión de aproximadamente 600 kilómetros que va desde la desembocadura del Atacuari en Perú y hasta la del río Jutai en Brasil (López 2002). En Colombia, constituyen la población indígena más numerosa de la región conocida como el Trapecio Amazónico y la mayor parte de ella habita en los resguardos indígenas creados en la década de los 1980.

Los ticuna son ampliamente conocidos a escala regional por la diversidad de objetos que producen para el mercado turístico. De hecho, entre los pro-



Figura 1. Mapa de la región de estudio (elaborado por M. Pérez)

ductores artesanales tienen renombre como expertos procesadores y tejedores de fibras vegetales, diestros talladores de maderas, diseñadores creativos de collares y pulseras de semillas y dibujantes excepcionales. Todas estas destrezas sintetizan saberes tradicionales que se adecuan a las demandas del mercado. Se podría afirmar que su producción artesanal se deriva directamente de su cultura material adaptada a la demanda de los turistas, por ejemplo en las pinturas en corteza de árbol conocidas como las yanchamas, los chinchorros y mochilas tejidas con la fibra de palma conocida como chambira. La talla en madera palo sangre y la bisutería elaborada con semillas de la selva, por su parte, son innovaciones promovidas por la empresa estatal Artesanías de Colombia para darles una mejor entrada en el entramado de actividades comerciales para el turismo.

Es usual al llegar a las comunidades del área y encontrar tanto a hombres como a mujeres dedicados a alguna actividad artesanal: torcer chambira, pulir o tallar objetos, ensartar semillas, pintar yanchama. No importa si el objeto logra o no tener salida inmediata en el mercado; el trabajo artesanal es una actividad que

mantiene “ocupadas” a muchas personas cuya lógica se plantea de la siguiente manera: aunque el precio de venta jamás pague el tiempo de trabajo invertido en la fabricación del objeto artesanal y mucho menos el conocimiento y la habilidad requeridos para elaborarlo, la disponibilidad de tiempo, de materias primas aún existentes en sus territorios y de saberes implicados en su realización, representa una opción (en muchos casos la única) de que disponen para tener acceso a sumas (pequeñas o significativas) de dinero necesario para su reproducción como trabajadores.

Desde la década de 1980, el desarrollo turístico de Leticia y sus alrededores incrementó la participación de los ticuna en las actividades relacionadas con el turismo y sus asentamientos se han convertido en puntos centrales para la venta de artesanías (Nova, 2010; Ochoa, 2008).

Ahora bien, aunque muchos indígenas de los asentamientos de la región trabajan en un oficio artesanal, no se tratan de una comunidad que se definan fundamentalmente como artesana, ni sus artesanías se representan necesariamente como iconos identitarios (Chaves & Nova 2014). El centro de su actividad económica se basa una suerte de pluriactividad que incluye formas de trabajo ligadas al mercado capitalista, como el trabajo asalariado y el artesanal, y otras como el trabajo de los campos de cultivo que se desenvuelve de acuerdo con sus necesidades domésticas y la estacionalidad de la oferta de recursos de la selva y el río. En este sentido, pueden caracterizarse como una sociedad “bosquesina”, categoría desarrollada por Echeverri y Gasché (2004) para denominar a los habitantes rurales, indígenas o mestizos, de las vegas del río Amazonas que derivan su subsistencia del aprovechamiento de los recursos de la selva y de los ríos, sin llegar a utilizar la agricultura a campo abierto.

La comunidad de artesanos ticuna en la que se enfocó nuestro trabajo etnográfico hace parte de Puerto Nariño, segundo municipio del departamento que en su área rural comprende veintidós comunidades indígenas que hacen parte del resguardo Ticuna, Cocama y Yagua (Ticoya). La vocación turística de Puerto Nariño ha sido impulsada por el Estadio central desde 2000 y las comunidades más cercanas al casco urbano son quienes participan con mayor fuerza en los emprendimientos turístico y artesanales que ofrece la localidad y a las que pertenecen los artesanos que participaron en la campaña de Club Colombia. Puerto Nariño fue escogido por el Viceministerio de Turismo para desarrollar el piloto para la “Certificación de turismo cul-

tural y sostenible” y por el Ministerio de Cultura para el levantamiento del primer inventario de patrimonio cultural inmaterial indígena en el departamento de Amazonas (Chaves & Nova, 2014)

### (5) Prejuicios empresariales y artesanos indígenas

Las piezas audiovisuales que circularon en medios sobre la talla de madera en Puerto Nariño ligaron esta práctica con la tradición indígena ticuna y su relación con la conservación del Amazonas. Los videos presentaban a un joven artesano indígena que oficiaba como vocero de la comunidad y enlace de la intervención. En medio de impactantes imágenes de la selva y sus ríos, el repetía que su trabajo implicaba una relación “cercana con la madre naturaleza y la preservación de las costumbres indígenas”.

En los términos de la campaña, este artesano fungía como “dinamizador” de la técnica artesanal, imagen de la iniciativa publicitaria y difusor e intermediario de la intervención entre los artesanos locales. Según él mismo nos relató en Puerto Nariño, fue convocado a participar en la campaña gracias a sus contactos con la Fundación Natutama, una ONG que desarrolla programas de investigación y educación ambiental en el municipio y que cuenta con un museo que simula la vida del río con su fauna y vegetación tallada en madera. Aceptó motivado por sus intereses alrededor del rescate del conocimiento tradicional, pero reconoció que en el momento de aceptar la invitación no tenía claras las características de la campaña publicitaria: el concurso construido alrededor de su imagen, la inversión o monto de los premios y sus implicaciones para la comunidad. Accedió a estas condiciones sin pedir mayores explicaciones del proceso, por respeto a quienes lo contactaron y por temor a perder el interés de la empresa en su trabajo. En esta medida, su interlocución con la campaña se dio desde un lugar de subordinación a las propuestas y demandas de sus voceros, quienes, valga la pena anotar, tampoco hicieron un alto para considerar en qué condiciones se estaba vinculando a los artesanos y qué consecuencias podría tener para ellos y su comunidad.

Para dar inicio a los compromisos de “fortalecimiento empresarial” que proponían las acciones de RSE posteriores a la campaña, este joven convocó a los artesanos de la comunidad 20 de Julio, que hace parte del resguardo Ticoya de Puerto Nariño. La ma-

yoría de estos talladores pertenecían a una misma familia. Después el asesor de Creaa visitó Puerto Nariño para hacer la entrega del capital semilla y dictar unos talleres de asesoría a la comunidad para la creación de la marca colectiva con la que participarían en Expoartesanías y sellaba el final del proyecto Orgullo Perdido.

Al comenzar su intervención, Creaa escogió a un “maestro artesano” para coordinar las acciones de fortalecimiento empresarial de la comunidad y administrar los recursos que aportaba el proyecto. Su elección generó resistencias entre los talladores y la comunidad en general, que temía por la apropiación individual de estos recursos. Más adelante, el proyecto propuso una estructura asociativa que desconoció el estilo de trabajo individual de los artesanos y sus formas de relacionarse con el mercado. La combinación de estas estrategias, la elección de un líder y la creación de una asociación de artesanos, se convirtió en un punto de discordia. La idea de asociación entre los artesanos ticuna se refiere a la reunión de un grupo de personas, preferiblemente con vínculos familiares, y no solo al planteamiento de roles y funciones empresariales de planificación de estrategias para la generación de ganancias.

Contrario a lo que los talladores esperaban, la intervención se hizo en una dirección opuesta a la lógica con la que ellos participaban en el mercado artesanal y sin que ellos tuvieran espacio en las decisiones sobre el uso del capital semilla. Por ejemplo, Creaa destinó este capital a la compra de materiales y herramientas que los artesanos consideraban innecesarios. También adquirió y legalizó la compra de bloques de cedro, palosangre, remocaspi y cucharacaspi, que los indígenas usualmente extraen del bosque. Cabe señalar que la madera fue vendida por los mismos artesanos a Creaa a unos precios elevadísimos. Por ejemplo, un metro de tabla de palosangre se cobró a 120 mil pesos, cuando el mismo artesano generalmente compra un tronco entero, de seis metros de largo, por 100 mil. La distribución de recursos más codiciados, como el motor fuera de borda y la motosierra que también compró Creaa, generó disputas entre los artesanos del grupo. Muchos recelaban que la familia del “maestro artesano” se apropiara de ellos y no faltaron los rumores en el mismo sentido sobre el artesano “dinamizador”. Este último nos comentó en un encuentro posterior que estaba triste y molesto porque su participación en la iniciativa le había generado estos problemas.

Por otra parte, la capacitación en diseño les impuso modelos completamente inusuales de trabajo. Allí



Figura 2. Artesanos ticunas de Puerto Nariño, Amazonas (fotografía de G. Vargas).

se expusieron las ideas del diseñador de Creata sobre la diversificación de elementos de color, tamaño, textura y forma de las artesanías para tener mayor acogida en entre los consumidores. También abarcaron el etiquetado y la creación de un valor agregado para la marca que supuestamente les permitiría aumentar los precios. Por ejemplo, la propuesta de incluir a las mujeres en el trabajo de terminación de las piezas y publicitarlo en la etiqueta. Todo lo anterior en dos días.

Tras la visita de Creata a la comunidad 20 de Julio, se realizó una reunión de los artesanos participantes del proyecto, en la que manifestaron que lo que les proponía el proyecto no era ni atractivo ni interesante para ellos. Mientras la reunión se realizaba, conversamos con los presentes sobre el planteamiento de acciones futuras en el marco de la campaña. Sobre el gasto del dinero del capital semilla expresaron que habría sido mejor utilizarlo en la construcción de una maloca que atrajera el turismo a la comunidad, propuesta que Creata no tuvo en cuenta. En síntesis, los artesanos de 20 de Julio fueron beneficiarios de un dinero sobre el cual no tuvieron ningún poder de decisión.

### Reflexiones finales

La aparente dicotomía entre tradición/innovación es fundamental para concebir el intercambio entre quienes producen mercancías artesanales, indígenas o de otro tipo, y quienes las consumen. Desde la perspectiva de quienes las consumen, el valor del objeto artesanal se inscribe en el origen o la identidad cultural de quienes lo producen, y se asocia generalmente con estilos de vida tradicional. En el caso de las artesanías indígenas, se asocia además con la marca étnica que la identidad de sus productores le imprime al objeto de acuerdo con las jerarquías étnicas existentes en el contexto donde se producen, pero las cuales no siempre coinciden con el valor monetario que adquiere el objeto en el mercado (Chaves, 2012). En cambio, desde la perspectiva de los productores artesanales, indígenas y no indígenas, la producción se realiza sin un apego ciego a la tradición; más bien, dependiendo de los permanentes desafíos que les plantea el mercado y la lectura entrenada que los artesanos realizan para identificar lo que les interesa a los consumidores (Sennett, 2008). Es de este modo como los artesanos recuperan su independencia frente a los riesgos que les plantea el mercado. En la gran mayoría de los casos adaptan su habilidad y trabajan materiales y diseños cambiantes, que permanentemente disgregan la dicotomía entre

tradición/innovación que los rodea persistentemente, buscando contar con un suministro constante de materiales de acceso libre e innovación abierta, en donde la identidad cultural tiene un valor agregado que permite mantener la cooperación entre rivales de una comunidad de productores de bienes destinados a un mismo mercado (Antrosio & Colloredo-Mansfield, 2015, pp. 20-21). Gracias a la simbiosis entre modernidad y tradición, innovación e identidad, la producción artesanal indígena produce las posibilidades de su sostenibilidad dentro de una economía global (Herzfeld, 2004).

Lo que podemos aprender de la experiencia de Orgullo Perdido, más allá del impacto en la consolidación de su identidad de marca, tiene que ver con el tipo de relaciones que generó en la comunidad artesanal intervenida. Los procesos de producción de valor son también procesos de transformación social, y no siempre responden al modelo “neutral” de la cartilla de estrategias de mercadeo en el que todos los actores tienen acceso a la misma información y calculan “racionalmente” sus posibilidades para maximizar sus recursos. En el caso de los artesanos de Puerto Nariño, la campaña intentó forzar condiciones de participación y constitución de estructuras asociativas ajenas a sus propios arreglos para la producción y comercialización de sus artesanías, generando conflictos y fragmentando el tejido social de la comunidad. Los conflictos, por supuesto, no se hacen visibles ni se debaten como parte de los resultados de la iniciativa, siempre favorecedores de la imagen de la marca. Sin embargo, evidencian aspectos problemáticos de la tendencia a constituir marcas colectivas y otras formas de propiedad cultural común en comunidades de artesanos, como la ticuna, donde las relaciones de producción son heterogéneas están cruzadas por relaciones de poder y de parentesco y no pueden ajustarse sencillamente a los modelos corporativos de la producción industrial y el mercadeo. En escenario como estos no es sensato pensar en asociaciones productivas impulsadas por los emprendedores que Club Colombia y Creata imaginaron detrás del fulgor exótico de todo artesano.

Esta situación, explicada por las condiciones sociales y económicas de los talladores, pareciera ubicarlos dentro del círculo de los artesanos “que no sirven”, según la lógica del director de Creata, para desarrollar competencias económicas de mercado y apropiarse de lógicas de creación de valor diferencial. Sus formas de trabajo y administración de recursos, así como de acumulación y redistribución, son bien distintas a las imaginadas por los mercaderistas y los empresarios,

que frente a estos desencuentros tienden a pensar que en las comunidades intervenidas no hay más que necesidades insatisfechas, pereza o ignorancia.

Como ya hemos señalado, la economía de los ticuna de Puerto Nariño no está basada exclusivamente en la producción artesanal o en el turismo, y tampoco buscan que así sea. No es que los ticuna u otras comunidades de artesanos en condiciones similares se opongan al mercado, es sencillamente que se relacionan con él mediante lógicas que no incluyen el reclamo de registros de propiedad como las marcas colectivas y las denominaciones de origen. Este caso puede enseñarnos que el mercado artesanal, y en general el de productos con identidad, puede crecer al margen de estos instrumentos legales y de mercadeo, e incluir otras escalas de la demanda, no necesariamente masivas.

Los actores que encarnan los saberes sobre identidad corporativa (mercaderistas e intermediarios) son por supuesto menos complejos, y están más institucionalizados, que aquellos que encarnan la identidad cultural. De allí que el intercambio propuesto por campañas como Orgullo Perdido esté sujeto a tensiones. Si las estrategias de mercadeo corporativo continúan, como seguramente lo harán, interviniendo en el campo de la valoración de productos con identidad, vale la pena estar atentos a las consecuencias que esto tendrá en las comunidades que negocian la legitimidad, largamente luchada, de su identidad cultural, por transformarla en una simple identidad de marca.

## Referencias

- Antrosio, J., & Colloredo-Mansfeld, R. (2015). *Fast, easy and in cash. Artisan hardships and hope in the global economy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Appiah, K. (2009). Whose culture is it? En Cuno J. (Ed.), *Whose culture? The promise of museums and the debate over antiquities* (pp. 71-86). New Jersey: Princeton University Press.
- Brown, M. (2003): *Who owns native culture?* Cambridge: Harvard University Press.
- Champredonde, M. (2012). La valoración de la tipicidad cultural y territorial de productos mediante certificaciones en países de América Latina. En J.Froehlich (Ed.), *Desarrollo territorial. Producción, identidad e consumo*. Ijuí, Brasil: Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul.
- Castañó, J. F. (2014). “Y fiesta y rumba”. Sacando a bailar las políticas culturales en Cali. En: M. Chaves, M. Montenegro & M. Zambrano (Comps.), *El valor del patrimonio: Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 239-274). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Chaves, M. (9 -10 de agosto de 2012). *Valor diferencial y emprendimiento cultural en la producción artesanal indígena en Colombia*. Manuscrito inédito, ponencia dictada en la presentación de resultados finales del proyecto “Mercado, consumo y patrimonialización. Agentes sociales y expansión de las industrias culturales en Colombia”, Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, Colombia.
- Chaves, M., Montenegro, M., & Zambrano, M. (Comps.). (2014). *El valor del patrimonio: Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Chaves, M., & Nova, G. (2014). Políticas patrimoniales, productos artesanales y economías de futuro. En M. Chaves, M. Montenegro & M. Zambrano (Comps.), *El valor del patrimonio: Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 67-100). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Chaves, M., Montenegro, M., & Zambrano, M. (2010). Mercado, Consumo y patrimonialización cultural. *Revista Colombiana de Antropología*, 46 (1), 7-26.
- Chernatony, L., Harris, F., & Riley, F. (2000). Added value: its nature, roles and sustainability. *European Journal of Marketing*, 34 (1/2), 39-56.
- Club Colombia & Fundación Babaria (1 de de abril de 2011) *En Busca del Orgullo Perdido*. Recuperado de <http://bit.ly/2gffqI> <https://www.youtube.com/watch?v=RN1OAB0yvtE>
- Comaroff, J., & Comaroff, J. (2009): *Ethnicity, Inc*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Currás, R. (2010). Identidad e imagen corporativas: revisión conceptual e interrelación. *Teoría y Praxis*, 7, 9-34.
- Dueñas, S., Perdomo-Ortiz, J., & Villa, L. (2014). El concepto de consumo socialmente responsable y

- su medición. Una revisión de la literatura. *Estudios Gerenciales*, 30(132), 287-300.
- Echeverri J. A., & Gasché, J. (2004). Hacia una sociología de las sociedades bosquesinas. En, D. Ochoa y C.A. Guio (Eds.), *Control social y coordinación: un camino hacia la sostenibilidad amazónica. Caso maderas del Trapecio Amazónico* (pp.165-181). Bogotá: Defensoría del Pueblo, Universidad Nacional de Colombia, Corpoamazonia, Unidad de Parques.
- Handler, R. (2003). Cultural property and culture theory. *Journal of Social Archaeology*, 3(3), 353-365.
- Herzfeld, M. 2004. *The body impolitic. Artisans and artifice in the global hierarchy of value*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kirshemblatt-Gimblett, B. (2004). World heritage and cultural economics. En I. Karp, C. Kratz, L. Sz-waja, & T. Ybarra-Franco (Eds.), *Museum frictions. Public culture/Global Transformations*, (pp. 161-206). Durham: Duke University Press,
- Kotler, P., Hessekiel, D., & Lee, N. (2012). *Good works! Marketing and corporate initiatives that build a better world*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- López, C. L. (enero-diciembre, 2002). Los ticuna frente a los procesos de nacionalización en la frontera entre Brasil, Colombia y Perú. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 77-104
- López, C. L. 2014. *Ticunas brasileiros, colombiano y peruanos. Etnicidad y nacionalidad en la región de frontera del alto Amazonas/Solimões*. Belem do Para: Museu Paraense Emílio Goeldi, Coleção Eduardo Galvão.
- Meza, C. A. (2014). Representación, reconocimiento étnico y emprendimiento etnocultural del Pacífico en el festival Petronio Álvarez de Cali (pp. 335-358). En M. Chaves, M. Montenegro & M. Zambrano (Comps.). *El valor del patrimonio: Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Montenegro, M. (2013). Articulaciones entre políticas económicas y políticas culturales en Colombia. El patrimonio cultural, el sector artesanal y las nuevas formas del valor y la propiedad. *Boletín de Antropología*, 28(46), 35-52.
- Montenegro, M. (2010). La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 115-131.
- Muñoz, G. (1 de abril de de 2017). Los de abajo. Etiquetas y culturas. *Diario La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2017/04/01/opinion/012o1pol>
- Naranjo, L. (2005). Aportes para un criterio no restringido de responsabilidad social empresarial. En A. Uribe & C. Schumacher (Eds.), *Ética, responsabilidad social y empresa* (pp. 58-86). Bogotá: Universidad del Rosario.
- Nova, G. (2012): Producción artesanal y lógicas de participación en los circuitos del turismo en una comunidad indígena del trapecio amazónico colombiano. En J. M. Valcuende (Coord.), *Amazonia. Viajeros, turistas y poblaciones indígenas* (pp. 231-260). Tenerife: Pasos. Recuperado de <http://www.pasosonline.org/Publicados/pasosocedita/PSEedita6.pdf>
- Ochoa, G. I. (Ed.) (2008). Turismo en la Amazonia: entre el desarrollo convencional y las alternativas ambientales amigables. Bogotá: Editorial Guadalupe, Universidad Nacional de Colombia, Sede Amazonia.
- Pérez, J. S. (julio-diciembre, 2012). La artesanía en el derecho. En *Vniversitas*, 125, 287-318.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama
- Throsby, D. (2003): Determining the Value of Cultural Goods: How Much (or How Little) Does Contingent Valuation Tell Us? *Journal of Cultural Economics*, 27(3-4), 275-285.
- Unesco (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París: Autor. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa)
- Unesco. (2003). Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

Vignolo, P. (2014). La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Cultural de la Humanidad: paradojas y propuestas. En M. Chaves, M. Montenegro & M. Zambrano (Comps.), *El valor del patrimonio: Mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales* (pp. 275-308). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.



Figura 3. Artesano ticuna de Puerto Nariño, Amazonas (fotografía de G. Vargas).

# Hablamos garífuna, comemos ereba, bailamos yancunu y reímos con uraga. La cultura garífuna: patrimonio intangible de la humanidad

*We speak garifuna, eat ereba, dance yancunu and laughed with uraga*  
*The Garifuna culture: intangible heritage of humanity*

Alfonso Arrivillaga-Cortés

Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala

a nosotros seis...

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [laruduna@gmail.com](mailto:laruduna@gmail.com)

Recibido: 10 de octubre de 2018 / Aceptado: 4 de febrero de 2019

## Resumen

Este artículo da seguimiento a la nominación que los garínagu beliceños hicieron para incluir a su lengua, la música, la danza y la oralidad en la candidatura de pieza maestra de la humanidad impulsada por la Organización de Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés). Para ello se recoge previo, las preocupaciones de esta organización supranacional y el recorrido de la nominación por la nación garífuna y posteriormente por los estados-nación donde se localizan asentados como grupo. Diversas preguntas de fondo se van construyendo desde el inicio, buscando problematizar sobre el por qué y eficacia de las nominaciones, abonando con ello la mirada analítica del ejercicio de la implementación de políticas nacionales una vez la nominación fue lograda. Este trabajo deja entrever acciones irresponsables y hasta racistas de los Estados-nación, obliga a revisar las nociones de patrimonialismo y patrimonialización, una como ejercicio de significado, la otra como un bien de gestión. El estudio, pone particular interés en el caso de Guatemala, en lo relativo al análisis de las acciones del Estado como contraparte de las nominaciones; la observación y entrevistas abiertas, así como una revisión de literatura, y el ser participe coyuntural de algunos eventos constituyen las líneas metodológica de este trabajo.

Palabras clave: Herencia, nación, políticas públicas, gestión, autogestión

## Abstract

This article follows the nomination that the Belizean Garífuna made to include their language, music, dance and orality to the candidacy of a masterpiece of humanity promoted by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco). To this end, it includes the concerns of this supranational organization and the route of the nomination by the Garífuna nation and later by the nation-states where they are located as a group. Several fundamental questions are being constructed from the beginning, looking to problematize about the why and effectiveness of the nominations, paying with it the analytical look of the exercise of the implementation of national policies once the nomination was achieved. This work suggests irresponsible and even racist actions of nation-states, requires revising the notions of patrimonialism and patrimonialization, one as an exercise of meaning, the other as a management good. The study pays particular interest in the case of Guatemala, regarding the analysis of the State's actions as a counterpart to the nominations; Observation and open interviews, as well as a review of the literature, and the fact that some of the events are part of the current events constitute the methodological lines of this work.

Key words: Heritage, nation, public policies, management, self-management



La reproducción total o parcial del contenido e imágenes de esta publicación se rige de acuerdo a normas internacionales sobre protección a los derechos de autor, con criterio especificados en la licencia Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0) El contenido de esta publicación es responsabilidad exclusiva de su(s) autor(es).

## La proclama de la Unesco: una introducción

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Unesco (por sus siglas en inglés), es un organismo internacional creado en 1945 en la postguerra, que pone sus mejores esfuerzos a favor y por el desarrollo de los ámbitos señalados, ampliando o redireccionado a nuevos espacios del conocimiento. Debido a ello, a partir de esos inicios y por medio de Asambleas Generales que sus focos de interés, políticas y acciones fueron dictando pautas en material de ciencia y cultura. Se trata de un organismo supranacional con alta injerencia, en el que hacer de los Estados-nación, en particular aquellos débiles, como suele ser en cualquier tipo de materia. Guatemala se incorporó a la Unesco en 1950 y desde entonces ha aprobado todas sus regulaciones aunque para esto suelen pasar siempre algunos años de por medio.

Este estudio parte de la revisión de los documentos generados por Unesco que contrasta con las acciones emprendidas por funcionarios y personal contratado para la implementación del programa de salvaguarda en los distintos Estados-nación participantes de la declaratoria de los garínagu. Busca con ello establecer una etnografía de las acciones derivadas de las políticas públicas y establece como telón de fondo una ponderación de las acciones emprendidas por líderes garífuna y las respuestas de los Estados-nación que somete en su conjunto al análisis antropológico.

La Unesco añadió a sus intereses y políticas el enfoque de salvaguarda del patrimonio y sus primeros avances fueron en el campo de la naturaleza y la cultura. Guatemala se sumó a esta tendencia. El sitio arqueológico de Tikal ya era Monumento Nacional desde 1931, y en 1955 adquirió una nueva categoría: Parque Nacional; y de allí hasta 1990, se le concedió la categoría de Reserva de la Biosfera Maya. Existen otras áreas de protección especial con declaratorias tempranas, mostrando con ello la presencia de esa noción de patrimonio y la responsabilidad implícita de protegerlo. La ciudad de Antigua Guatemala es un poco posterior a estas declaratorias. Adquiere la categoría de Monumento Nacional en 1944, y dos décadas después, en 1965, obtiene el estatus de monumento histórico americano.

Siete años después, en 1972, se crea el Consejo de Protección de la Antigua, en paralelo a la consolidación del concepto de protección de Patrimonio Mundial Cultural y Natural mismo que define:

se reconocen los sitios culturales y/o naturales que por sus características de Valor Universal Excepcional desde el punto de vista de la ciencia, la historia, el arte, la estética, la antropología y la etnología requieren de una protección especial para el disfrute y deleite de futuras generaciones.” (Unesco, 2010, p.186).

Como vemos el Estado de Guatemala ya había dotado previo a las normas internacionales de un estatus de protección especial para estos sitios.

En el caso de los símbolos nacionales, de los principales estandartes del patrimonio, el reconocimiento y declaratoria oficial es tímida y progresiva según el icono y el momento. Del gobierno liberal de 1871, además de bandera y escudo, es establece el quetzal (*Pharomachrus mocinno*); durante el gobierno de Ubico, la monja blanca (*Lycaste skinneri* o *Lycaste virginalis*), en 1934; a partir de 1956, la ceiba (*Ceiba pentandra*); en 1960 Tecún Umán, y luego de muchos años la marimba, en 1999. Estos reconocimientos que deberían recoger un sentido de pertenencia común, refleja distintos significados según el grupo que los “use” o los detenté.

Las normas, los conceptos y los intereses no han sido estáticos, muestra de ello es que para 1982, luego de alguna presión, se incorporó a esta noción de protección el folklore, ingresando con ello este tipo de “hechos” a las políticas de salvaguarda. Ese mismo año se establece la Sección de Patrimonio Inmaterial en Unesco. Pasarán casi dos décadas más, hasta mediados de mayo del 2001, cuando este organismo desde su sede en París lanza por primera vez su proclama de obras maestras de patrimonio intangible. Diez y nueve (19) obras maestras inmateriales y/o de carácter oral salen a la palestra y son reconocidas como las primeras de la lista (Apéndice A). Esta organización de Naciones Unidas esperaba, a su vez, alentar la identificación, preservación y promoción de dichas expresiones culturales, requiriendo para ello respuesta de los gobiernos, de las organizaciones no gubernamentales, de las comunidades y los portadores.

Con dicho reconocimiento establecido se equiparaban en interés de legislación, registro y protección, expresiones inmateriales de la sociedad. Por primera vez este tipo de expresiones (y significaciones) eran objeto de atención y de protección, lo que hasta entonces venía sucediendo con los restos materiales (muebles e inmuebles) y los escenarios naturales. A partir de aquel momento se ampliaba la preocupación por un corpus de lo más variado de hechos socioculturales que recogen expresiones, complejas y repositorios que

incluyen expresiones teatrales, musicales, rituales y prácticas tradicionales y populares alrededor del mundo.

En términos generales idioma, literatura, música, danza, juegos, mitología, rituales, costumbres, artesanía, arquitectura y otras artes constituyen el nuevo vehículo de estas expresiones. Unesco lo define 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. (32ª Reunión de la Unesco, Artículo Núm. 2. París, del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003, p. 2).

Para la implementación de las nominaciones se establecieron algunas normas. Las propuestas podían ir desde los mismos gobiernos nacionales o sus organizaciones intergubernamentales, a organizaciones no gubernamentales, persona jurídica donde se albergaron muchos portadores de estas expresiones, que aunque no constituían en esencia parte de su naturaleza, cumplieron con esa función. Para las nominaciones se debía completar un formulario y presentar varios adjuntos que demandaba la nominación y cuyo eje valorativo era poseer “una fuerte concentración del patrimonio cultural intangible de valor sobresaliente” y tratarse de “expresiones culturales populares o tradicionales de valor excepcional desde un punto de vista histórico, artístico, etnológico, sociológico, antropológico, lingüístico o literario” (Unesco, 2001, p.2).

Seis organismos científicos reconocidos en sus campos de desarrollo son centrales y apoya a consolidar y evaluar las nominaciones. International Union of Anthropological and Ethnological Sciences (IUAES), International Council for Traditional Music (ICTM) International Social Science Council (ISSC), International Association of Legal Sciences, (IALS), Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) y Comité International Permanent des Linguistique (CIPL). Ellos y un jurado integrado por un selecto grupo de intelectuales, escritores, pensadores, hombres y mujeres

de ciencias y artes, (cargan con la responsabilidad de la selección (Apéndice B. Listado de quienes participaron en esta selección).

Para los estudiosos de la sociedad y del arte esta iniciativa de proclamas de patrimonio intangible debieron ser de gran interés, después de todo, herencia, expresiones nacionales, valores culturales entre otros tipos de expresiones concomitantes, cuentan con sus propios mecanismos de permanencia. Se trataba de una normativa que reconocía explícitamente el valor de la memoria colectiva de los pueblos y se interesaba por el inventario de los fenómenos culturales humanos. Por ello bien valía la pena cuestionarse, el se deben y se pueden, el por qué estas y no otras expresiones, y a partir de aquí interrogantes derivadas sobre si preservar no equivale a fosilizar, o si revitalizar no implica reinvencción (y anula o desvirtúa escenarios de declive o desaparición).

Una vez planteada la problemática relativa a un ejercicio de proclamas y reconocimientos, encaminémonos a un segundo nivel, aquel que conlleva preguntarse qué le sucede a una expresión cultural que es asistida por una política, un programa, o por la cooperación internacional. Con el peso de estas interrogantes continuemos profundizando en algunos elementos valorativos sobre algunos de los ejemplos proclamados por esta iniciativa.

### El corpus de piezas seleccionadas

Detengámonos en lo que fue esta primera proclama, que incluye la nominación de nuestro interés. En esta primera selección localizamos un mosaico de expresiones que caminan por diversas tradiciones musicales como la opera Kun Qu de China, las trompetas transversales de Tagbana en Costa de Marfil, los cantos Hudhud en Filipinas, las canciones polifónicas de Georgia y el Balafon Sosso Bala. Relativas a sistemas de fiestas y rituales, se encuentran el carnaval de Oruro en Bolivia, los congós de Villa Mela en República Dominicana, el juego misterioso de Elche en España y los rituales ancestrales de Jongmyo Shrine. En cuanto a expresiones escénicas se localizan el Kutiyattam Sanskrit de la India, el teatro Siciliano de marionetas y de Japón el Teatro Nogaku. En el campo de la cultura, la oralidad y las artesanías, podemos agrupar a los zapara localizados entre Ecuador y Perú, los Boysun de Uzbekistan; la tradición oral Gelede de Benin y de los Semeiskis en la federación rusa, de Lituania las cruces artesanales y la Plaza Jama’el-Fna

en Marruecos. Una última nominación incluye este primer listado, la cultura garífuna que en la proclama inicial va solo por Belice, ya veremos cómo se suman los países restantes y qué significa esa operación fragmentaria y tardía.

Hemos advertido que se trató de un escenario variopinto de expresiones esparcidas en lo más confinado y variado de la geografía universal. Las propuestas igual procedían de distintas organizaciones y los eventos en cuestión reflejan miradas *emics* y *etics* que son importantes de revisar para nuestro análisis posterior.

Tomando algunos ejemplos del listado de proclamas, Peter Nas realiza una serie de observaciones en donde señala algunas consideraciones relativas a su selección. Del Jongmyo Jerye de Seúl Corea, indica por ejemplo que se trata de un ritual arraigado y de gran valor nacional por lo que cumple con todo, excepto que no se encuentra amenazado. En el caso de la plaza Jama'el-Fna en Marruecos, una importante confluencia de tradiciones culturales e idiomáticas que hacen que por su concentración de elementos culturales central su declaratoria y además porque su intervención puede convertirse en un modelo a replicar en relación al espacio público y la cultura en un marco urbano.

El misterioso juego de Elche (en Valencia, España), una obra medieval que se representa entre el 14 y 15 de agosto al conmemorar el entierro, la ascensión y coronación de la virgen María. Se trata de una representación que cumple con el criterio de concentración de patrimonio. Se encuentra, asimismo, arraigada en la comunidad y respalda a una identidad amenazada por la modernidad. Dos casos más se atienden. Los zapara, colonos originales de la amazonia ecuatoriana y peruana que se encuentran al borde de la extinción y los garífuna que considera igualmente en procesos de pérdida cultural (Nas, 2002, p. 141).

Partiendo que las nominaciones de Unesco son distinciones muy prestigiosas y que existe una inversión de tiempo en la candidatura, poco se ha hecho a favor de estas expresiones en el concierto de las naciones donde se manifiestan. De igual manera, hay que mencionar que la Unesco visualiza los procesos de urbanización, modernidad y globalización como adversos y que hacen peligrar lo local que requiere asistencia para su permanencia y para continuar como una fuente generadora de identidad. De hecho, para Nas, la paradoja es clara; la globalización de estos fenómenos se está empleando para contrarrestar esa misma globalización (2002, p. 142).

Un elemento más es necesario ingresar en el análisis de la ponderación que la Unesco hace al conside-

rar si una obra está en “riesgo claro de desaparición” y/o es de “valor excepcional” dado que estos pueden ser contradictorios. Regularmente la calidad se asocia a la práctica, y por lo tanto a la ausencia de peligro; mientras que los casos la vulnerabilidad se asocia a la pérdida de calidad. Por su puesto todo esto es una parte de la mirada. Han pasado más de diez años desde el artículo de Nas, y pareciera que varias preguntas están resueltas, otras siguen vigentes y algunas perdieron sentido. No hay que perder de vista que es la primera vez que las expresiones culturales son valoradas a nivel mundial, y se aprecia su conservación como fuente de conocimiento para el futuro.

Even when estranged from their original sociocultural context and politicized in new local, national, and international configurations, these valuable cultural complexes may play a dominant role in the constitution of a simultaneously globalized and localized world. [Incluso separados de su contexto sociocultural original y politizados en nuevas configuraciones locales, nacionales e internacionales, estos valiosos complejos culturales pueden desempeñar un papel dominante en la constitución de un mundo simultáneamente globalizado y localizado.] (Nas, 2002, p.143).

### ¿Quiénes son los garínagu?

Los garínagu, como se autodenominan los garífuna en plural, se consideran a sí mismos una nación; por lo cual usaremos a lo largo de este texto ambos términos, según los contextos. Con una historia fascinante, este grupo es depositario de una cultura milenaria que tiene sus orígenes en la desembocadura del río Orinoco y que se asentó en las Antillas menores. En estas islas se modelaron los *calinago* y *caliponan*, esa fusión arawak (*iñeri*) y carib (*kalina*) que encontraron los castellanos a finales del siglo XV (Breton, 1665). Perpetuados biológicamente y culturalmente con los africanos que se asentaron en las Antillas Menores, protagonizaron entre los siglos XVI y XVIII una feroz resistencia. La arremetida fue tal que los europeos les calificaron de caníbales, una forma que el poder colonial utilizó como un modo de categorizar y justificar las acciones bélicas contra ellos (Arrivillaga, 2013, p. 45). Su resistencia fue tal que lograron sentarse a la mesa de negociaciones con los franceses primero, y con los ingleses luego, para reconocerles como nación beligerante y con derechos sobre la isla de San Vicente.

Su estadía en la isla se prolongó hasta 1797, tras un año de enfrentamientos en lo que han llamado los

historiadores la guerra caribe, para enmarcar el levantamiento de los caribes azuzados por los franceses, el otro poder en disputa, contra los ingleses. Un suceso que incluye en ese momento el levantamiento contra el poder más grande del mundo. El mismo quedará grabado en la memoria de los garínagu, dado que finalmente son reducidos, ante la superioridad numérica y de acceso a armamento por parte de los ingleses. Ellos, habían sido reducidos al final en la isla de Basileau, un evento que persiste en la memoria colectiva propensa, como es de suponer, al registro de sitios de grandes dificultades y desastres (González, 1988, p. 22). En este caso estamos ante el gran camposanto de esta nación. De este periodo del mismo modo se encuentran algunas canciones que recuerdan batallas como la de *Bayerira* (Peitra Arana, comunicación personal, junio 2005), expresiones de la oralidad que registran en la memoria como lo son el caso de Joseph Satuye, el gran jefe de la nación garífuna, de *Barunda* su mujer, *Duvalle*, su hermano, y otros lugartenientes importantes, por cierto, una mayoría de ellos trasladados a Centroamérica.

Tras su reducción y finalmente tomada la decisión de su traslado al Golfo de Honduras, arriban a la incertidumbre un 12 de abril de 1797. Aquí debieron ser clave sus habilidades negociadoras, ya que en el próximo cuarto de siglo no solo se asientan sino establecen las bases para pasar a ser los imprescindibles de esta región. Con su arribo, peregrinaba una cultura del norte de Sur América y se establecía como sobreviviente en Centroamérica. Sus vecinos contemporáneos *kalininas* de las islas vecinas de las Antillas menores habían sido exterminados, el único vestigio vivo de lo que fue el idioma de las Antillas menores ahora estaba en la costa del golfo de Honduras y con ellos portadores de técnicas milenarias para sembrar y transformar la yuca en variados alimentos, habilidades en pesca, navegación, un reservorio —para usar un término que gusta a Unesco— nutridísimo y heredero de una larga tradición amerindia y africana.

El resto del siglo XIX fue lento y tedioso, nuestros protagonistas debieron seguir vigilantes ante una Centroamérica cambiante, lo que incluía los asentamientos ingleses, y todo parece indicar que la primera mitad del siglo XX continuó en esa consonancia, con actividad para las ciudades de la vertiente pacífica y reducida a los puertos del Caribe y sus puntos de conexión. Se trató de un aislamiento que excluyó de políticas, pero permitió la autonomía, la permanencia de sus lazos allende las fronteras, así como fuerza y vitalidad

de su cultura (Arrivillaga, 2014, p.46). A mediados del siglo XIX, sitios como Barranco en el sur de Belice, lograron una autonomía inédita (Palacio, Carlson & Lumb, 2011). La independencia de 1821 no supuso la imposición de fronteras, de hecho la Confederación permaneció hasta 1844 y digamos que teóricamente a partir de ese año, las fronteras empezaron a dibujarse. A inicios del siglo XX, ningún laudo estaba resuelto y los garínagu, aunque incorporados a sus Estados-nación, mantuvieron su relación intercomunitaria, que respondió, asimismo, a familias bi y trinacionales.

En el último cuarto del siglo XIX, varios garínagu de la frontera con la mosquitia y que venían visitando la costa nicaragüense para realizar trabajos de extracción de madera deciden quedarse en el área de Laguna de Perlas en el poblado de Orinoco, la ubicación más septentrional de esta toponimia, y en Santa Fe y San Vicente (Arrivillaga, 2010). Aquí permanecieron invisibilizados en una costa indígena y creole por excelencia. Mediando un siglo de por medio, cuando toda esta costa era consolidadamente creole, en el marco de la revolución sandinista en la década de 1980, los garífuna pasan a ser una etnicidad que se revitaliza.

### La nación garífuna: patrimonio y patrimonialismo

Todo apunta que, para los garínagu, la idea de nación no responde a una estrategia discursiva, dado que, en su pasado antillano, los tratados de paz firmados con los franceses y luego de los ingleses, les reconocen como una nación, un dato que continuó vigente en su memoria histórica. *Yurumein*, es el nombre que los garínagu dan a San Vicente, isla que ellos identifican como su patria, la morada de su líder supremo Joseph Satuye. El himno de los garífuna da inicio refiriendo a San Vicente: *Bugawaguwadiwa Yurumein giñe, waluwaheinaña muñasu* (Nos han expulsado de San Vicente, andamos en busca de un territorio) (Arrivillaga, 2013, p. 56). Por su puesto, esta construcción de nación ha demandado iniciativas más allá de constituir una bandera y un escudo, para saber generar una relación de autorreconocimiento de una mayoría, de esa posibilidad de discernir entre un “nosotros” y “los otros”.

Los garínagu en Centroamérica continuaron organizados a pesar de las fronteras, permanecieron comunicados y construyendo significantes, además de mantener relaciones entre sus vecindades. Sin duda, la identidad garífuna es un marcador más allá de las

adscripciones territoriales impuestas por los Estados-nación. Con una historia política nutrida por interesantes eventos, negociadores con la corona en su asentamiento, aliados de conservadores o liberales en la postindependencia y vitales para la colonización de la costa caribe del golfo de Honduras, terminaron por constituirse en los principales actores del borde costero (Arrivillaga, 2010, p. 90-91). A lo largo de estos años, han continuado aplicando a otras formas ya fuera en lo laboral, en la modificación de su estructura familiar, en su participación y relación con los otros. Todas formas de una u otra manera para ejercer control de su territorio. Quienes han migrado a los Estados Unidos de Norteamérica, un elemento que caracteriza la etnicidad de este grupo y que muestra parte de la vitalidad de esa identidad, es el hecho que han pasado a autoidentificarse en los censos como garífuna. Esto además es una clara política de visibilizarse, lo que pareciera que es una constante.

Asimismo, organizaciones tradicionales como las hermandades y luego los clubes derivaron en la constitución de nuevas organizaciones, surgidas para mostrar representatividad de los garínagu ante los Estados-nación y alzar la voz más fuerte. La primera de estas organizaciones fue la Organización Fraternal Negra Hondureña (Ofraneh) que apareció en escena en 1978 y pocos años después, en 1981, el National Garifuna Concil, (NGC), en Belice. No obstante, es importante destacar que desde 1922 se había fundado la Carib Development Society, gracias a los impulsos de Thomas Vicente Ramos en Belice y cuya iniciativa en poco tiempo adquirió una presencia regional. Aquí con Ramos encontramos los antecedentes de las rutas que surcan estas organizaciones.

La organización más joven de esta emergencia de organizaciones es el Grupo Despertar Garífuna Marcos Sánchez Díaz, en Guatemala. Posteriormente surgieron más y nuevas organizaciones. Quizá la que más vuelo alcanzó fue la Organización de Desarrollo Étnico Comunitario (Odeco) en Honduras; la Organización Negra de Guatemala, (Onegua), y como instancia regional la Organización Negra de Centroamérica (Oneca/Cabo).

Todas han tenido sus logros relevantes y varios de sus líderes han saltado desde aquí a la palestra nacional para alcanzar altos puestos, llegando varios de ellos a ocupar el cargo de ministros tal y como detallaremos para el caso guatemalteco más adelante en este trabajo. Es claro que son motores importantes del proyecto de la nación garífuna. Hay un evento que ha

significado una inflexión en los contextos nacionales y regionales: el National Party Settlement, en Belice, donde la actividad es pionera en reconocimiento oficial, y luego se deriva a los otros países de Centroamérica como el Día Garífuna. Este evento reconocido como *Yurumein*, la ritualización del traslado desde San Vicente, un hecho que se conserva en la memoria, el recuerdo de su expulsión de su patria. Además es una forma de medirse en sus diversos contextos nacionales. En Belice, en donde surgió el movimiento, hoy es una fiesta nacional; mientras que en Guatemala, Honduras y Nicaragua son días garífuna. Esta diferencia de estatus marca una diferencia en peso e importancia. Para el primer caso se trata de un evento para todos: la nación beliceña. Para el segundo caso, se festeja la identidad: es una fiesta de, para y por los portadores. Con todo al menos ya son declaratorias matizadas por los estados-nación donde residen (Arrivillaga, 2013, p.56).

En el plano nacional, estas organizaciones han trabajado con insistencia en una agenda recurrente sin ningún tipo de respuesta. Alejados de lo que supondría ser un grupo hegemónico, emulan en sus acciones desde una mirada opuesta al ejercicio colonial, acciones que como se señalan en la tesis de Anderson (2007), han funcionado para otros grupos, las que han derivado en interesantes constructos para imaginarse como nación. Como resultante, los garínagu han impulsado sus propios censos para dar un rostro numérico a su ocupación, asimismo han buscando visibilizarse en el mapa dotado de sus significados, de sus toponímicas, de escenario de enfrentamientos, quineles para refugiarse, altos para vigía, bajos para ocultarse, historias de contrabando, identificación de hondos para pesca, de sus cocotales como mamparas, tierra para la agricultura, sus casas, pero sobre todo de sus *dabuyaba* —templos— y en el ejercicio de su vida diaria y ciudadana, legados, manifiestos de etnicidad, políticos, patrimoniales.

Por cierto, algunos de estos esfuerzos han querido ser cosechados como logros de las acciones del Estado, entre estos los compromisos establecidos por la declaratoria de patrimonio intangible.

### Patrimonio: herencia y tradición paraestatal entre local, regional y Estado-nación

Pasado dos siglos de vida centroamericana, los garínagu son parte del escenario y como marcaron la pauta desde su arribo, son actores importantes y claves en la región costera. A lo largo de este tiempo, trasladaron y consolidaron exitosamente un riquísimo acervo de las culturas amerindias del Amazonas y Orinoco, que como todos los eventos culturales es dinámico, particularmente en sus procesos de transmisión generacional. Por su carácter de sociedad neotérica, en tanto mantiene sus tradiciones pese a sus transformaciones y ubicación en nuevos contextos (González, 1988, p.4), no es de extrañar que gran corpus de estas expresiones culturales, asimismo encuentre cabida en espacios de la propia modernidad.

El marco en que estas dinámicas culturales se expresan, impacta de maneras distintas, según en el plano donde funciona o se analice. Entendemos aquí, desde esta perspectiva, lo local como lo comunitario. Esto se expresa en el sufijo *na*, lugar, una forma como se identifican intraétnicamente: *drugilluna*, oriundo de Trujillo, *labugana*, de Livingston o *barunguna*, de Barranco, para poner unos ejemplos. La acepción de regional, abarca en algunos casos a la cosmovisión garífuna, en otras es un término más operativo y de la planificación. De tal cuenta, cuando los garínagu hablan de la costa alta, o la costa baja, refieren a la región occidente y a la región oriente del área de dispersión a partir de Trujillo. Fuera de esta noción aplicada a lugares inmediatos a la dispersión, las nociones de región son usadas más desde las políticas públicas de cada Estado-nación. Lo nacional se refiere a la mirada garífuna, por lo que lo paraestatal es el espacio que ocupan en cada nación centroamericana.

Es indudable que el idioma es central para la permanencia de los saberes: la versión intangible de la expresión material. Por mucho que pueda sorprender a las otredades centroamericanas, al reconocerlos por ser fenotipo y no por su cultura, el garífuna es un idioma amerindio, prehispánico, fusionado con las tradiciones caribes y arawaks. Nos referimos a un idioma que sobrevivió a la debacle de la llamada conquista, y que hoy, si no se debate, permanece en clara desventaja, ejerciendo función de comunicación en una comunidad. Expresiones de este lenguaje en las canciones, en el relato de los *uragas*, en la narrativa de anécdotas dan muestra de su vigencia y vitalidad. Además, nos

revelan este ejercicio de oralidad como un conducto importante de la propia historia de los pueblos.

Varias son las formas de transmisión y los espacios de estas expresiones. En lo relativo al habla, al idioma, este empieza en casa, se mantiene en la calle y lucha por aparecer en espacios oficiales de los estados-nación. Hay historias de prohibición del mismo en la escuela y en ciertos espacios públicos, pero todo parece superado. Cualquiera que pueda escuchar, en cuanto esté en un sitio donde se hable garífuna lo sabrá. Se habla, y además se hace con fuerza, a la distancia de los personajes, es obvio que no esperan esconder su dominio. Por supuesto, hay excepciones a la regla: casas donde no se habla, familias que no lo practican; asimismo, los ámbitos promovidos por el racismo y la intolerancia.

En el caso del idioma, se aplica la noción de región, en tanto esta dibuja subáreas de unidades idiomáticas, aquellas que forman dialectos sobre un idioma, de tal cuenta que uno puede saber por la forma y entonación de dónde es la persona. Algo similar sucede con otras expresiones de la cultura, en particular con la música y la danza, las que finalmente también son espacio de transmisión.

A pesar que los garínagu son conocidos como grandes navegantes y pescadores, también cuentan con una cultura agrícola. Los caribes y arawaks se sumaron junto con los mayas y los incas, a brindar a la humanidad un cultivo domesticado. Para Mesoamérica fue el maíz, para los Andes la papa, y en el Caribe, la yuca. Y hablamos aquí no del cultivo en exclusiva, ya de por sí complejo, en tanto se trata de la práctica de agricultura tropical — muchas veces ejercida por mujeres— sino al proceso de selección genética. Relativo a los procesos de transformación hasta llegar al icónico *ereba*, cazabe, hay todo un universo de fondo. Utensilios como ralladores —*egui*—, exprimidores —*ruguma*—, cernidores —*jibise*— y comales de cocimiento —*budare*—, remiten a una práctica ancestral expandida por las Amazonas, el Caribe y hasta esta parte de Centroamérica.

De la yuca también se fabrica una cerveza garífuna en la que del mismo modo utilizan restos de cazabe. Se trata de una bebida ritual de gran importancia y generadora con anterioridad de sistemas de distribución y control. La producción de cazabe como el cultivo de la yuca, es una tarea de mujeres, o al menos dirigida por estas en el caso del trabajo de la tierra. El cazabe resulta ser el producto que menos impacto tiene en la colonización del gusto con las culturas vecinas.

Por supuesto, alimentos elaborados con leche o aceite de coco, el uso de plátanos con distintos grados de madurez, han ganado comensales y la réplica en cocinas de otras culturas. El *tapou* (tapado) por ejemplo, es una sopa tradicional garífuna que llegó a la cocina de otras culturas y luego fue a los restaurantes. Un plato que también adquirió una identidad regional en Honduras, como es el caso del tapado olanchano; por ejemplo, en claro manifiesto de la apropiación de esta expresión por otra región y grupo cultural.

La música y la danza son las expresiones de mayor reconocimiento y apropiación evidente. Se trata de una presencia más obvia, más sensible. Quizá el fenómeno de la música y el baile conocido como *punta* sea el mejor ejemplo. Primero valga decir que se trata de un ritmo tradicional, propio de los velorios y cabos de novena. Los derroteros de esta expresión en cada Estado-nación son distintos, como es de esperar. En Belice se generaron las primeras expresiones de lo que conoció después como *punta rock*, lo que significó dar mayor aceleración y nuevos acentos al ritmo, y que ganaron gran popularidad que terminaron por convertirlo en un baile nacional, más allá de los garífuna. Se trata de un ritmo que impacta a las otras identidades en el proceso de la construcción de la nación beliceña (Arrivillaga, 2010b), la más joven de América, 1981, año en que alcanza la independencia plena.

En el caso de Honduras, la versión de la agrupación Banda Blanca de la canción *Sopa de caracol* (1991, impulsada por el sello EMI Latin), de procedencia beliceña, alcanza un nivel de difusión masivo, convirtiéndose en un éxito internacional que aun hoy se reconoce y se baila globalmente. Por supuesto, no se habló de derechos de autor, ni siquiera del reconocimiento de apropiación de los derechos de autor (Anderson, 2010, p. 84).

En Guatemala las manifestaciones musicales garífuna tienen fuerza en su escenario cultural de procedencia, la costa (lo regional) incluso de impacto en la población ladina (o mestiza) e indígena. En áreas como el Petén, que se han nutrido de la cultura costeña y con la que permanecen vinculados sucede lo mismo. En el resto del país, ha ido permeando; la música de esta comunidad se ha ido difundiendo paulatinamente hasta alcanzar un nivel de conocimiento importante por parte de la población guatemalteca. Habría que agregar que, si bien para los guatemaltecos la punta se asocia a los garífuna, también es portadora de un estereotipo de hipersexualidad y racismo atribuibles a los afrodescendientes en general. Hoy la punta es

un ritmo y una forma de bailar a la que pueden igual recurrir tanto mestizos como indígenas (sobre todo de tierras bajas). Ha permeado de tal cuenta que es posible escuchar piezas musicales, como *Sopa de caracol*, interpretadas en marimba a ritmo de *punta*.

La última sorpresa en este campo, me la he llevado en mi estudio sobre los *Bailes del tun*. Entrevistando a un intérprete del instrumento en San Sebastián, Retalhuleu, me explicaba sobre sus intervenciones en el marco de la fiesta a este santo. Cuando le pregunté sobre el danzante que intervenía en esta procesión, altamente influenciada por los convites, me dijo: “lo que él baila es punta”, denotando con ello los modos en los que este género musical se ha difundido y ha influenciado otras expresiones culturales guatemaltecas.

### ¿De dónde vino y cómo fue el camino a la declaratoria de los garínagu?

Tenemos la fortuna de contar con una narrativa de los hechos que antecedieron y que promovieron la candidatura de los garífuna ante Unesco. Se trata de una iniciativa impulsada por los garífuna mismos, marcando con ello una ruta distinta a las nominaciones que emanaron de los gobiernos nacionales o de organizaciones ajenas a los portadores o las comunidades. El artículo está escrito por los hermanos Marion y Roy Cayetano (2005), dos distinguidos profesionales garífuna. Marion es un destacado agrónomo y un importante consultor para el desarrollo sostenible de áreas protegidas, mientras que Roy es antropólogo, recién entonces había sido director ejecutivo del Ministerio de Desarrollo Rural, al momento de escribirse ese artículo era presidente del NGC. Por el liderazgo que les precede, ambos cuentan con un ascendente importante entre la nación garífuna más allá de la delimitación espacial correspondiente a Belice. Volviendo al relato de los Cayetano, una crónica amena que da inicio con la llamada telefónica que le hiciera Roy a Marion y el reto planteado de preparar la candidatura para una obra maestra del patrimonio intangible de la humanidad en esa oportunidad.

De gran apoyo fue entonces la cooperación de Tenny Topalian, Secretario General de la Comisión de Unesco en Belice. Aunque hoy es una reivindicación compartida por los gobiernos de los países vecinos la ruta de dicha declaratoria emana en exclusiva desde Belice. Recuerdan los Cayetano, lo ingenuos que fueron al pensar que una sola declaratoria de principios sería suficiente para llenar un trámite que terminó por

convertirse en una tarea mayor. Debieron conformar un grupo de trabajo más amplio y con un esfuerzo mayor que requirió para empezar la búsqueda de fondos con Unesco. Ellos recuerdan que:

We had never before heard about the Proclamation and we did not have the faintest idea that it was, as we learned afterwards in the words of the director general of UNESCO, the result of an effort of more than twenty years. [Nunca antes habíamos escuchado de la Proclamación y no teníamos la menor idea de que, como aprendimos después en palabras del director general de la Unesco, es el resultado de un esfuerzo de más de veinte años.] (Cayetano, 2005, p. 244).

Para la preparación de la documentación para la candidatura se conformó un equipo que lideraban los hermanos Cayetano. A ellos se sumó otro coterráneo de Barranco, su comunidad, Andy Palacio, destacado músico que fuera nombrado por Unesco embajador de la Paz en el 2007, el mismo año que ganó el WOMEX en Sevilla. Palacio ocupaba en breve un puesto de dirección en el National Institut of Culture and History de Belize, NICH y desde aquí ya manifestaba una gran preocupación por cuestiones patrimoniales, algunas relativas a los garinagu, otras referentes a las otras culturas, lo que vale destacar es el parangón que se hace de las culturas en un ámbito de lo nacional. Junto a ellos se incorporó Peter Ciego, destacado activista y también miembro de NGC, asimismo ingresó Phillip Cayetano, pedagoga de reconocido prestigio. Dos personas más terminaron de conformar este equipo de trabajo, Suzette Zayden y Dennis Peyrefitte del Departamento de Cultura.

Una vez conformado el equipo, dio inicio un riguroso ejercicio que avanzó desde la concepción y los guiones de los registros de video, la documentación y la preparación de audiovisuales y por supuesto, llenar la papelería, así como:

A list of five other projected forms of cultural expression and/or cultural spaces which the member state envisages proposing in the following decade for possible proclamation as a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. [Una lista de otras cinco formas probadas de expresión cultural y/o espacios culturales que el Estado miembro prevé proponer en la década siguiente para su posible proclamación como pieza maestra del patrimonio oral e intangible de la humanidad.] (Unesco, 2001, p. 9; en Cayetano, 2005, p. 245)

El artículo de los Cayetano nos permite acercarnos a las formas de valoración y selección que aplican los portadores, o cómo analizan esta decisión, que recoge en cierta manera el espíritu de aquel cuestionamiento relativo al porqué de estos elementos y no otros.

Me parece importante detenerme en la valoración desde quién propone, de aquellos elementos seleccionados sobre otros, a pesar de estar consciente que no es uno sino varios o todos, los que podrían calificar para la distinción. Aunque ellos destacan tres elementos que constituyen un núcleo del que derivan entradas. En seguida de este razonamiento, ellos exponen esta lógica en un ejemplo: recordando que muchos son los elementos que pueden calificar para *masterpiece*, en esta lógica sistémica agregan:

Garifuna rituals and ritual sites are an example of an entry for the language, music and dance. We believed that these components of the Garifuna culture were critical to their survival in bridging the chasm between their original island homeland and their continued existence in Central America. [Los rituales garifunas y los sitios rituales son un ejemplo de una entrada para el idioma, la música y la danza. Creemos que estos componentes de la cultura Garifuna fueron críticos para su supervivencia para salvar el abismo entre su patria original de la isla y su existencia continua en América Central.] (Cayetano, 2005, p. 245).

Es claro que tener el idioma como epicentro de la declaratoria, es asegurar la columna vertebral de la cultura: sacrificar un poco, para abarcar el todo.

Ya casi para cerrar su artículo, los Cayetano, que ha sido nuestra guía para reconstruir estos eventos, hacen un recuento de ese camino recorrido a lo largo de la construcción de la propuesta de nominación. Finalmente, la candidatura lista: un legajo de 35 páginas con fotografías, videos y grabaciones, diez kilogramos de peso aproximadamente, que fueron enviados por mensajería. Con ello finalizaba un evento liderado por la *intelligentsia* orgánica de la nación garífuna, que tendría importantes derivados en las naciones vecinas y en los Estados-nación, donde cohabita al ser declarada la nominación respectiva.

Cuando escriben su relato los Cayetano, cuatro años después de la proclama, ya existe cierto desencanto y lamento de falta de apoyo de los Estados-nación, la antesala de lo que estaba por venir, al menos en el caso de Guatemala, en el que nos detendremos más adelante. Es interesante el destino, ahora que los vecinos beliceños buscan un reconocimiento a sus acervos como patrimonio. Hace más de treinta años,

cuando Belice era aún un proyecto, le correspondió al profesional Joseph Palacio crear la primera oficina de registro de patrimonio, la que luego sería la encargada de resguardo de los patrimonios histórico culturales de esta joven nación (Palacio, 1976). Hoy los garínagu emprenden un nuevo esfuerzo el reconocimiento de su patrimonialidad ante los otros.

### **Tardías adhesiones a la declaratoria garífuna de otras naciones centroamericanas**

Ocupando la nación garífuna un territorio que abarca cuatro Estados nación centroamericanos y habiendo seguido una trayectoria favorable la nominación de pieza maestra de la humanidad era de esperar que los distintos gobiernos nacionales donde cohabita la nación garífuna se sumaran. Finalmente, dichas nominaciones y los compromisos derivados están adscritos a las naciones reconocidas en el ordenamiento jurídico internacional, y no a los pueblos (etnias) que la conforman. Ya hemos mostrado arriba el liderazgo de los garínagu beliceños en la formulación de la propuesta y en la gestión ante las instancias correspondientes, pero sobre todo su capacidad para producir una nominación consistente y exitosa. Desde esta perspectiva, el camino para el resto de países era relativamente sencillo, ya que solo debían adherirse. Aún así su reacción fue tardía.

En términos generales, esto responde a que las poblaciones negras en general se asocian en Centroamérica a la costa, dada su residencia, y por su puesto Belice como nación litoral es el mejor ejemplo. Es necesario agregar un dato más en esta perspectiva: el papel protagónico que esta comunidad lingüística ha tenido en la construcción de esta nación. Estas, entre otras características, llevaron a los garínagu a transformar un proyecto exitoso en una democracia que permite la participación de una minoría. Mientras tanto en Guatemala con un territorio reducido a una pequeña porción, los garínagu cuentan en realidad con un retazo de territorio, su fuerza es en el orden que le dan sus vecindades, al unirla a un todo mayor que lo correspondiente al Estado-nación. Hay otra diferencia que vale la pena matizar, en Honduras hay un mayor reconocimiento a las poblaciones afrodescendientes y con ello la noción y aceptación de un legado afro es más posible de entender o aceptar. Mientras en Guatemala descansa el panorama de las identidades en dos polos, indios y ladinos, que niegan toda posibilidad de afrodescendencia a pesar de tener un balafón, que por

sus características debe tener una conexión africana (O'Brien, 1982) como instrumento nacional según decreto 31-99.

Seguramente, y así lo demuestran los eventos, es poco probable que un funcionario comprenda que los garínagu tienen un acervo valioso. Es interesante porque esta noción de riqueza patrimonial se adscribe a lo indígena, el del pasado, no al vivo, si mucho aquel que se expresa en la danza, en sus textiles y artesanías. En Guatemala son una minoría que no alcanza 5,000 pobladores (según estimaciones desactualizadas), mientras que en Honduras son un grupo demográficamente representativo que ocupa una gran parte del borde costero del Golfo. En este país han tenido una vida pública destacada y de importantes contribuciones. En Nicaragua ellos se expresan como un bolsón de población, una condición que les condena a diluirse con otras identidades vecinas, lo que no ha sucedido. Ahí los garífuna gozan del reconocimiento de sus alteridades, a pesar de tener las expresiones culturales como sus idiomas bastante erosionados.

Es por densidad demográfica y los contextos históricos, culturales y nacionales que estos acervos de la cultura de los garínagu impactan en sus vecindades y muchas veces adquieren un sentimiento “nacional” y sus expresiones son apropiadas por “otros” para hacerlas suyas. Ha sido la vía de los sentidos una importante ruta de presentación ante los “otros”.

De esta cuenta la comida garífuna ha ganado un espacio y un reconocimiento en distintos rangos en los países que ocupan. No todas las formas culinarias, pero iconos como el *tapado* (tapou), el *raise and beans* (con aceite de coco) o el pan de coco tiene demanda allende la costa y pueden ser incluidos en una embajada gastronómica nacional en Belice, probablemente en Honduras, mientras que en Guatemala alcanzaría el carácter de comida regional.

Algo similar ocurre con la música y el baile, sus niveles de aceptación y apropiación difieren. En Belice la música garífuna tiene claramente un carácter nacional, es motivo de orgullo, además, se baila punta y uno puede escuchar música garífuna en otro tipo de agrupaciones instrumentales como los *timbals* de la cultura creole. En Honduras ya hemos señalado como salto a una proyección *mass media*, es una música de gusto nacional pero no se usaría como proyección nacional, solo si fuese de carácter folklórico como ha sido. En Guatemala, a pesar de su carácter de minoría, cuenta con una ruta de reconocimiento como la hondureña, y de impactos intraregionales.

Por este recorrido que remonta el siglo en vigencia, es claro que los diversos Estados nacionales deberían haberse sumado a la nominación de Unesco más pronto de lo tardío que reaccionaron. La declaratoria de 2001 fue la primera y recibió bombos y platillos. En ese momento, aún sin haberse sumado, por simple diplomacia deberían la actitud a seguir era iniciar trámites y formar parte de la iniciativa. No pasó nada, tampoco lo fue al mes siguiente, ni siquiera al año que finalizó: debieron de pasar cuatro años para que Guatemala y Honduras se sumaran a estas iniciativas, en el 2005, en el caso de Nicaragua fueron muchos años más para alcanzar esta adhesión en el 2014.

Es claro que la declaratoria o el reconocimiento también podían servir como efecto político positivo para los gobiernos de cada Estado-nación. Aun así su incorporación fue tardía y paulatina, en consonancia con su importancia en cada país. Es muy probable incluso que para otros países su intención fuese recoger otros eventos como motivo de patrimonialización, en consonancia con su mirada y sus propias nociones de nacionalismo. La candidatura de Guatemala por ejemplo, es el Rabinal Achi, la de los garífuna es una adhesión a la iniciativa generada por otros (Belice).

### **El escenario de Guatemala, el impulso de la declaratoria del Rabinal Achi**

En Guatemala en consonancia con lo expuesto al inicio, sitios paisajísticos como el Río Dulce, el Parque Nacional Tikal o la Ciudad de Antigua Guatemala, constituyen lo más preciado patrimonios y fueron los primeros en ser sujetos a legislación para su resguardo. Esta noción de patrimonio es algo contenido en objetos icónicos de la historia patria como el Popol Vuh, aunque el mismo este bajo resguardo en el extranjero, o en nuestros símbolos patrios, la ceiba, la monja blanca y el quetzal. A excepción del primero, presente en muchas plazas del país; la orquídea y el trogon, solo son reconocidos en el escudo, como iconos distantes, ficticios, fosilizados. Se entiende el patrimonio más como una expresión de pertenencia, en tanto se vive y tiene significado, y no una forma de propiedad como tal, en términos de hoy: una marca.

Recogiendo ese sentir patrio que llevó a impulsar otras nominaciones, o como se expresó para los garí-nagu, Guatemala también armó su propia candidatura. Un candidato seguro, en tanto ya era una de esas piezas de la literatura nacional reconocidas como el *Popol Vuh*, *Recordación Florida*, o el *Señor Presidente*,

fue el baile drama del *Rabinal achi*, pieza viva entre los achi de Rabinal en Baja Verapaz. Se trata de una pieza dramática que narra las relaciones políticas entre los achi y sus vecinos k'iches durante el siglo XII (Ankeren, 2000). Refiere a un complejo mito danzado, la escenificación de un ritual que durante siglos ha permanecido. Este drama fue dado a conocer al mundo occidental bajo el título: El Varón de Rabinal, en el siglo XIX gracias al concurso del abate Brasseur de Bourbourg.

Desde entonces, este baile drama ha sobrevivido a múltiples intervenciones y jaleos por parte del mundo occidental, precisamente por ser considerado una pieza única. Durante el siglo XX, desde el pueblo de Rabinal se presentó varias veces en la ciudad para la feria de noviembre en 1931 (Castillo, 1941); a los pocos años, en 1944 lo registró Yurchenko (1985); en 1960 Mace (1966), en paralelo con Francisco Rodríguez Rouanet lo registran y vuelve a presentarse en la ciudad de Guatemala y se extiende hasta la Antigua Guatemala (antigua ciudad del Reino). Entre 1970 a 1990, el área fue escenario de los hechos más violentos que desde la invasión española no sucedían. Entre enfrentamientos, masacres y el mismo genocidio, el Rabinal Achi logró sobrevivir y para finales de los noventa inició a partir de su vigencia un proceso de revitalización endógeno. Luego de sobrevivir a estos hechos violentos, el baile drama ha venido varias veces a la ciudad y con su declaratoria fue llevado a París.

En paralelo el baile-drama ha gozado cada vez más de espectadores, y los estudios sobre el mismo han crecido. Como era de esperarse la declaratoria trajo consigo gran expectativa para los portadores. Siempre se piensa que en estos eventos hay dinero, y de hecho lo hay para viajes, presentaciones ex-situ como hemos visto, para la elaboración de documentales, la realización de eventos, y cuanto podamos imaginar trae consigo ser una pieza maestra de la humanidad. Pero de esto a beneficios para los *achi* nada parecen llegar a fuera de la responsabilidad que significa la carga, darle permanencia a estas expresiones en un *sistema de cargos intervenido*, como veremos.

### **Otras declaratorias, piezas maestras, representaciones rituales y sistemas de cargos**

En el 2017, ya cargaba con mi preocupación por el destino que corría este baile-drama. A partir de su declaratoria y de la retahíla de otras declaratorias que surgieron, derivaron en varias aristas. Por un lado,

todo aquello que no se podía tocar, que era parte de “lo nuestro” debía ser sujeto a ser declarado, como en efecto fue sucediendo con diversos eventos, como la *Huelga de Dolores*, institucionales, como la *Sinfónica Nacional* y el *Coro Nacional*, culinarios como el *jocón* y el chocolate de Mixco, dancísticos como el *Yancunu* (también conocido como *wanaragua* en garífuna), a una velocidad de eventos de declaratorias que no debe sorprendernos que para estos momentos el listado debió haber crecido considerablemente.

El *Yancunu* también conocido como *wanaragua*, es junto a Moros y Cristianos y el *maypoll*, las únicas danzas que los garínagu practican. Estas a diferencias de las otras no son espontaneas, solo participan miembros del grupo que deben contar con trajes y máscaras, y la mecánica de resolución y decisiones cuenta con su propia jerarquía. Se trata de una danza de carácter guerrero asociada a la navidad, el año nuevo y el día de los santos reyes. Si bien es una danza vistosa, es tan merecedora de atención como las otras danzas practicadas por esta nación. Esta declaración nacional reduce el espectro a una danza, mientras que la declaratoria de Unesco apuntala por la música y la danza en general.

Es comprensible que estos listados de lo patrimonial crezcan efusivamente, después de todo siguiendo el orden de ideas de Erick Hobsbawn (2000), en lo relativo a la invención de nación, y al mismo Anderson en relación a comunidad imaginada, en su constitución ante los otros se acuerpen de expresiones culturales. Exponer a los otros sus diferencias, su animal emblemático, su plata, árbol, traje, idioma, una forma de cantar, de bailar, de relatar, de pintar, de todo aquello que es transformador y que incluso abarca o se traslada al campo de las ideas, de la ideología, de la comprensión, de la cosmovisión, son parte de los marcadores en la construcción de la nación. Y una vez más, todo esto sujeto a las interrogantes que ya pesan en nuestro ambiente, desde la inicial, porqué estas y no otras, hasta el ¿requieren estas expresiones de mecanismos externos para su permanencia?, ¿cómo han sobrevivido hasta ahora?, ¿por qué estas? y ¿porqué otras no? Todos cuestionamientos que están sobre el tapete pero que no todos son atendidos.

Es común encontrar en la espiritualidad un refugio de expresiones histórico-culturales distintivas. Estos son los campos que por roles se constituyeron en refugio de lo sagrado y dado que eran motivo de persecución dotados de mecanismos de resistencia y salvaguarda. En Mesoamérica este sistema de prácticas y creencias tiene detrás una estructura jerárquica que

lo sostiene, le da vida y permanencia. Definida como el *sistema de cargos*, trata de una compleja jerarquía de roles y atribuciones de diversos puestos que se dan a los personajes más distinguidos y destacados de la comunidad para realizar una labor regularmente asociada a la religiosidad popular.

De esta cuenta, cofradías, capitanías, hermandades, y otro tipo de organizaciones asignan a ciertas personas de gran prestigio y que deben hacer además grandes inversiones económicas para sostener las responsabilidades del cargo. Hay encargados de las capillas, para las velas, la limpieza, los rezos, el incienso, las bombas, los toques de campana, quienes hacen limpieza y riegan pino, los músicos, los danzantes y en la cúspide los cofrades, los capitanes, portadores de varas, los dueños de baile. Un complejo sistema de cargos que engranan en un mundo de responsabilidades, que dan respuesta a la búsqueda de recursos para los que llevan a la realización de un evento. Ellos y su implementación son la posibilidad de su permanencia.

Aquí han estado los sostenedores de tradición, los dueños de originales de bailes, quienes organizan a los muchachos, donde se dotan otros puestos para recolectar dinero, alquilar trajes, comidas rituales, rezos, representaciones y lo más importante: un largo período de ensayos que más parece un ejercicio de fortaleza comunitaria consideraciones necesarias e implícitas en la realización de diversos eventos. Finalmente, se baila porque se tiene un significado, por eso permanece, a pesar de la adversidad, y ese es el principal riesgo de la atención, la suplantación y con ello la erosión de piezas del engranaje. Un elemento más es importante destacar en la afección a un sistema jerárquico, el hecho que cuando se toca las cabezas sobre el resto se acelera la presión. Con las declaratorias, con las invitaciones al representante, con las visitas, con las entrevistas, y como hemos dicho, sin efectos económicos a su favor, pero con el imaginario contrario de su comunidad, estos terminaron “entre dos fuegos”.

### Salvaguardas en el marco nacional: Guatemala

En el 2001, una vez dada la declaratoria de la cultura garífuna intangible como pieza maestra de la humanidad, y la adhesión posterior de Guatemala en el 2005, se dio inicio con una serie de acciones relativas a los compromisos del Estado como contraparte de esta iniciativa con Naciones Unidas.

Dado que la documentación presentada a Unesco señala que el proyecto fue diseñado con el objetivo de preservar al idioma garífuna por medio de programas de recuperación, expansión léxica y promoción de la enseñanza, del aprendizaje y de la práctica, y que estas eran acciones de las contrapartes nacionales, Unesco Guatemala señala que facilitó asistencia técnica para el cumplimiento de los objetivos planteados que dieron como principales resultados: un inventario de las expresiones artísticas del pueblo garífuna, entre estas las canciones, la música y las danzas, así como las costumbres.

Por otro lado, han trabajado en la promoción de festivales regionales garífuna, con el propósito de valorar sus propias expresiones culturales. Se editó un libro de ejercicios de lecto-escritura para niños y niñas garínagu, con un manual para promotores y animadores. Todo como material de apoyo a la lectura y escritura del idioma garífuna. Onegua una de las organizaciones más importantes es referida como contraparte. Grandes párrafos, listados de instituciones e iniciativas para un campo que en el terreno es difícil de seguir.

Pareciera ser que el acuerdo fue la elaboración de listados de lo que constituían las salvaguardas, ya que el esfuerzo mayor se centró en la contratación de los propios portadores para hacer listado de sus repositorios. La cultura de los garínagu reducida a cuadros de Excel. Por otro lado, el Ministerio de Cultura y Deportes (MCD), encargado de estas implementaciones, carece de profesionales en el campo de la cultura para conducir este tipo de gestión, quedando a cargo de abogados y técnicos con total ignorancia en el tema y enfoque etnocéntrico, lo que resulta no contraproducente sino fatal. Por todo ello, la implementación del proyecto fue pobre, paternalista y sobre todo desapegada a la riqueza de este acervo patrimonial. La mirada de la cultura dentro de un enfoque total positivista, con bibliografía no vigente, y conducidos por el ordenamientos metodológico de un FODA (análisis de fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas) con lo que obviamente no se puede hacer mucho cuando el reto es preservar la memoria.

Como en todo cuando inicia, se contaba con financiamiento, y los portadores podían cubrir satisfactores que cada vez fueron más difíciles y complicados. Ahí estaba Juan el pescador, María la que sabía del *cazabe* —hacerlos con sus cantos—, José el tocador de tambores, Magdalena la *gayusa*, Juan el hierbatero, Pedro y Josefa los hueseros, un largo listado, la

enumeración de saberes que el número de contratos no pudo cubrir. Garínagu cargadores de saberes milenarios, como suele suceder en las peores condiciones de vida, con grandes dificultades, viviendo el día a día, se sumaron a este ejercicio más como una oportunidad laboral que como una estrategia de permanencia de la cultura; finalmente en este contexto, asegurándose ellos se aseguran las expresiones. Ellos debieron registrarse como pequeños tributarios, obtener permiso y mandar hacer facturas, llevar toda la papelería que acompaña este tipo de burocracia en la emisión de facturas, toda una inversión de tiempo y esfuerzo ajeno a los portadores que terminó por hacer que los ya pobres y limitados listados quedaran relegados.

El MCD por su parte, siempre que los requieran esperaba que llegasen con tambores y dispuestos a bailar. Una especie o forma de cobrarles la cooperación y así de paso el Estado poder mostrar cómo funciona de bien su abanico de la diversidad. Posteriormente, cuando empezaron los primeros recortes económicos, los despidos dejaron en un primer momento los conjuntos tradicionales de trabajo acéfalos, de número reducido, o simplemente con un representante de la tarea. La progresión de desatender y evadir responsabilidades continuó en este 2018 llegó a su punto de inflexión con escasos nombramientos y una dirección errática en manos de desconocedores.

Entonces llegó un nuevo financiamiento, este venía con mucho bombo y platillo, varios reflectores y notas de prensa, el recurso de la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica y los ejecutores estos jóvenes bien intencionados, exitosos y estándar que como muchos al conocer el Caribe se encandilan. Como era de esperar la mirada se volvió hacia ellos, de pronto la municipalidad oficiosa ofreció un local para el proyecto de la Embajada que era promover el desarrollo de una orquesta de tambores, nada más alejado de la promoción de Unesco de conservar la cultura en su esencia. Mientras que el grupo de Salvaguarda nunca recibió atención de la Municipalidad dio apoyo a un proyecto que era artificiosamente una respuesta a un buen oferente. Estos promotores, en un inicio empezaron a pedir tambores conocidos como tipo *gnbe* (o de copa, reloj de arena, y otros de origen africano) que se consiguen comercialmente aduciendo que ya no habían *garawoun*, lo que si fuera cierto, era el momento de iniciar la re-siembra.

En el último evento con la presencia del embajador de los Estados Unidos, se trajo una famosa percusionista norteamericana a tocar con ellos. Inscrita la

percusionista en algún particular proceso de deconstrucción, posmodernidad o quién sabe, ella muy *cool* tocó con los otros chicos, pero lo hizo con un bidón de plástico de esos que llevan agua. Es obvio que este proyecto desconoce de los protocolos culturales, al menos de los relativos al papel de los *garawoun*, sagrados para los garífuna. Pero además elemental en tanto salvaguarda, promoción, empezar por respetar. Otro elemento ya superado es la necesidad de dotar a las formas tradicionales de escolástica cuando estas tienen sus propias vías.

Si bien los garínagu han ganado un reconocimiento y un espacio en el concierto nacional, hace falta mucho camino por recorrer. De la nación garífuna han salido a la palestra personajes como Gerardo Ellington que fuera viceministro de Cultura y Deportes (2007-2008), Gudberto Leiva en situación similar en la cartera de Educación (2012-2015). No obstante los espacios mayoritarios ocupados en estas carteras regularmente corresponde al pueblo maya. Una especie de política de discriminación positiva de la acción pública en Guatemala que ha permitido a una elite profesionalizada que encabezan puestos en estas instituciones, lo cual nos parece importante y un ejemplo a seguir para aplicar en otras etnicidades. Los garínagu en menor proporción numérica y con reivindicaciones más recientes, casi no ocupan puestos en las oficinas públicas; los pocos que laboraban en el MCD fueron retirados, y por absurdo que parezca esto ha minado la posibilidad de implementación y desarrollo, a tal punto que “los otros”, técnicos especialistas, terminaron por inventar una serie de acervos para identificar a los garífuna en la trenza, fomentando estereotipos que son alegres y lo que es más grave aún, a inventar una historia de esclavitud, (comunicación personal Augusto Pérez Guarnieri) de la que este grupo se libero y tiene como uno de sus principales activos esta nación cimarrona.

### **La nación garífuna en Guatemala: de masterpice a medalla para su bandera**

Los garínagu tienen poco tiempo de encontrarse en la sociedad nacional guatemalteca, mucho han logrado diría yo. Regularmente se les reconoce y se les adhieren en general a los afrodescendientes. En proporción a su peso demográfico y en relación a sus proporciones centroamericanas han jugado y ganado un lugar de reconocimiento en el concierto nacional. Es evidente que estos listados no salvarán la nación

garífuna ni serán resguardo de su sabiduría ancestral, ello hasta ahora responden como vemos a otras intenciones, la oportunidad de hacerlos, o mejor dicho el derecho hacerlos, como hemos visto fue lo que correspondía. Del otro lado, la declaratoria fue una oportunidad para las oficinas nacionales de Unesco y gubernamentales, derivaron en informes, en la búsqueda de financiamientos, y por su puesto el surgimiento de expertos que poco o nada han servido a los garínagu de Guatemala.

En el año 2010, en un importante hotel de la ciudad de Guatemala, asistí a dictar una conferencia sobre las poblaciones negras coloniales, cuando un joven garífuna indignado se me acercó a manifestar su descontento. El era uno más de aquellos jóvenes garífuna que estaban irónicamente invitados al descubrimiento de su propia historia por parte de un grupo de *waroo* (indígenas mayas) y *chumagu* (ladinos) quienes no sabían nada de su cultura, que estaban inventándoles una historia.

Para llegar a la declaratoria de pieza maestra de la humanidad, los garínagu habían logrado el día nacional garífuna, habían sufrido la matanza de San Juan, vivido la persecución política ubiquista, se habían mantenido en movimiento, fundado nuevos poblados y luego hicieron de la migración una dinámica que albergó sus tradiciones. Es evidente que cuando los garínagu alegan de los Estados-nación acciones más puntales a favor de su cultura, lo que esperan es apuntalar en lo político, finalmente su declaratoria desde este perfil vino. Ellos como sociedad neoteria, lo saben, esto es determinante y lo ha sido en la permanencia de la lengua, la música, la danza y la oralidad de los garínagu. Al menos gracias a ello, hablan garífuna, comen yuca, bailan yancunu y ríen por los urugas...

### **Agradecimientos**

A Augusto Pérez Guarnieri por sus comentarios a este escrito.

### **Referencias**

- Acuña, R. (1975). *Introducción al estudio del Rabinal Achí*, Cuaderno No. 12. México: Centro de Estudios Mayas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Anderson, G. (2010). De las comunidades garífunas a los grupos musicales no garífuna. Actualidad y futuro de la punta en la música popular hondureña (pp. 62-91). En *En Clave Afrocaribe*, Costa Rica: Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Akkeren, R. (2000). El baile-drama *Rab'inal Achí*: sus custodios y linajes de poder. *Mesoamérica*, 21(40), 1-40.
- Arrivillaga Cortés, A. (2013). La Nación garífuna. Una construcción territorial atreves de las fronteras. *Ístmica*, (16), 43-58.
- Arrivillaga Cortés, A. (2010a). La diáspora garífuna entre memorias y fronteras. *Boletín de Antropología*, 24(41), 84-95.
- Arrivillaga Cortés, A. (2010b). La Punta: un ritmo para festejar la nación garífuna. En A. Recasens & C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (siglos XVI-XX)*, (pp. 141-151). España: Akal.
- Breton, R. (1665). *Dictionnaire Caribe-François*. Au-xerre, France.
- Castillo, J. (1941). *La Música Maya-Quiche*. Quetzaltenango, Guatemala: Cifuentes.
- Cayetano, M., & Cayetano, R. (2005). Garífuna language, dance and music: a masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity. How did it happen? En J. O. Palacio (Ed.), *The Garífuna. A nation across borders. Essays in Social Anthropology*, (pp. 230-250). Belize: Cubola.
- Davidson, W. (1980). The Garífuna of Pearl Lagoon: Ethnohistory of an afro-american enclave in Nicaragua. *Ethnohistory*, 27(1), pp. 31-47.
- Flores, G. (2016). Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización. *Sociológica*, 31(87), 175-206.
- Gómez, J. E. (2016). El sistema de cargos en Mesoamérica: de fundación piadosa a institución política religiosa. *Revista Española de Antropología Americana*, 46, 49-70.
- Gonzalez, N. (1988). *Sojourners of the Caribbean: Ethnogenesis and Ethnohistory of the Garífuna*. Chicago: University of Illinois Press.
- Hobsbawm, E., & Terence, R. (Eds.) (2000). *La invención de la tradición*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Izard, G. (2005). Patrimonial activation and construction of garífuna identity in contemporary Belize. En J. O. Palacio (Ed.), *The Garífuna. A nation across borders. Essays in Social Anthropology* (pp. 176-195).
- Mace, C. (1966). *Three Quiché Dance Dramas of Rabinal, Guatemala*, (Tesis doctoral). Tulane University, New Orleans.
- Nas, P. J. M. (2002). Masterpiece of Oral and Intangible Culture. Reflections on the Unesco Word Heritage List. *Current Anthropology*, 43(1), 139-143.
- O'Brien, L. (1982). Marimbas of Guatemala: The African Connection. *The World of Music*, 25(2), 1982, 99-104.
- Orlove, B. (2004). Identity, temporality and Moral Geographies. *Current Anthropology*, 45(1), 1-2.
- Palacio, J. O., Tuttle, C., & Lumb, J. (2011). *Garífuna Continuity in Land: Barranco Settlement and Land Use 1862 to 2000*. Belize: Producciones de la Hamaca.
- Palacio J. O. (2005). Introduction. En J. O. Palacio (Ed.), *The Garífuna. A nation across borders. Essays in Social Anthropology* (pp. 11-20).
- Palacio J. O. (1976). Buttons and Bones at Benque. *Belizean Studies*, 4(5), 13-18.
- Yurchenco, H. (1985). The Rabinal Achí: A Twelfth Century Drama of the Maya Quichés of Guatemala. En *Acta Musicologica* 57, pp. 37-50.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2001). Guidelines for the Preparation of Candidature Files.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Paris, 17 de octubre. MISC/2003/CLT/CH/14, PDF.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2010). La Unesco en Guatemala. Una Historia de 60 años de Cooperación. Serviprensa, Guatemala. [http://unesco Guatemala.org/wp\\_content/uploads/2014/12/LA-UNESCO-EN-GUATEMALA-60-A--os.pdf](http://unesco Guatemala.org/wp_content/uploads/2014/12/LA-UNESCO-EN-GUATEMALA-60-A--os.pdf)

### **Apéndice A. Piezas nominadas 2001**

1. Belize, The Cultural Space of the Garifuna
2. Benin, The Oral Heritage of Gelede
3. Bolivia, The Oruro Carnival
4. China, The Kun Qu Opera
5. Dominican Republic, The Cultural Space of the Brotherhood of the Holy Spirit of the Congos of Villa Mella
6. Ecuador/Peru, The Oral Heritage and Cultural Manifestations of the Zapara People
7. Georgia, Polyphonic Singing
8. Guinea, The Cultural Space of the Sosso Bala in Nyagas-sola
9. India, The Kutiyattam Sanskrit Theater
10. Italy, The Sicilian Puppet Theater
11. Ivory Coast, The Music of the Transverse Trumpets of the Tagbana Community
12. Japan, The Nogaku Theater
13. Korea, The Royal Ancestral Rite and Ritual Music in the Jongmyo Shrine
14. Lithuania, Cross Crafting and Its Symbolism
15. Morocco, The Cultural Space of Jama'el-Fna Plaza
16. Philippines, The Hudhud Chants of the Ifugao
17. Russian Federation, The Cultural Space and Oral Culture of the Semeiskis
18. Spain, The Elche Mystery Play
19. Uzbekistan, The Cultural Space of the Boysun District

### **Apéndice B. Miembros del Jurado (2001)**

Hasan M, Al-Nabaoodah de los Emiratos Árabes Unidos, Aziza Bennani de Marruecos, George Condominas de Francia, Anzor Erkomaichvili de Georgia, Carlos Fuentes de México, Juan Goytisolo por Marruecos, Hideki Hayashida de Japón, Ugne Karvelis de Lituania, Alpha Oumar Konare Presidente de la República de Mali, Richard Kurin de los Estados Unidos de Norteamérica, Olive W, M, Lewin de Jamaica, Ronald Muwenda Mutebi II de Uganda, Kwabvena Nketia de Gana, Ralf Regenvanu de Vanuatu, la Princesa Basma Bint Talal de Jordania, Dawnhee Yim de la Republica de Corea, Zulmar Yugar de Bolivia y Munajat Yulchieva de Uzbekistán.

## La Danza del Venado pokomchí y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

### *The Pokomchi Deer Dance and the alternatives of governmental support for the safeguarding of the intangible cultural heritage*

Logan E. Clark

Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Washington, DC, USA

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [loganeclark@gmail.com](mailto:loganeclark@gmail.com)

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 30 de enero de 2019

### Resumen

Desde finales de la guerra civil guatemalteca y debido a los esfuerzos del movimiento cultural maya, durante las diferentes administraciones del gobierno central se han mostrado avances para reconocer y salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial maya. Es así como diversos grupos culturales mayas han aprovechado la financiación gubernamental a nivel nacional, así como la de otras organizaciones internacionales, como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés). Sin embargo, los organizadores de la Danza del Venado pokomchí no han solicitado financiamiento de fuentes externas, a pesar de las dificultades que enfrentan cada año para llevarla a cabo. Este documento investiga la Danza como un vehículo para la independencia cultural a través de la crítica de las estructuras de poder coloniales y postcoloniales, así como a través de la transmisión del conocimiento maya. Debido a su deseo de permanecer independientes de la financiación externa, la cofradía del barrio San Cristóbal cuenta con un patrón espiritual para realizar su festival anual. La investigación se basa en una etnografía de la danza; asimismo se recurre a un rastreo etnohistórico para encontrar información de fuentes primarias y secundarias. Finalmente se presenta un análisis del discurso en los portadores, danzantes y dueños de baile.

Palabras clave: Costumbres y tradiciones, danza tradicional, política y planificación de la cultura, valor cultural

### Abstract

Since the end of the Guatemalan civil war and due to the efforts of the Mayan cultural movement, during the different administrations of the central government have shown progress to recognize and safeguard the Mayan intangible cultural heritage. While many Mayan cultural groups have taken advantage of government funding from Guatemalan governmental sources, as well as from international organizations such as United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco), this document explores several reasons why the organizers of the Pokomchi Deer Dance have chosen not to seek funding from outside sources, despite the annual difficulties in financing music and dancing. In particular, it investigates dance as a vehicle for cultural agency through the critique of colonial and postcolonial power structures and through the transmission of Mayan knowledge. Due to their desire to remain independent of government financing, the brotherhood of the neighborhood of San Cristóbal relies instead on a spiritual patron to hold its annual festival. The research is based on ethnography of the dance; likewise, an ethnohistorical search is used to find information from primary and secondary sources. Finally, an analysis of discourse is presented in the bearers, dancers and dance owners.

Key words: Customs and traditions, traditional dance, politics and culture planning, cultural value



## Introducción

Esta investigación se basa en una etnografía de la Danza del Venado, donde presenta los elementos que la componen; se realiza un rastreo etnohistórico para encontrar información de fuentes primarias y secundarias que refieren a los contextos de la danza en el pasado. Finalmente presenta un análisis del discurso en los portadores, danzantes y dueños de baile, de tal cuenta que la triangulación de estas tres áreas de información nos permite la construcción de un análisis sobre el evento danzario.

Comenzó la caza. El Viejo y su esposa, la Vieja circulan por la selva con su fiel Perro a remolque. Van siguiendo a los Monos; el Viejo sabe que los guiarán hacia donde están los Venados, él tiene que cazar para poder comer. Los Monos se agachan y saltan a través del manto forestal, cambiándose de lugar rítmicamente. La Vieja y el Perro siguen las pisadas de los Monos en forma de zigzag, dentro y fuera de los árboles. El Viejo no conoce mucho sobre estas nuevas tierras y anhela regresar a España en donde no tiene que cazar para comer, pero como ha guiado a sus soldados hacia el Nuevo Mundo, no puede abandonarlos ahora. Su capa roja ondea detrás de él mientras jala a su esposa de la mano, hacia la izquierda y después a la derecha, tropezándose para tratar de alcanzar a sus hermanos primates; la vestimenta del Viejo Mundo es poco adecuada para cazar. Al fin llegan en un claro del bosque donde se encuentran los Venados, inclinando sus cabezas y escarbando, como si estuvieran esperando al grupo de cazadores. A pesar de sus intentos de huir, el Viejo logra dispararles. Pero esto no es suficiente para él; codiciosamente, apunta su pistola hacia los Monos, los mismos que fueron sus guías y acompañantes. Los Monos desaparecen entre el follaje abandonando al grupo de cazadores. Perdida de nuevo, la pareja de viejos camina en círculos alrededor de los árboles buscando el camino. De repente, los Monos saltan de las ramas y los venados aparecen de nuevo. Ellos han resucitado y ahora rodean al viejo con una mirada llena de venganza. La caza ha terminado. Los Monos cargan en sus espaldas al Viejo, a la Vieja y a su Perro y siguen a los Venados al lugar en donde sus cautivos serán expuestos. El León y el Jaguar rodean la escena, afirmando que el orden natural ha sido restaurado. Esta descripción procede de los apuntes de la autora y fue corroborada por uno de los danzantes.

El texto anterior constituye la trama de la Danza del Venado, una de las danzas tradicionales que se

ejecutan en los festivales religiosos mayas por todo Guatemala. Esta danza ha sido practicada en la cultura maya por siglos; según García-Escobar “se inscribe por su origen en el marco del ancestral rito de la caza del venado” (2009, p. 175). La etnomusicóloga Paret-Limardo rastrea los orígenes de esta tradición en una versión de esta danza representada en el Códice Tro-Cortesianus (Paret-Limardo, 1963, p. 13). La Danza del Venado no se ejecuta de la misma manera en todos los lugares en donde se practica, pero sí existe una historia común en las distintas versiones. Aunque viene de ritos ancestrales de la caza del venado en Guatemala, hoy en día existen versiones con música, tramas y personajes distintos. Algunas se acompañan con tun, otras con marimba sencilla, y otras con chirimía y tambor. Otras cuentan con un parlamento largo y complejo, y hay otras, como en San Cristóbal Verapaz, donde sólo se conoce una versión resumida de la danza. Algunas variantes incluyen personajes centrales que se llaman “malinches” y “cazadores”, mientras otras se centran en personajes como los capitanes y los zagales (García-Escobar, 2009).

La trama descrita al comienzo de este texto proviene de la versión realizada por los danzantes pokomchi en el pueblo de San Cristóbal Verapaz, Guatemala. Este pueblo se encuentra situado en las montañas de Alta Verapaz, una zona del altiplano central de Guatemala, conocida por su denso bosque de niebla, majestuosas montañas y formaciones naturales sagradas. San Cristóbal es uno de los siete pueblos donde residen los pokomchi en Alta Verapaz. Hay cerca de 158,000 hablantes del idioma pokomchi. Las cifras oficiales más recientes cuentan sólo 70,000 pobladores en 2001 (Richards, 2003) y 114,000 en 2003 (Simons & Fennig, 2018). En busca de un dato más actualizado calculé este número usando el porcentaje de pokomchi-hablantes reportado por el Ministerio de Educación de Guatemala (2008, p. 5), lo que es 1.02% , multiplicado por la población de Guatemala, en julio de 2017 (Central Intelligence Agency [CIA], 2018). También me comuniqué con varias organizaciones en San Cristóbal Verapaz involucradas con la promoción del idioma pokomchi, como el Centro Comunitario Educativo Pokomchi (CECEP), la Academia de las Lenguas Mayas de Guatemala (ALMG) y Summer Institute of Linguistics SIL International (SIL), pero ninguna me pudo dar un número exacto de hablantes de pokomchi actual.

Esta población es minoritaria en comparación con el número de hablantes de otros idiomas mayas, como

el k'iche' o el q'eqchí de los pueblos circundantes, por lo ello, los pokomchí se esmeran en cuidar y mantener su idioma, vestimenta, ritos religiosos y expresiones culturales como la música y la danza. Durante los veranos de 2011, 2012, 2015 y 2016, participé en los festivales en honor al patrón San Cristóbal, los cuales duran dos semanas. Durante esos días observé la representación de la Danza del Venado y la importancia y el significado que poseen para el pueblo de la comunidad pokomchí.

### **La Danza del Venado: ¿una especie amenazada?**

La motivación principal de este estudio surge de las quejas que los propios integrantes de la Danza compartieron conmigo acerca de que los elementos tradicionales de la misma estaban desapareciendo (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, verano de 2011). Utilizo seudónimos o nombres verdaderos en el documento, dependiendo del deseo de los colaboradores.

Uno de los danzantes, me informó que para la celebración de San Sebastián Mártir —otra celebración anual en el barrio del mismo nombre— casi no hay danzas debido a la falta de fondos (Danzante 1, comunicación personal, verano de 2011). Varios miembros de la comunidad pokomchí involucrados en las cofradías tienen el gran deseo de continuar su tradición, pero muchas veces carecen de recursos para llevarla a cabo.

En mi primer verano de investigación en San Cristóbal Verapaz supe de la existencia de la organización Aporte para la Descentralización Cultural (Adesca), cuya actividad central es el uso de fondos gubernamentales para apoyar las formas de arte tradicionales, como es la Danza del Venado (Adesca, 2009). Durante mi segundo verano, en el 2012, con la intención de ofrecerle a la comunidad algo de mi tiempo y aptitudes, les sugerí que mi experiencia en redactar solicitudes de becas podría servir para tramitar un apoyo al Adesca. Uno de los principales —quienes son miembros más antiguos de la cofradía y los líderes espirituales —sonrió y me agradeció la oferta. “Pero no”, respondió en tono de disculpa, “No nos interesa el apoyo del gobierno” (Danzante principal 1, comunicación personal, verano de 2012). Con toda franqueza, puedo decir que esto me sorprendió porque sabía que la Danza del Rabinal Achí (practicada en la cercana localidad achí de Rabinal) había recibido recientemente

apoyo de la Unesco, gracias al cual los artistas habían comprado trajes, reemplazado instrumentos musicales dañados y, también, habían retomado un horario regular de funciones, necesidades evidentes que tenía el grupo de San Cristóbal. Además, en dos pueblos vecinos, el pueblo q'eqchí en San Juan Chamelco con su versión de la Danza del Venado, y el pueblo vecino pokomchí en Santa Cruz Verapaz, con el Baile de Ma'Muun, también solicitaron y recibieron apoyo del Adesca.

En este texto describo por qué, a pesar de su situación económica, los involucrados en desempeñar la Danza del Venado, siguen firmes en su decisión de negarse a buscar apoyo del gobierno en sus esfuerzos por mantener esta tradición. Primero, exploro el significado simbólico de la Danza, detallando su potencial subversivo, además de su importancia espiritual, los elementos centrales de la danza que, según la comunidad, estarían en peligro si aceptaran apoyo económico externo.

### **Descripción del lugar y método de trabajo**

San Cristóbal Verapaz se divide en cinco barrios: Santa Ana, San Sebastián, San Felipe, Esquipulas y San Cristóbal, este último donde llevé a cabo mi investigación. Cada uno de estos barrios posee su propio santo patrono. El hecho de que el barrio de San Cristóbal se encuentre dentro del pueblo de San Cristóbal Verapaz resulta, no sólo en una confusión debido a que comparten el mismo nombre, sino también en un conflicto debido a que las actividades oficiales del pueblo de San Cristóbal Verapaz a veces chocan con las procesiones rituales del barrio de San Cristóbal, limitando así la movilidad de las actividades del segundo. La mayoría de la población de San Cristóbal Verapaz es pokomchí, pero la administración del gobierno local, la iglesia central y los eventos públicos más importantes son dirigidos principalmente por ladinos. En septiembre de 2011, los ciudadanos de San Cristóbal Verapaz eligieron a un alcalde y a una corporación municipal considerada como maya.

Dicha situación refleja las diferencias en la estructura de las organizaciones mayas versus las formas de organización ladinas, específicamente, el conflicto entre sus respectivos festejos patronales realizados durante la misma semana.

Mi labor etnográfica se centró en el grupo de danzantes, en los músicos y en los miembros de la comunidad, quienes participaron en el festival en el

que cada año es ejecutada la Danza. Seguí a los danzantes y a los músicos a todos los sitios que visitaron durante el festival, que no sólo incluyeron los barrios (los espacios públicos de reunión que existen en cada vecindad), sino que también seguí las procesiones por las calles, las danzas en las casas de los chinames (los financistas y líderes de cada fiesta) y a las actividades sociales de las cofradías. El grupo de danzantes está conformado por 30 hombres (incluyendo cuatro o cinco jóvenes), quienes se turnan para interpretar los distintos personajes. El baile es acompañado por la marimba sencilla, ejecutada por tres músicos. En San Cristóbal Verapaz, la palabra “barrio” se refiere no sólo a la vecindad, sino también a un espacio central en dicha vecindad en donde las personas que viven cerca de este lugar tienen reuniones o festividades. El barrio se compone de dos construcciones con uno o dos salones grandes donde tienen lugar las comidas comunales. En la parte delantera de uno de los edificios se encuentran los altares dedicados a los santos patronos pertenecientes al barrio. Las danzas y las celebraciones públicas se realizan en el patio largo frente a este edificio. Los cinco barrios de San Cristóbal Verapaz están organizados del mismo modo aunque su tamaño varía.

Además de participar en todos los eventos posibles relacionados con el festival, realicé varias entrevistas: a uno de los bailarines de la Danza del Venado, a un músico que toca la marimba y a dos parejas de chinames, llamados primeros y segundos chinames, de acuerdo al lugar que ocupan en la organización administrativa dentro de la cofradía. También sostuve conversaciones informales con el representante comercial de los danzantes, con el tercer chinám, así como con otros miembros de la comunidad. Estas entrevistas, así como las grabaciones de vídeo y de audio, junto con el análisis musical, han contribuido de manera significativa a mi trabajo etnográfico y posibilitaron una comprensión más completa de la Danza. Salvo que se indique lo contrario, las citas directas fueron traducidas de inglés al español por Teshi López e Isis Sadek, quienes me ayudaron con la traducción del artículo.

### **Revisión de la literatura: La salvaguardia gubernamental del patrimonio cultural inmaterial**

La literatura que considera iniciativas gubernamentales para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial (PCI) expresa el conflicto que esto ha ge-

nerado en los movimientos multiculturales que han proliferado en los países latinoamericanos durante los últimos 25 años: cuando no existe el apoyo económico gubernamental, la literatura critica dicha ausencia; cuando sí existe dicho apoyo, los autores consideran que casi siempre lleva detrás una agenda política que beneficia en el balance final al gobierno.

Por un lado, hablando de la Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Kurin concluye que ésta hace “muy buenas cosas” y, aunque tenga efectos secundarios, la Convención constituye una “oportunidad importante para realizar trabajo cultural valioso” (2004, p. 76). León (2009) escribe que estos programas empoderan a las comunidades y democratizan sistemas de valor. No obstante, León también observa que, en programas de preservación cultural implementados en Perú, la representación a nivel local suele favorecer a las tradiciones que están en posición de apoyar la agenda económica del gobierno. En otras palabras, los programas gubernamentales seleccionan a líderes comunitarios cuya producción cultural puede rendirle al gobierno beneficios económicos mediante actividades turísticas o a través de la venta de grabaciones musicales, entre otras actividades. León lamenta “que las políticas culturales son incapaces de alcanzar de manera efectiva los espacios más marginales en la sociedad peruana y proveerles a quienes viven en estos espacios los símbolos que ellos juzguen relevantes para su propia experiencia” (2009, p. 132). De igual manera, Ochoa observa que la política cultural en Colombia exacerba la separación entre la “alta cultura”, es decir, la producción cultural que resulta más atractiva a consumidores culturales potenciales, y los modos de vida cotidianos que la definen. Esta separación resulta en lo que Ochoa llama “la cultura política,” en la cual los artistas locales modifican sus prácticas para alinearse a los criterios establecidos por las fuentes de financiamiento gubernamental (2003, p. 20).

Como ejemplo de la cultura política, Tucker examina la manera en que los programas gubernamentales para la salvaguardia del PCI se convierten en una prescripción para la identidad indígena. Tucker usa el término “indio permitido” para analizar el modo en el que ciertas expresiones atávicas son promovidas sobre otras (2011). El concepto del “indio permitido” viene originalmente de la escritora boliviana, Rivera-Cusicanqui (1987). Hale también usa este término como ejemplo de los límites construidos por la política cultural en Guatemala, cuyo resultado denomina “mul-

ticulturalismo neoliberal” (Hale, 2002, 2007; Hale & Millamán, 2006). Esto se refiere a los cambios políticos que inscriben los derechos indígenas y, al mismo tiempo, definen lo que es aceptable de la cultura indígena:

one can affirm Maya cultura and identity while also reinforcing the legitimacy and authority of the ladino control state. [se puede afirmar la cultura y la identidad maya al mismo tiempo que se refuerza la legitimidad y la autoridad del estado controlado por ladinos] (Hale & Millamán, 2006, p. 297).

Aunque exista este multiculturalismo neoliberal en muchas naciones, Sommer (2006) y Tucker (2011) y reiteran la idea de que las prácticas creativas son particularmente eficaces en subvertir restricciones políticas: “Cuando las estructuras o condiciones pueden parecer intratables”, escribe Sommer, “prácticas creativas añaden suplementos peligrosos que agregan ángulos para la intervención y localizan márgenes de maniobra” (2006, p. 3). Por esta razón, como observa Tucker en el caso de los músicos quechuas que tocan en eventos culturales para el gobierno peruano, un análisis de las prácticas culturales financiadas por el gobierno llama a una nueva evaluación que verifique exactamente quién está manipulando a quién (2011).

En Guatemala, es posible que existan más “márgenes de maniobra” por organizaciones como el Adesca que, por estar descentralizado, no responde directamente al Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Además, el Adesca considera las tradiciones en todo el país. Mientras el presidente Álvaro Colom se enfocaba en la notoriedad que trajo la declaración de la Unesco a la Danza del Rabinal Achí, el Adesca continuaba apoyando las danzas y tradiciones menos conocidas.

Algunos líderes comunitarios en San Cristóbal Verapaz han considerado trabajar con varias agencias culturales gubernamentales a través de distintas vías. Por ejemplo, la directora del CECEP (Centro Comunitario Educativo Pokomchí) ha colaborado con los integrantes, junto con el gobierno municipal, en un esfuerzo por rescatar la danza llamada Tz’unuun Koxol (Hombre Colibrí). Este trabajo colaborativo ha recibido algunos fondos del gobierno municipal y también ha solicitado apoyo del Adesca; sin embargo, la cofradía del barrio San Cristóbal se ha negado a hacerlo con respeto a la Danza del Venado. Enseguida analizo el significado y el papel espiritual que juega la Danza

en las festividades en la cofradía, también revelaron la fuente financiera alternativa con la que cuentan.

### La Danza del Venado y la práctica de la independencia cultural

“Usted sabe que nos estamos burlando de ellos, ¿verdad?”, un hombre de mediana edad dirige su mirada hacia mí, mientras me posiciono con la cámara para grabar el son de la Danza que está a punto de comenzar. Tiene los brazos cruzados y su cuerpo recargado en un poste, está descansando después de haber hecho el xuy (adorno para la entrada del patio del barrio). Por un momento levanta su cabeza y logro ver sus ojos y una media sonrisa por debajo de su gorra de béisbol. Yo le sonrío y asiento, agradecida de que alguien de la comunidad esté realmente interesado en interpretar para mí de qué se trata esta experiencia. Yo ya había sospechado que los hombres indígenas —jactándose en sus ostentosos trajes de conquistador— no actuaban por reverencia, y el comentario de este hombre reforzó que la intención de parodia podría ser el propósito de la danza, no sólo uno de sus matices. Oswaldo Suc Cal, uno de los que danza como el Venado, me confirmó esto un poco más adelante cuando le pregunté sobre el elemento de burla en la imitación de los personajes españoles:

Fíjese que ellos [los españoles] se burlaron de nosotros los mayas. Y ahora de tanto burlarse, nosotros, como le digo, los mayas tal vez fueron un poquito pasivos, en el sentido de que no hicieron mayor cosa [para resistir]; se dejaron vencer por los españoles. Entonces, los españoles vinieron a asentarse en Guatemala. Y hicieron colonias, hicieron barrios, hicieron ciudades de diferentes tipos, como por decirle, “allá pues, allá van a estar los apoderados que tienen pisto, y los medio apoderados (apunta hacia un área residencial imaginaria) que tienen poco, y los que no tienen nada se van yendo.” Y por eso ahora aquí en Guatemala existen muchas aldeas. Y en las ciudades sólo viven los que tienen pisto. En los barrios viven los que tienen un poquito, y en las aldeas viven los que no tienen nada. Ya para no seguir con eso se hizo el Baile del Venado (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Según la explicación de Suc Cal, al representar la Danza cada año, esta se convierte en una herramienta pedagógica para inculcar en las generaciones jóvenes

el orgullo de participar en lo indígena. Al mismo tiempo, funciona como un método encubierto: Suc Cal explica que los danzantes tienen diferentes coreografías y música para las procesiones públicas. Estos aspectos no tienen el mismo significado que las actuaciones en los barrios comunitarios. Él comenta que:

Al fin de cuenta, la gente [ladina] de aquí (San Cristóbal Verapaz) ni preguntan por qué hacemos esto. No les interesa, porque nosotros sólo bailando [y ellos dicen] “aquí se va muy alegre, ah sí, qué bonito bailan,” y ya. Pero “¿Qué están haciendo?” No les interesa. A nadie le interesa saber por qué hacen la vuelta, por qué hacen esto (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Este desinterés por parte de la comunidad ladina parece conveniente a la población pokomchi. Si los ladinos en posiciones de poder estuvieran conscientes de que esta sátira-parodia es, en realidad, una crítica de su hegemonía, quizás serían renuentes a promover esas “tradiciones folklóricas,” o incluso las podrían prohibir, como se hizo en el siglo XIX (Brigham, 1965, p. 186).

### Descripción de la Danza del Venado

La Danza del Venado se ejecuta casi a diario durante un festejo que dura varias semanas y culmina en el Día de San Cristóbal (25 de julio). Durante este período, los miembros de la cofradía del barrio San Cristóbal organizan y participan en la mayor parte de las actividades. La cofradía se integra por varios miembros de la comunidad que viven en el barrio (a veces, también proceden de otros barrios). Cada año, los principales de la cofradía seleccionan tres parejas para ser chinames, estos son los financistas mayoritarios del festival y, a través de su servicio, se convierten además en líderes espirituales y miembros principales de la cofradía. Pero esta participación es costosa; además de proveer víveres y bebidas alcohólicas para toda la comunidad (200-300 personas), comprar un toro para sacrificarlo y cubrir todos los gastos adicionales del festival, los chinames deben hacerse cargo de proveer comida y trajes para los danzantes, además de pagar a los músicos. El gasto por alquilar los trajes durante dos semanas es de USD10,000; que equivale al 126% del ingreso anual promedio per cápita en Guatemala, aproximadamente (CIA, 2018).

La Danza se compone de una serie de sones, cada uno dedicado a cierto personaje o a cierta parte de la trama. Todos los sones se tocan con la marimba sencilla (integrada por tres músicos quienes, usualmente, son hombres). El ensayo o argumento se centra en los venados y en el personaje llamado el viejo, cuyo principal papel es cazar a los venados. El punto crucial de la trama es que los venados y los micos que los ayudan son más inteligentes que el viejo y terminan cazándolo. En Guatemala se refiere coloquialmente a los monos como micos. Enseguida, describo a cada personaje y su papel, así como el significado que tienen en el baile. El número entre paréntesis indica cuántos danzantes representan a este personaje en la Danza.

### Personajes

Venados (cuatro). “El Venado significa los cuatro puntos cardinales. Son los cuatro pilares que protegen el mundo o que sostienen el mundo” (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal [entrevista], 29 de julio, 2011). El venado es una figura importante para la cosmología indígena en todas las Américas. Fue un recurso alimenticio importante para los primeros mesoamericanos y (tal vez por esta razón) también juega un papel importante en los textos de la religión maya, como por ejemplo el Popol Vuh. En el relato sobre la creación de los animales, el Popol Vuh menciona que dos animales fueron creados por los dioses: el venado y el pájaro. De acuerdo a la interpretación de Allen Christenson, “el venado y los pájaros representan todos los animales de la Tierra, se señala su importancia simbólica como los guardianes principales de la tierra y el cielo” (Tinamit K’iche’ & Christenson, 2000, pp. 44, nota 60, traducción libre).



Figura 1. Venados (fotografía: L. Clark, 21 de julio de 2011).

Españoles (ocho, divididos entre capitanes y zagales). Los Capitanes son los principales personajes españoles. Su jerarquía se divide en Primer capitán, Segundo capitán, Tercer capitán y Cuarto capitán. El Primer capitán utiliza la imagen del quetzal en su frente. De acuerdo al comentario de Oswaldo Suc Cal, ellos representan a los españoles y su intento de vestirse como los mayas para engañarlos:

Cuando entraron aquí los españoles, al entrar a conquistar, ellos se vistieron como los mayas para engañarlos. Entonces, se metieron en cada danza. En aquel tiempo, siempre existía la Danza del Venado. Entre los mayas siempre ha existido. Los españoles, para no llevar un conflicto más, se vestían como los mayas para

hacerles iguales. Por esto decimos que hicimos un intercambio de cultura (Oswaldo Suc Cal, comunicación personal, 29 de julio, 2011).

Este “intercambio de cultura” no sólo se refiere a la integración de la vestimenta, música y coreografía española en la Danza del Venado, sino también al doble propósito de los personajes españoles, pues los capitanes y los zagales (descritos más adelante), sirven para burlarse de los propios conquistadores, pero también de incorporar valores mayas, como pedir permiso antes de matar al Venado, bailar en círculos y reproducir las estructuras formales de la jerarquía real maya.

El Zagal es un personaje Español cuyo rango es



*Figura 2.* Primer Capitán (fotografía: Federico Chen Calel, 21 de julio de 2011).

menor que el de un Capitán. Oswaldo refirió que los Capitanes y los Zagales reflejan la jerarquía de la realeza maya, como ya mencioné: “Los mayas eran por grados, por decirlo, están el rey, el príncipe... así por grado. Entonces lo mismo pasa allí con los Capitanes” (Entrevista, Oswaldo Suc Cal, 29 de Julio de 2011). Probablemente “zagal” sea una versión de sajal, una palabra que usaban los mayas en el período clásico para referirse a un gobernante secundario (Robin, 2004, p. 151). Al igual que los Capitanes, los Zagales tienen un orden jerárquico: Primer, Segundo, Tercero y Cuarto Zagal. Todos ellos se identifican por no tener patilla, a diferencia de los Capitanes que sí la tienen.

Los Cazadores (tres o cuatro). El grupo cazador se compone de tres o cuatro personajes. El Viejo es el

personaje principal y en quien se centra la trama de la Danza del Venado. Él es el español que, con demasiada confianza, trata de cazar, pero al final se convierte en el cazado, el payaso, la burla de todos. Lo acompañan su esposa (La Vieja) que, al igual que él, es objeto de burla y risa, y uno o dos Perros (dependiendo de cuántos niños quieran vestirse de Perros ese día). Los cazadores hacen un círculo contrarreloj alrededor de la danza central (ejecutada por los Españoles y los Venados) a lo largo de la obra, a la vez participando en los actos de bufonería o siendo burlados por el León y el Tigre. Los cazadores añaden un elemento cómico y enfatizan el propósito principal de la danza, el cual es burlarse de los conquistadores españoles.



Figura 3. El Viejo, el Perro y La Vieja (fotografía: Federico Chen Calel, 21 de julio de 2011).

Los Micos (dos). De acuerdo al comentario de Oswaldo, los Micos representan el inicio y el final del tiempo.

El mono es el que empieza y el mono es el que termina... significa todo el tiempo, desde el principio hasta el final. Desde que el Ajaw creó el mundo, el primer hombre que estuvo supuestamente viviendo es el mono. Todos dicen que el hombre viene del mono... Lo mismo dice en el Popol Vuh. (Entrevista, Suc Cal, 29 de Julio de 2011).

El papel de los Micos es originalmente guiar el grupo cazador para encontrar a los Venados. Después de que el Viejo mata a los Venados, él decide matar a los Micos. Sin embargo, éstos son más astutos que los cazadores, los terminan capturando (¿y matando?).

Así termina la Danza. El mono también es un nawal (figura espiritual poderosa). En la cosmovisión maya se llama B'atz' y significa, entre otras cosas, don para las artes. Paret-Limardo de Vela cree que la participación de los monos en la Danza del Venado está ligada al ser el "protector espiritual de las artes" (1963, p. 13). Esto se corrobora con el pasaje en el Popol Vuh en el cual los hermanos músicos Hunbatz y Hunchouén se encuentran atascados en el árbol y se convierten en monos (Tinamit K'iche' & Recinos, 1947, pp. 145-146).

El Tigre/El Jaguar (uno). Se le puede llamar Tigre o Jaguar. Comenta Oswaldo Suc Cal: "El tigre vive en el monte y es el guardián de la naturaleza. Es el que protege todo lo que exista en nuestro ecosistema" (Entrevista, Suc Cal, 29 de Julio, 2011). Este personaje camina en círculos contrarreloj alrededor de los

bailarines, igual que los cazadores, pero su propósito es proteger el espacio sagrado y vigila que nadie interfiera en la danza o que ningún mal espíritu entre en el círculo sagrado.

El León (uno). “El León es compañía, nada más,” explica Oswaldo Suc Cal. El León acompaña al Tigre mientras camina alrededor del círculo de la danza. Al igual que su acompañante, provee un elemento cómico al hacer chistes o jugarle bromas al Viejo y a la Vieja durante toda la actuación.

### La Música

Paret-Limardo (1963) señala que el acompañamiento musical para la Danza del Venado varía según el área de Guatemala. Lo que ella considera como la forma “más antigua” de este acompañamiento, se encontraba en el altiplano del área occidental de Guatemala y estaba acompañada del tun y el tambor. Ella enumera una variedad de combinaciones de instrumentos, incluyendo el tun y el pito; el trío de violín, guitarra y arpa; la marimba con la flauta; o sólo la marimba. Los sones de la Danza del Venado que se tocan en San Cristóbal Verapaz se ejecutan con la marimba sencilla.

La marimba sencilla es la más usada en las comunidades mayas contemporáneas. Consiste en un teclado plano, cuyas teclas forman una escala diatónica de cinco octavas, por eso se ejecuta con tres o cuatro músicos. Cada tecla cuenta con una caja resonadora hecha de madera que se construye para amplificar la acústica de la tecla. La marimba sencilla acompaña los eventos folklóricos y rituales mayas en casi todo el territorio guatemalteco. La marimba doble, por otro lado, consiste de dos teclados—el teclado cromático encima de lo diatónico—y emula el teclado entero del pianoforte europeo. Este también lleva cajas resonadoras de madera.

La marimba doble y la marimba sencilla se han convertido en íconos de etnia y clase en Guatemala (Navarrete-Pellicer, 2005). Generalmente, la marimba doble se usa para tocar composiciones europeas, es importante que sea afinada exactamente a la escala templada europea. Por otro lado, la afinación de la marimba sencilla varía de la escala templada e incluye armonía microtonal; esta calidad la hace inapropiada para la mayoría de contextos ladinos, conforme con las estéticas musicales mayas (Stevenson, 2012; Clark, 2017).

Los músicos pokomchi en todos los barrios de

San Cristóbal Verapaz usualmente ejecutan la marimba sencilla y asocian orgullosamente este instrumento con su tradición.

### Análisis musical de los sones en la Danza del Venado

La Danza La Danza del Venado completa consiste en diferentes sones (entre 16 y 20), cada uno es ejecutado por la marimba sencilla y se corresponde a un personaje o evento en la trama (Apéndice A, para los detalles musicales y coreográficos, la descripción de la trama en cada son y su orden correcto).

Un análisis de las propiedades musicales de cada son muestra cómo la música y la coreografía se yuxtaponen para reforzar el tono crítico de la actuación. Mientras escuchaba los sones me di cuenta de que aquellos que representan a los personajes Españoles suenan muy diferente de los sones que representan a los personajes animales. Además, la combinación de cierta coreografía y música da a entender el nivel de respeto que se le otorga a cada tipo de personaje: los temas de los sones que acompañan a los personajes Españoles tienden a ser melodías ligeras y simples; son acompañados por una coreografía que se asemeja al country dance de los campesinos europeos durante los mismos períodos. Por otro lado, los sones que acompañan a los personajes de los animales (especialmente a los Venados) tienden a ser en tiempo 2/4 y a poseer melodías muy complejas y texturas polifónicas que acompañan los gestos de reverencia y los actos de dominación sobre los Españoles (ver apéndice A). Aunque ni los músicos ni los danzantes entrevistados confirmaron o sugirieron la relación entre el nivel de complejidad de la música y el nivel de respeto expresado por los personajes, la relación entre la coreografía y el comportamiento de cada danzante con dicho nivel de respeto fue confirmada. Personalmente, llevé el análisis un paso más adelante y formulé la hipótesis de que las formas musicales contrastantes son algo más que una transculturización pasivamente reproducida a través de los siglos. Así, continúo con el análisis musical de los sones que corresponden al Viejo, el representante principal de los Españoles y a los Venados, los representantes principales de los animales.

El Son del Viejo. Primero examino la forma del Son del Viejo (Figura 10), es el número siete del Apéndice A. Este son es de un sólido 6/8 a lo largo de la pieza y hace alternar dos secciones principales. La sección A comienza con siete compases cuya parte

más alta (tiple) y la parte del centro se ejecutan mayormente en octavas paralelas. Esta sección se divide en dos períodos de tres compases, separadas por un compás que sirve como puente. Cada uno de esos períodos enmarca una secuencia armónica de IV–I–V–I. La melodía del tiple es diatónica, moviéndose en terceras paralelas por pasos (en donde toque la melodía o tiple). En el octavo compás (sección B), se une el que ejecuta la parte del bajo en la marimba, delineando un acompañamiento ostinato que hace énfasis en el “dos” y “tres” del tresillo, como el “um-pa-pa” de un vals:

 La progresión armónica cambia entre I y V, cada acorde de dos compases.

Los diferentes colores indican las partes que tocan los tres músicos. El tiple está indicado en negro, el centro, en rojo, y el bajo, en verde.

Al igual que muchos sones en Guatemala, en el Son del Viejo se puede escuchar la influencia de los bailes españoles populares durante los siglos XVII, XVIII y XIX como la seguidilla (Navarrete-Pellicer,

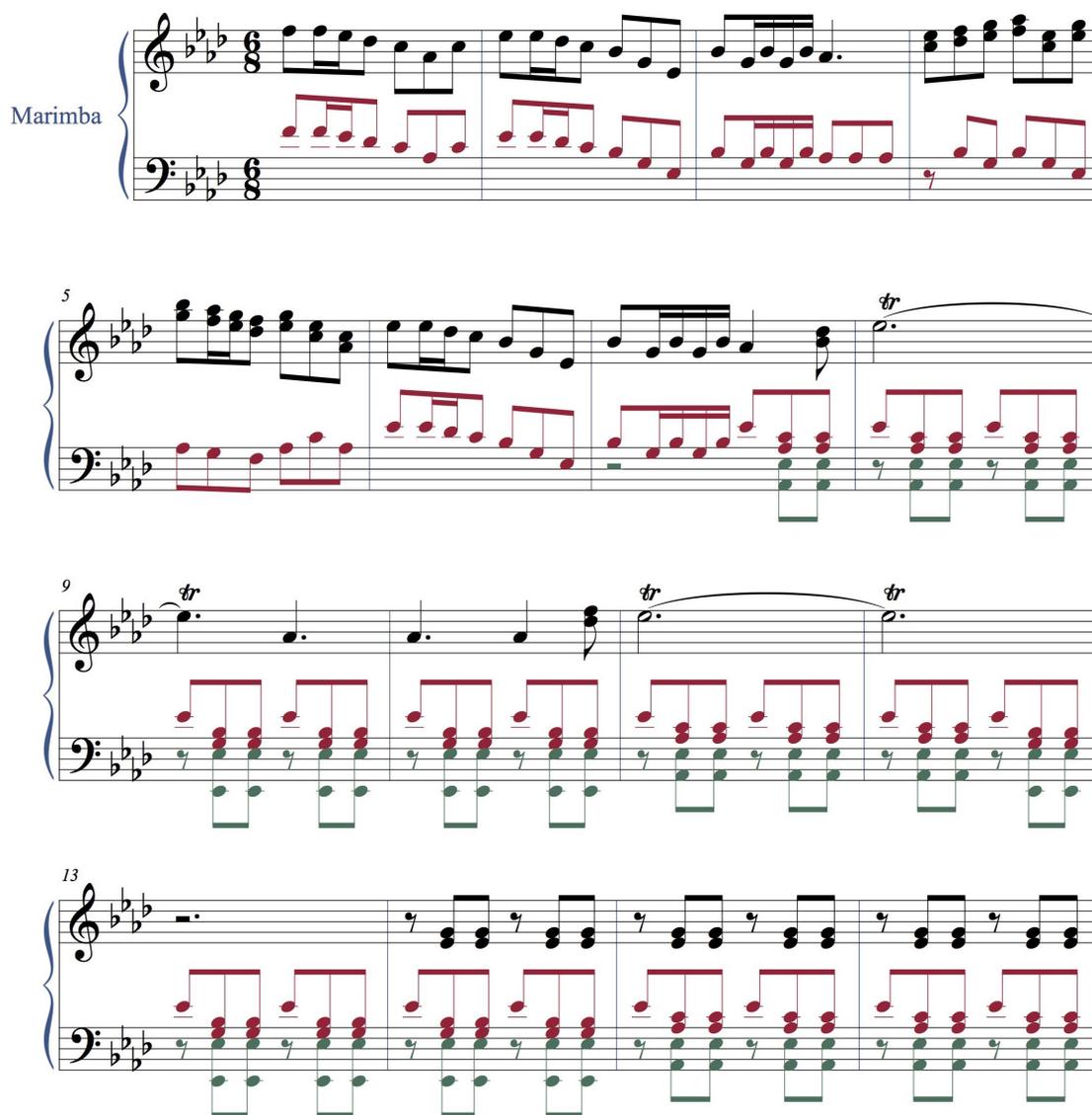


Figura 4. Son del Viejo (transcripción: L. Clark).

2005, p. 80). La combinación de esta música derivada de una fuente española, con la coreografía torpe del Viejo, también imitando la contradanza europea, enfatiza la intención de los Españoles. Los motivos melódicos que se repiten resaltan la rítmica de 6/8 de una manera que casi brinca junto con el hombre viejo mientras gira entre los Árboles (representados por Españoles que están parados en filas) buscando el camino de la caza. La Vieja y su Perro saltan juntos con él de manera infantil y después todos se dan vuelta varias veces dando a entender que están perdidos. Después de varios minutos de hacer lo mismo, los cazadores vuelven a bailar en un círculo contrarreloj alrededor de los Españoles, y ellos mismos comienzan a bailar dentro del círculo, realizando vueltas e imitando al Viejo. Todos entran y salen del círculo realizando torpes movimientos de zigzag mientras que de manera juguetona se dan palizas o azotes con los pañuelos que cargan. Mientras el Viejo y la Vieja andan payaseando, los Españoles forman filas rectas que asemejan los movimientos de una contradanza (o una danza del pueblo al estilo europeo), exhibiendo un estilo de danza en pareja, formadas en grupos de cuatro. Esta coreografía es similar en el Son de los Españoles, la Entredanza y el Son de los Capitanes (números 2, 3, y la serie 5). Esta combinación de música y coreografía se puede entender de forma simple como una adap-

tación de las características típicas de cualquier baile social. Cuando se yuxtapone esta combinación con la música y coreografía únicas del Primer son del Venado se evidencia su carácter burlón.

El Primer son del Venado. Este son introduce la trilogía de los sones que están dedicados a los Venados. Se alterna entre una sección A (Figura 11) y una sección B, cuyo contraste es muy notable. La sección A, que se ejecuta para los Venados, está en un compás doble, y el tiple cuenta con una melodía rápida, casi sin compás, la cual consiste en una sucesión de notas que, bajando, marcan una triada cerrada. El acompañamiento de la parte del centro crea una textura polifónica, la cual parece tener el mismo ritmo del tiple, pero su tempo es a veces 1.5 veces más lento. Una revisión de las grabaciones de campo de Paret-Limardo revela similitudes entre una versión del son acompañado de tun y el tambor (grabado en San Juan Sacatepéquez en 1962) y la marimba pokomchi que grabé en 2012. En la grabación de Paret-Limardo, el tambor ejecuta un ritmo casi igual que la de la parte tiple (negro) abajo. El tun, a su vez, toca un ritmo lento casi igual a la parte del centro de la marimba (rojo), mientras que el intervalo de la tercera menor ejecutado en la parte del bajo (verde) emula los dos tonos del tun en la grabación de Paret-Limardo.

Figura 5. Primer son del Venado (transcripción: L. Clark).

Navarrete-Pellicer (2005) y Paret-Limardo (1963) exponen que por lo general las melodías y ritmos ejecutados por conjuntos mayas de flautas y tambores no obedecen a los conceptos generales de las tonalidades y formas europeas; probablemente están más cercanas a un estilo musical indígena del prehispánico. La sección A del Primer son del Venado tiene muy pocas similitudes con los elementos encontrados en las zarabandas, villancicos, seguidillas u otros bailes sociales españoles de la época colonial. De igual manera, los Venados no bailan el mismo baile europeo de contradanza o “country dance,” sino que su coreografía incluye una serie de pasos cortos que van hacia adelante (hacia la marimba) y hacia atrás. Esto se repite varias veces, después de lo cual vienen los saludos sombríos hacia los cuatro puntos cardinales.

La sección B (no está anotada en la figura 11) cambia a un compás de 6/8 y de nuevo los Venados salen del camino mientras los Capitanes vienen al centro, se rodean en círculos entre sí muy rápidamente, y luego salen del camino de los Venados para que vuelvan al centro de la línea. La yuxtaposición de estas secciones acentúa la diferencia entre la reverencia del Venado y la actitud jovial y despreocupada de los Españoles. Además del Son del Venado hay otros sones que utilizan el compás doble y que son un poco más complejos en su melodía y textura: el Son del inicio; el Contravanso (el cual dice Oswaldo Suc Cal que “le da energía al Venado”); el Segundo son del Venado; el Son del Mazate (otra forma de decir venado) y el Son del Mico (Números 1, 4, 6, 8, y 10 en el Apéndice A). Es significativo que el Son del Mico incluye la parte de la trama donde los Monos empiezan a atrapar a los cazadores y los cargan para matarlos.

Una declaración definitiva sobre el nivel de elementos españoles, indígenas o africanos representados en cada uno de los sones requeriría una investigación que está más allá del alcance de este trabajo. Las comparaciones generales con los estilos musicales españoles coloniales o del estilo de flauta y tambor maya no son suficientes para afirmar con certeza que estos sones son más o menos indígenas o españoles. Por ejemplo, se puede argumentar que los sones que acompañan a los personajes Españoles son tan indígenas como españoles debido al proceso de colonización donde se da la apropiación de las diversas influencias en el repertorio musical indígena. Sin embargo, sus elementos marcadamente europeos sólo difieren de los “sones animales” lo necesario para constituir un posicionamiento y ayudar a poner de relieve los con-

trastes. Acompañados por la coreografía que presenta bufonería, la falta de respeto hacia la naturaleza y la victoria de ésta, los sones “humanos” se asocian con desdén por los colonizadores españoles. Resulta menos importante que el Primer son del Venado sea o no un vestigio de la antigua música maya que el hecho de que su tono combina con una elegante coreografía que muestra respeto por la naturaleza para subrayar la reverencia con la cual los Venados lo llevan a cabo. Esta jerarquía, que está implícita en la combinación de la música y la coreografía, es una metáfora de la inversión de las estructuras de poder entre los residentes indígenas y los residentes ladinos de Guatemala.

Anthony Giddens (1979) plantea que los actores sociales expresan y reproducen tres tipos de conocimiento en sus acciones cotidianas: la cognición inconsciente, la conciencia práctica y la conciencia discursiva. La Danza del Venado perpetúa estos distintos conocimientos mediante la comunicación musical, coreográfica y verbal, ya sea entre los danzantes o entre quienes observan la danza. La cognición inconsciente puede expresarse a través de los pasos de los danzantes, los movimientos de las baquetas de los marimbistas y la forma en que el público se ríe del Viejo. Los círculos que realiza el Tigre emulan la salida y la puesta del sol; los marimbistas tal vez no piensen constantemente en el contexto satírico de las danzas españolas que están imitando, pero siempre saben que los sones con los que están acompañando al Viejo y la Vieja son torpes y caprichosos mientras que los sones que acompañan a los Venados son complejos y reverenciales. La conciencia práctica, o las “reservas tácitas de conocimiento que utilizan los actores en la constitución de la actividad social” (Giddens, 1979, p. 5), puede abarcar aspectos como el conocimiento de que uno debe pedir permiso a los cerros antes de matar a un venado, de que la máscara tiene vida y sostiene el poder para comunicarse con los ancestros, o que las estructuras gubernamentales ladinas sólo permiten ciertas prácticas mayas y, por eso, deben ser criticadas con prudencia. Por último, la conciencia discursiva se exhibe en el comentario del público y la audiencia, quienes profesan “burlarse de los españoles”, y de manera más evidente en la historiografía rigurosamente informada e investigada de Oswaldo Suc Cal sobre el significado de la Danza del Venado.

## El significado de la Danza

El significado de los animales. Aparte de la trama y de las inferencias musicales, el conocimiento cosmológico incrustado en la Danza del Venado juega un papel importante en la enseñanza de las creencias cosmológicas indígenas, las cuales están entrelazadas en la Danza de manera sutil. Uno de los principios más destacados del conocimiento religioso indígena que se imparte a través de la Danza es la importancia de los animales como primeros habitantes de la tierra y como guardianes de la naturaleza. Como he descrito anteriormente, los Venados representan los puntos cardinales, los Micos representan el principio y el final de los tiempos y el Tigre es el guardián de la naturaleza. Todos estos conceptos provienen del Popol Vuh y probablemente de otras fuentes de la cosmología maya.

El comportamiento humano hacia la naturaleza. Por otra parte, ciertas prácticas promulgadas en la danza, tales como la necesidad de pedir al Dios de los montes el permiso para matar al venado, refuerza la equivalencia entre los humanos y la naturaleza. Estas acciones en la danza no solamente enseñan estos valores, sino que también enfatizan el descontento con la industrialización llevada a cabo por el gobierno ladino neoliberal. Como comentó Oswaldo Suc Cal:

Fíjese que los abuelos mayas dicen que al cortar un árbol tienen que rezar. Tienen que pedirle perdón porque lo van a cortar, lo van a usar para hacer casa, para hacer leña. Entonces no pasa nada. Y que él entonces siempre abundaba el bosque, siempre había porque Dios mismo lo daba ¿verdad? Si uno lo pide bien, se lo daba bien. Pero ahora como hacen, ya ni siquiera saben si existe, si vive la naturaleza o no, sólo van a cortar, y cortar, y cortar, se está desapareciendo. Y entonces ya Dios ya no provee la lluvia con, para decirle, “No voy a darles lluvia para que broten más árboles.” Y ahora no pasa eso, lo que hace es más calor, calor, calor, para que se mueran las semillas. Y si se mueran las semillas ya no va a haber árboles. Entonces es el tiempo en que se está viviendo. (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011).

Esta declaración, en el contexto más amplio de nuestra conversación, estaba relacionada con una discusión sobre el final del Trece Baktun que ocurrió el 21 de diciembre de 2012, el evento que algunas personas llamaban en broma “el fin del mundo”, según el calendario maya. Oswaldo Suc

Cal expresó que el fin del calendario no significaba que sería el fin del mundo, sino que la era donde la naturaleza recobraría su rol central sobre la intervención humana, tecnológica e industrial. En otras palabras, era el inicio de una nueva era en que todo regresaría a su equilibrio natural, como lo habitaban los ancestros mayas. Por lo tanto, cuando los Micos logran atrapar al Viejo en la Danza del Venado funciona, según mi lectura, como una alegoría del triunfo de la filosofía maya sobre el “progreso” industrial impuesto por las fuerzas hegemónicas en Guatemala.

La comunicación con los ancestros. Aparte del triunfo de la naturaleza comunicado por la música y la coreografía, la Danza del Venado encarna la tradición maya y crea una conexión directa con las prácticas de los ancestros. Esto es cierto a dos niveles: primero, a un nivel metafísico, pues las máscaras que los danzantes utilizan están literalmente habitadas por los espíritus de los antepasados a lo largo del ciclo festivo. La importancia de cada personaje es transmitida a cada danzante y a toda la comunidad a través de las ceremonias para “animar” a las máscaras durante el comienzo del festival y para “matar” a las máscaras al final de las festividades. Los danzantes consideran que los trajes (específicamente las máscaras) están vivos cada día del baile y procesión, es decir, durante una semana. Esto ayuda a la comunicación con los antepasados muertos que habitan las máscaras y actúan como un vínculo con Ajaw, el creador (Janssens & van Akkeren, 2003). Luego, a un segundo nivel, la Danza del Venado también proporciona una conexión con antiguos ancestros mayas a través de siglos de reproducción corpórea.

Enseñando la costumbre maya. Oswaldo Suc explica varios movimientos que personifican la cosmología maya. Él explica: “Siempre terminamos el círculo de derecha a izquierda. Nunca se hace de izquierda a derecha porque el sol es nuestro guía” (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011). Otro recuerdo corpóreo consiste en el saludo que dan los Venados hacia los puntos cardinales, que se ejecuta durante el Primer son del Venado. Esta acción es representativa de la cosmovisión maya: “El venado se encuentra en el calendario maya. En la danza, ellos significan los cuatro puntos cardinales. Son los cuatro pilares que protegen el mundo o que sostienen el mundo” (Entrevista, Suc Cal, 29 de julio, 2011). El hecho de que Oswaldo Suc considere que la expresión cultural es una estrategia efectiva de resistencia contra las fuerzas coloniales refleja el nivel de conciencia discursiva sobre el propósito de la Danza, como lo describe Giddens (1979).

## La salvaguardia espiritual: el patrón provee

Esta conexión a las costumbres y la espiritualidad mayas constituye uno de los principales motivos por los cuales los principales de la cofradía se niegan a solicitar apoyo económico gubernamental. Bayron Lem Mo, un antiguo chinám, concluyó que la fe en San Cristóbal es suficiente para asegurar la continuidad de la tradición. “Pero pasaron algunos años en [el barrio de] San Sebastián en los que no hubo danza, en los que no hubo marimba, ¿cierto?”, le pregunté. “Sí. A veces los chinames esperan demasiado tiempo y ya es tarde para conseguir los trajes”, respondió. Entonces le dije: “¿Y si el Adesca les diera dinero para comprar sus propios trajes, como hicieron para la Danza del Venado en San Juan Chamelco?”. Después de una breve pausa, Bayron Lem Mo respondió: “En ese sentido, sería sólo entre nosotros, sólo entre los chinames porque si nosotros pedimos un apoyo [del gobierno] nos va a poner condiciones, y no queremos nosotros. Si nosotros queremos hacerlo, acá está el Patrón” (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012).

Esta última explicación revela cómo, para Lem Mo, aceptar apoyo gubernamental no sólo significa que uno debe acatar la supervisión de las autoridades gubernamentales, también implica que el hecho de recibir este apoyo financiero mina el elemento espiritual. Lem Mo continuó, explicando que muchos dicen “ay, pobrecito, que no tiene dinero y tiene que pagar mucho”, pero que, en realidad, no es así. “Uno ahorra un quetzal por aquí, otro quetzal por allá y se multiplican”. En suma, concluye, si uno reza al Patrón, si respeta su familia, y si trabaja duro, el Patrón provee lo que uno necesita para contribuir como chinám.

Al reflexionar sobre su experiencia como chinám, Lem Mo narra que los principales rezaron regularmente a lo largo de seis años antes de nombrarlo como chinám. Lo visitaron varias veces durante este tiempo, pero él no tenía mucho dinero y carecía de un trabajo estable. Debido a esto, esperó señales que le indicaran que debía aceptar el nombramiento. Lem Mo me explicó que dos años atrás había soñado con “el Patrón” (San Cristóbal) y que una semana después de ese sueño lo visitaron de nuevo los principales. En ese momento, supo que si aceptaba el nombramiento el Patrón proveería. “El Patrón provee”, me explicó:

Nosotros no tenemos dinero. Nosotros tenemos bienes. No estamos sentados bajo dinero, sino que tú vas a trabajar, y en este trabajo tú vas a decir, “bueno yo voy

a dar al Patrono una su candelita”, y le das. Entonces vas ahorrando, vas preparándote. Y entonces, cuando llega el momento de una actividad, nos juntamos los seis (porque somos tres parejas). Primero oramos—le pedimos al Patrón que nos de sabiduría y entendimiento de corazón—y platicamos. Si hay que gastar 100 quetzales, lo dividimos entre los tres... El Patrón te está dando, te está proveyendo. Es una distribución. Porque estás bien con tu trabajo, estás bien con tus hijos, estás bien con tu mujer, con tus amigos. Entonces, ya te lo está dando el Señor. (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012)

Lem Mo confirma que la danza continuará como lo ha hecho por siglos a pesar de las dificultades económicas.

Este es un baile que se ha venido haciendo desde hace miles y miles de años—antes que vinieron los españoles... Puede ser que ellos (los financistas) digan, “bueno, nosotros vamos a poner las personas en los trajes”... No es así. Sino que nosotros ya tenemos las personas aquí. Ya están bendecidas. Son especiales... Nosotros vamos a hacer lo que el Señor nos da (Entrevista, Bayron Lem Mo, 29 de julio de 2012).

Conviene aclarar aquí que nunca he escuchado que el Adesca impusiera tales restricciones, pues suelen ser sensibles a las preferencias de las comunidades locales y acatar sus deseos. Aun así, es probable que la resistencia entre los chinames a aceptar apoyo económico del gobierno tenga su origen en siglos de padecer las consecuencias de la “ayuda” que recibieron de gobiernos coloniales o mayoritariamente ladinos. Aquí los chinames ejercen su libertad de rechazar este apoyo.

## Conclusión

Mediante mi investigación he establecido que los miembros del barrio de San Cristóbal creen que la Danza del Venado no debería beneficiarse de apoyo gubernamental porque uno de sus objetivos ocultos es criticar la conquista, los siglos de dominación española y los gobiernos republicanos criollo-ladinos, que aunque reconocen cada vez más la cultura indígena, continúan apoyando la destrucción de la naturaleza en pro del desarrollo, desde la cosmovisión occidental. Aunque cada participante en la Danza tenga diferentes niveles de conciencia acerca de la importancia de lo que está haciendo, son capaces de crear una presenta-

ción llena de significado y relevancia que captura un conocimiento poderoso y libertario, reproducido año tras año. El hecho de que esta crítica se exprese en la música y la comunicación coreográfica habla de la efectividad para transmitir el discurso codificado. Los danzantes, a través de la expresión creativa, imitan la reproducción de la sociedad colonial, pero al hacerlo emplean un elemento de burla musical que comunica (inconsciente, práctica, y discursivamente) una alternativa a la dominación ladina.

Los principales de la cofradía de San Cristóbal temen que cualquier apoyo económico que reciban de parte del gobierno guatemalteco impondría, como mínimo, condiciones divergentes de sus propios objetivos. Aunque es cierto que varias artes tradicionales han florecido gracias al apoyo económico del Adesca, existen situaciones donde la fuente del apoyo y sus recipientes no comparten la misma perspectiva sobre quién debería beneficiarse del apoyo.

Aparte de las posibles restricciones que podría generar el financiamiento externo, un motivo primordial para explicar la actitud de los principales de la cofradía es que el hecho de que pedir este tipo de apoyo equivaldría a perder la fe en el Santo Patrón. Como me recordaron Oswaldo Suc Cal y Bayron Lem Mo, la Danza del Venado ha existido de una forma u otra desde antes de la llegada de los españoles. Por lo menos, durante los últimos quinientos años, los pokomchi han encontrado recursos para apoyar la danza y los festejos rituales relacionados. Si el Ajaw y el Patrón siempre han provisto lo que ellos pidieron con reverencia, seguirán prefiriendo al patrón espiritual que al gobierno de Guatemala.

### Agradecimientos

Con agradecimientos especiales a: Carlos Hooper y familia, Sucely Ical y CeCEP, Vicktor y Tito Kaj, Cupertino Lem, Bayron Lem Mo, la Familia Pivaral Ruiz, Oswaldo Suc Cal, y los oficiales del barrio San Cristóbal. Traducido al español por Teshi López de Nonemaker, editado por Isis Sadek

### Referencias

Aporte para la Descentralización de la Cultura. (2009). Memoria de labores 2008. <https://adesca.org.gt/wp-content/uploads/2016/07/Memoria-de-Labores-ADESCA-2008.pdf>.

Brigham, W. T. (1965). Guatemala: The Land of the Quetzal; a Sketch. (Facsimile reproduction of 1887 ed.). Gainesville: University of Florida Press.

Central Intelligence Agency. (2018). Guatemala The World Fact Book. Washington, D.C.: Central Intelligence Agency. Recuperado de: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/gt.html>.

Clark, L. E. (2017). The Mayan Marimba and the Musical Production of Place in a Transnational Migrant Community (tesis doctoral). Recuperada de la base de datos de eScholarship de la Universidad de California ([escholarship.org/uc/item/8gw3s21m](https://escholarship.org/uc/item/8gw3s21m)).

García-Escobar, C. R. (2009). Atlas Danzario de Guatemala (2a ed.). Guatemala: Tipografía Nacional.

Giddens, A. (1979). Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis. London: Macmillan.

Hale, C. (2002). Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. *Journal of Latin American Studies*, 24, 485–524.

Hale, C. (2007). “Más que un Indio”: Ambivalencia racial y multiculturalismo neoliberal en Guatemala (1a ed.). Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala.

Hale, C., & Millamán, R. (2006). Cultural Agency and Political Struggle in the Era of the Indio Permitido. In D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas* (pp. 281–304). Durham, NC: Duke University Press.

Janssens, B., & van Akkeren, R. (2003). Xajooj Keej: El baile del Venado de Rabinal. Guatemala: Museo Comunitario Rabinal Achi.

Kurin, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: A Critical Appraisal. *Museum International*, 56(1–2), 66–77.

León, J. F. (2009). National Patrimony and Cultural Policy: The Case of the Afroperuvian Cajón. En A. N. Weintraub & B. Yung (Eds.), *Music and Cultural Rights* (pp. 110–139). Chicago: University of Illinois Press.

Ministerio de Educación de Guatemala. (2008). *Inclusión Educativa: El Camino del Futuro, Un desafío para compartir*. Guatemala: Unesco. Recuperado de: [http://www.ibe.unesco.org/National\\_Reports/ICE\\_2008/guatemala\\_NR08\\_sp.pdf](http://www.ibe.unesco.org/National_Reports/ICE_2008/guatemala_NR08_sp.pdf).

Navarrete-Pellicer, S. (2005). *Los significados de la música: la marimba maya achí de Guatemala*. México: Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social.

Ochoa-Gautier, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Paret-Limardo, L. (1963). *El Baile del Venado en Guatemala*. Guatemala: Ministerio de Educación Pública.

Richards, M. (2003). *Atlas Lingüístico de Guatemala*. Guatemala: Instituto de Lingüística y Educación, Universidad Rafael Landívar.

Rivera-Cusicanqui, S. (1987). *Oppressed but not Defeated: Peasant Struggles Among the Aymara and Quechwa*

in Bolivia: 1900–1980. Geneva: United Nations Research Institute for Social Development.

Robin, C. (2004). *Social Diversity and Everyday Life within Classic Maya Settlements*. In J. A. Hendon & R. A. Joyce (Eds.), *Mesoamerican Archaeology: Theory and Practice* (pp. 148–168). Malden, Mass.: Blackwell.

### Apéndice A

#### La secuencia y la descripción de los sones, representación del 7 de agosto, 2011.

- Los sones “españoles” están escritos con fuente normal.
- Los sones “animales” están resaltados con fuente negrilla, para diferenciarlos de los anteriores.
- El Son del inicio y el Son de la cacería no están codificados con colores porque ellos exhiben los escenarios donde los personajes españoles y animales interactúan entre ellos y por lo tanto, no pueden ser considerados más “español” que “animal” ni viceversa.

<p>1. Son del inicio</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Compás: 2/4 estilo “swing”</li> <li>• Melodía: Ondulado con muchas corcheas swing repetitivas</li> <li>• Acompañamiento: Estilo marcha. Muy poca variación en las partes bajas Parece emular la adaptación de flauta y tambores para marimba</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para todos los bailarines</li> <li>• Los bailarines realizan un círculo de derecha a izquierda (contrarreloj) -imitando la dirección en que sale y se pone el sol (esto es para todos los bailes que involucran realizar círculos)</li> <li>• Los Venados se inclinan ante la marimba</li> <li>• Los Capitanes se inclinan ante la marimba</li> </ul>
<p>2. Son de los Españoles</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo: tiempo 6/8</li> <li>• Melodía: tres corcheas, seguidas de negra con puntillo</li> <li>• Acompañamiento: “oom-pa-pa” al estilo vals. Textura homofónica, tríadas Una progresión armónica I–V–I–V</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los Españoles bailan en parejas durante esta danza: el Primer Capitán baila con el Primer Zagal, el Segundo Capitán con el Segundo Zagal, el Tercer Capitán con el Tercer Zagal y el Cuarto Capitán con el Cuarto Zagal</li> <li>• Después de que cada pareja Capitán/Zagal bailó junto, los demás Españoles se unen para realizar un cambio de do-si-do</li> </ul>

<p>3. Entredanza (Contradanza) <sup>1</sup></p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo: mezcla de tiempo 6/8 y 3/4</li> <li>• Melodía: descenso de 6/8 tresillos, seguidos de unas notas en tiempo 3/4</li> <li>• Acompañamiento: “oom-pa-pa” 6/8 acompañamiento. Una progresión I–V–I</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Para todos los bailarines</li> <li>• Los Capitanes bailan la primera mitad y los Zagales bailan la segunda mitad, realizando el mismo círculo mencionado anteriormente (hacia la izquierda, “como el sol”)</li> <li>• El resto de los bailarines danzan afuera del círculo y alrededor del mismo</li> </ul>
<p>4. Contravanso</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo: 2/4 de tiempo “swing”</li> <li>• Melodía: Motivos puntuados, seguidos de pausas largas</li> <li>• Acompañamiento: ostinato en el bajo. Regularmente se mantiene en I, con pasajes ocasionales en V</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• De acuerdo a Oswaldo, “esto nos da energía por esa razón es muy importante para nosotros (los Venados). Este son nos motiva y nos da energía para danzar y saltar”</li> <li>• Los bailarines se forman en dos filas desde enfrente hacia atrás. En medio de las dos filas danzan los Capitanes y Venados</li> </ul>
<p>5. Sones de los Capitanes</p>	<p>Acá aunque los Zagales también danzan, éste son se enfoca más en los Capitanes</p>
<p>5a. Son del Primer Capitán</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo: alterna entre tiempo 6/8 y 3/4</li> <li>• Acompañamiento: homofónica, el bajo mueve con la melodía</li> </ul>
<p>5b. Son del Segundo Capitán</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tiempo 6/8</li> <li>• Melodía: ostinato sincopado</li> <li>• Acompañamiento: “oom-pa-pa” 6/8. Ocasionalmente se mueve con la melodía</li> </ul>
<p>5c. Son del Tercer Capitán</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Casi igual al <i>Son del Segundo Capitán</i></li> </ul>
<p>5d. Son del Cuarto Capitán</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Casi igual al <i>Son del Segundo Capitán</i></li> </ul>
<p>6. Sones de los Venados</p>	<p>Este baile es principalmente para los Venados</p>

<sup>1</sup> Oswaldo Suc Cal la llama *Contradanza* después de que aparecen los sones de los Españoles, aunque después de haber revisado la grabación nuevamente él lo llamó la *Entredanza*.

6a. 1° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se alterna entre la sección A y la sección B</li> <li>• Sección A (Venados): en 2/4 (con una melodía sin medida), textura polifónica, la melodía y el acompañamiento no están sincronizados</li> <li>• Sección B (Españoles): en 6/8, muy breve, tresillos puntuados homofónicos</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sección A: Los Venados se inclinan el uno frente al otro mostrando reverencia</li> <li>• Sección B: Los Españoles se intercambian rápidamente, y otra vez los Venados entran, bailan por un rato la sección A, antes que la sección B retome nuevamente el espacio</li> </ul>
6a. 2° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Alterna pasajes de 2/4 y 6/8</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los Venados corren hacia adelante y se inclinan para mostrar reverencia ante la marimba (como en contravanso)</li> </ul>
6a. 3° son del Venado	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo – tiempo 6/8</li> <li>• Acompañamiento: patrón “oom-pa-pa” del bajo, alternando con interacciones polifónicas con la melodía</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se alterna entre los Venados y los Españoles, quienes saltan hacia el frente para poder reverenciarse</li> </ul>
7. Son del Viejo	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• En tiempo 6/8</li> <li>• Textura homofónica interrumpida por momentos de alternación de quintas sincopadas en el tiple</li> <li>• Bajo ostinato con un patrón de “oom-pa-pa”</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los Venados no forman parte de esto</li> <li>• Los cazadores entran y salen zigzagueando de la línea de los Españoles</li> <li>• Es la primera vez que los cazadores comienzan a salir de la periferia hacia el centro</li> </ul> <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentan a los cazadores dentro del círculo principal</li> </ul>

<p>8. Son del Mazate</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo: una mezcla polirítmica de tiempo 6/8 y 2/4</li> <li>• Se mantiene en I por un largo tiempo y pasa un momento en V al final de cada 8 barras</li> <li>• Acompañamiento: bajo ostinato</li> <li>• Los danzantes van cantando (es el único son que incluye voz), haciendo eco de la melodía de la marimba</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los Micos parecen tomar el liderazgo, aplaudiendo y organizando las filas</li> <li>• Los Españoles se toman de los brazos en una fila paralela con la marimba, moviéndose hacia adelante y hacia atrás</li> <li>• Al principio el Viejo no está en la línea, los Españoles le están cantando a él. Después él se une a la línea</li> <li>• Hacen un “molinete” y circulan contrarreloj, luego en dirección de reloj</li> </ul> <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Esto quiere decir que es hora de cazar a los Venados</li> <li>• Los Españoles frente al Viejo danzan para él, diciéndole que mate a los Venados</li> </ul>
<p>9. Son de la cacería</p>	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sección A: parecido al <i>Son del Mazate</i>. Tiempo 2/4, bajo ostinato</li> <li>• Sección B: (cuando el Viejo encuentra y mata a los Venados): Alterna entre tiempo 3/4 y 6/8</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sección A             <ul style="list-style-type: none"> <li>- El Viejo va danzando mientras le pide permiso a la naturaleza para cazar a los Venados</li> <li>- Entonces él comienza a realizar zigzags (con la Vieja y los Perros acompañándolo), esto da a entender que está buscando el camino por donde se pierde varias veces</li> <li>- Los Venados salen a esconderse</li> <li>- Como el Viejo no tiene la suerte de encontrar a los Venados, solicita ayuda de los Micos</li> </ul> </li> <li>• Sección B             <ul style="list-style-type: none"> <li>- Los Micos ayudan a los cazadores a encontrar los Venados y los matan</li> <li>- Los Venados persiguen al Viejo antes que él los mate</li> </ul> </li> </ul>

10. Son del Mico	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• tiempo 2/4</li> <li>• melodía: corcheas puntadas sincopadas, subiendo y bajando constantemente</li> <li>• Acompañamiento: ostinato (2 corcheas bajas, 2 corcheas altas)</li> </ul> <p><u>Coreografía</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Comienza con los Micos cargando al Viejo y a los cazadores en sus espaldas, corriendo entre las filas de los Españoles y Venados</li> <li>• Formaciones de estilo contradanza en que los Venados y Españoles se entrecruzan por el centro</li> <li>• Los Venados “se resucitan” y se inclinan ante la marimba al finalizar</li> </ul> <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El Viejo, habiendo matado a los Venados, ahora intenta cazar a los Micos</li> <li>• Los Micos salen a esconderse, dejando a los cazadores perdidos y sin poder encontrar el camino</li> <li>• Los Micos emboscan a los cazadores, los cuales se convierten en presa</li> <li>• El son finaliza con los Micos cargando al Viejo, la Vieja y los Perros en sus espaldas</li> </ul>
11. Contravanso	<p><u>Música</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El mismo contravanso anterior</li> </ul> <p><u>Historia</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los Venados regresan a la vida</li> <li>• Los Micos entregan los cazadores a los Venados</li> </ul>



# El baile drama del Rabinal Achi: Notas críticas a la proclama

*The dance drama of Rabinal Achi:  
Critical notes to the proclamation*

Sergio Navarrete-Pellicer

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Regional Pacífico Sur

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [musica@ciesas.edu.mx](mailto:musica@ciesas.edu.mx)

Recibido: 3 de septiembre de 2018 / Aceptado: 30 de enero de 2019

## Resumen

Se analiza la propuesta del gobierno de Guatemala del baile drama del Rabinal Achi como obra maestra del patrimonio oral intangible de la humanidad, el dictamen del autor, el impacto de la declaratoria y algunas recomendaciones en torno a la riqueza de bailes drama como parte de la historia oral de Guatemala.

**Palabras clave:** Costumbres y tradiciones, danza tradicional, política y planificación de la cultura, valor cultural

## Abstract

The article analyzes the Guatemalan government proposal of the Rabinal Achi dance drama as a Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity, the evaluation by the author, the impact of the proclamation and makes recommendations regarding the rich dance drama tradition as part of the oral history of Guatemala.

**Key words:** Customs and traditions, traditional dance, politics and culture planning, cultural value



## Introducción

El baile-drama Xajoj Tun o Rabinal Achi de Guatemala fue declarado patrimonio de la humanidad el 25 de noviembre de 2005, y entró a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2008.

Por tercera vez, en 2004, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés) propuso a los países miembros de esta organización hacer propuestas de “facetas” de la cultura como piezas maestras de la herencia oral e intangible de la humanidad. El propósito del programa era enfatizar en cada país, así como a través del mundo, la importancia y significado de la herencia oral e intangible, distinguiéndolas de los reconocimientos y estatus ya otorgados por décadas a edificios, monumentos y entornos naturales.

La evaluación de las propuestas de música tradicional que en aquella ronda fueron 40, entre las que se incluyó el Rabinal Achi, estuvieron a cargo del Consejo Internacional de Música Tradicional con sede en el Departamento de Etnomusicología de la Universidad de California en Los Ángeles California.

## Sinopsis

El Rabinal Achi es un drama con interludios de música y baile, se considera el único baile-drama colonial en Guatemala que ha sobrevivido simultáneamente en la tradición oral de bailes como en la forma de una relación escrita o libreto (Frisbie, 1989). El parlamento de este baile fue descubierto en 1855 por el abate francés Ch. Brasseur de Bourbourg. El abate lo transcribió siguiendo el dictado de Bartolo Sis, quien era el encargado de resguardar el parlamento del baile (Acuña, 1975).

La música de este baile-drama es de sonos, fanfarrias y gritos de guerra ejecutados por los personajes principales, y por un ensamble de dos trompetas naturales y un tun o teponaztle; la antigüedad de este conjunto instrumental se puede constatar en los murales de Bonampak correspondientes al Periodo Clásico Maya.

Los parlamentos orales son casi fieles al manuscrito en lengua k'iche' del siglo XVI. Este relata el conflicto político militar que existía en el siglo XV, poco antes de la llegada de los españoles, en la región de la Verapaz, así nombrada por Fray Bartolomé de las Casas. La historia, en cuatro actos, relata cómo el gran

guerrero del imperio k'iche' atacó el fuerte Cajyup de los rabinalenses Achi, hablantes de una variante del k'iche', destruyó aldeas, se llevó gente y raptó al señor Job Toj, gobernante de los rabinalenses. El gran guerrero Rabinal Achi rescató a su gobernante y capturó al agresor, el guerrero k'iche'. Los dos guerreros sostienen un largo dialogo en el que se explica la ruptura de los acuerdos políticos por parte del guerrero k'iche' al invadir el territorio de Rabinal. El guerrero de Rabinal presenta al cautivo ante su soberano e inicia un juicio sumario en el que finalmente se le ofrece el perdón de la vida con la condición de sumarse a las huestes rabinalenses o la muerte. El guerrero k'iche' prefiere morir y solicita como última voluntad un duelo con los guerreros Aguila y Jaguar de los achi, beber y comer los manjares de sus enemigos, bailar al ritmo del tun con la doncella madre de las plumas verdes, quien representa la alianza entre el pueblo achi y el pueblo q'eqchi' de Cobán y Carchá, y por último, despedirse de su tierra en el k'iche'. Después de concederle sus deseos es sacrificado dando fin al baile-drama. Este sacrificio es un acto simbólico que representa la separación y autonomía ganada por los rabinalenses ante el imperio k'iche' (Breton, 1999).

La ejecución contemporánea de este baile-drama se realiza el 25 de enero, durante la celebración del santo patrón del pueblo San Pablo. Con este baile y en esta fecha se conmemora todos los años la unidad política y territorial de Rabinal y la congregación del pueblo alrededor del acto de conversión de San Pablo al cristianismo. Asimismo, desde el punto de vista religioso, la caracterización de estos personajes mítico-históricos es una presentación de los ancestros en el cuerpo de los danzantes, y en este sentido, es una interacción con los antepasados, misma que supone la creencia en la vida de los muertos que es el corazón del catolicismo popular.

Desde el punto de vista social, simbólico y religioso, el parlamento o “relación” y la ejecución de este baile-drama son sin duda muy valiosos, pero también desde el punto de vista lingüístico, literario y musical. Se trata de un texto en lengua k'iche' del siglo XVI, escrito en el estilo literario de las culturas prehispánicas, por el uso de paralelismos, difrasismos, metáforas, repeticiones para encadenar parlamento (Breton, 1999, pp. 57-61). Como se ha dicho, su valor histórico es enorme porque refiere a pasajes míticos, parcialmente de hechos históricos, en el que se funden la historia oral de los pueblos y la evidencia histórica escrita. Es un tesoro musical, porque el conjunto instrumental

es prehispánico y la música guarda fórmulas rítmicas antiguas que revelan parentesco con otras tradiciones musicales de Mesoamérica (Navarrete-Pellicer, 1994). Sin duda el baile cumple con criterios principales de una candidatura como patrimonio oral intangible de la humanidad.

Entre las preguntas importantes para justificar la candidatura estaba la siguiente:

Respecto al manejo de esta manifestación cultural, ¿son las organizaciones o cuerpos responsables de salvaguardar, preservar y revitalizar la manifestación cultural las agencias responsables adecuadas y con capacidad para hacer dicha labor? Aquí aparece un problema central para la discusión y que habré de tratar más adelante.

### **El plan de acción de la candidatura de Guatemala**

Siguiendo los lineamientos para la dictaminación de la candidatura, esta debía poner especial cuidado en el análisis de su plan de acción. El plan de acción de la propuesta dice que se creará un comité formado por instituciones, organizaciones, y personas de la comunidad que garanticen la salvaguarda del baile. Por la comunidad, el municipio y el grupo de músicos y danzantes del baile; por parte de gobierno, el Ministerio de Cultura y deportes; y por parte de la academia, tres instituciones a saber: el Centro de Estudios Folclóricos y la Escuela de Historia de la Universidad de San Carlos, la Universidad Rafael Landívar y la Academia de Lenguas Mayas. Estas mismas organizaciones e instituciones podrían hacer contribuciones económicas para realizar el baile año cada año. El plan de acción no da detalles sobre las funciones de cada parte, ni de los porcentajes de contribución para “sacar” o escenificar el baile. Únicamente se propone que el Ministerio de Cultura y Deportes sea la agencia responsable de la preservación y promoción del baile y también que sea la encargada de reunir y administrar los fondos para sacar el baile todos los años. Aquí tenemos un segundo elemento relevante para la discusión sobre los depositarios y beneficiarios de esta tradición.

Dado que la institución responsable de garantizar la preservación del baile-drama en la propuesta es un ministerio de Estado, los ponentes buscaron la autorización y apoyo de la familia que tiene el texto, organiza y dirige el baile-drama (José León Coloch Garniga), pero no se menciona ningún acuerdo del grupo

participante en el baile; es decir, de las familias que tradicionalmente están involucradas como danzantes o como músicos, ni de las autoridades del pueblo. El Sr. José León murió recientemente y no tengo información sobre los compromisos de su esposa María Xolop ni de sus hijos en relación al baile, la preservación del texto, de los instrumentos musicales, máscaras, estandartes y vestimenta.

En suma la propuesta ofreció:

- La legalización del grupo del baile, iniciar el proceso de reconocimiento de los derechos culturales e intelectuales del baile, aunque no se especificó quienes serían los beneficiarios de dichos derechos.
- Se hizo el compromiso de financiamiento por parte del estado a través del ministerio de Cultura y deportes.
- Se prometió la inclusión de información del Rabinal Achi (RA) en los programas educativos nacionales y difusión del baile a través de los medios masivos.
- Por último, la creación de un fondo a partir de la venta de videos y otras publicaciones del baile, la edición de una estampilla postal sobre el baile-drama.

### **Recomendaciones del dictamen a la propuesta de declaratoria**

El dictamen emitido por el Consejo Internacional para la Música Tradicional (ICTM) recomendó que el baile del Rabinal Achi fuese declarado obra maestra del patrimonio oral intangible de la humanidad. Sin embargo, se plantean una serie de recomendaciones en torno a que se definiera de manera estratégica y explícita el apoyo económico del Estado. Otra recomendación importante es que dentro de los programas de educación pública se incluyera el estudio del conjunto de manifestaciones dancístico-rituales de la tradición oral, tales como el baile Rabinal Achi, como parte de la historia de Guatemala. Considerando que las sociedades indígenas son esencialmente culturas de tradición oral, los bailes son una narrativa artística performativa de su historia que debería ser incluida en la educación escolarizada del país. Por último, se hicieron recomendaciones para prevenir que las auto-

ridades gubernamentales se apropiaran de la danza o impusieran condiciones desventajosas para la comunidad y agentes locales responsables de esta práctica cultural.

En aquel entonces, mi participación como dictaminador para la ICTM significó personalmente, de manera ingenua, una oportunidad de retribución hacia la población de Rabinal con la que había convivido cotidianamente por más de un año durante el trabajo de campo que realicé con motivo de mi tesis doctoral sobre la música de marimba (Navarrete-Pellicer, 2005a & 2005b).

Consideré los testimonios de los organizadores quienes enfrentaban año con año la carga económica para “sacar” el baile y que por esa razón en algunos años no se había realizado. Asimismo atendí la preocupación del control del baile por parte de los organizadores y ejecutantes al conocer la propuesta de intervención del Estado.

La tesis en mención es un análisis etnomusicológico de los procesos simbólico e ideológico la práctica musical enfocado en la tradición de la marimba diatónica entre los Achi de Rabinal, la cual fue publicada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (2005a) en lengua española y por Temple University Press (2005b) en lengua inglesa.

### La problemática de las declaratorias

Recientemente Logan Clark (2013) hizo una evaluación sobre el impacto de la declaratoria del Rabinal Achi como obra maestra del patrimonio oral intangible de la humanidad en la que analiza los documentos emitidos por la Unesco desde 1972, cuando se dio la convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural. Apoyándose en otros autores (Aikawa-Faure, 2009; Labadi, 2013; Taylor, 2014) critica los conceptos de “obras maestras”, y de “valores universales sobresaliente” los cuales considera conceptos muy eurocéntricos.

En la evolución de conceptos usados en los documentos observa una transición a conceptos de naturaleza mas social, tales como “creatividad” e “identidad” pero asociados a objetivos neoliberales, a un multiculturalismo neoliberal, como diría Hale (2007). El concepto mismo de patrimonio cultural entendido como “capital cultural” con un potencial para el sector de turismo es prácticamente una consigna clara para la

política pública del país en el ámbito cultural (Villaseñor & Zolla, 2012).

Las evaluaciones de la Unesco dan valor económico al objeto cultural y lo transfieren a los estados para su explotación. La Unesco otorga implícitamente derechos de apropiación a los estados al incentivar la intervención con fines que trascienden el fomento de la producción y la reproducción de la cultura encaminando el proceso a una política de control y enajenación de la cultura.

Clark (2013) analiza la teoría del valor de Turner (1979), Graeber (2001) y Lambek (2013) para abordar el dilema que identificaba entre el valor espiritual del baile y el valor económico derivado de la difusión del baile a nivel nacional e internacional. Por una parte, el hecho que la puesta en escena del baile está estrechamente ligada a la comunicación de los vivos con los ancestros muertos y por lo tanto con el recordatorio cíclico de la historia de su pueblo y por el otro, los intereses sobre los recursos económicos generados por el patrocinio de instituciones estatales e internacionales y el potencial económico como atractivo para la industria turística.

Si bien el concepto de patrimonio cultural se entiende por la Unesco como producto y como proceso, en la práctica se reduce al de producto es decir a un “acervo” de conocimientos acumulados del pasado que constituyen recursos valiosos para la sociedad. Siguiendo las reflexiones de García-Canciani (2005), Rosas-Mantecón (2005) analiza el concepto de patrimonio como una “construcción social” y no como “acervo”. Como tal, subraya las relaciones de poder a nivel internacional, nacional y local implicadas en las declaratorias. A nivel local, las relaciones de poder políticas y económicas están atravesadas de manera patente por relaciones de clase, raza y parentesco que están totalmente ignoradas y que por esta razón conducen las iniciativas al fracaso.

### El Rabinal Achi frente a la declaratoria

Los criterios de evaluación de la Unesco, tal como se solicitaron para hacer la dictaminación, siguen conservando un enfoque del patrimonio principalmente como “acervo”, porque la preocupación principal está dirigida a la práctica cultural como “objeto” susceptible de ser “fijado” para poder clasificarlo, salvaguardarlo y manipularlo como un “bien” que tiene propietarios legítimos y que se puede empaquetar y vender.

El Rabinal Achi es una manifestación tanto de la cultura material como de la cultura oral intangible. Hay una relación de complementariedad entre la sobrevivencia del libreto y la ejecución centenaria del baile.

Dentro de una cultura esencialmente oral, el libreto o texto escrito del baile contiene las “palabras” de los ancestros que cobran vida y poder al repetirse en escena. Las trompetas, el tun, las máscaras, los escudos, los estandartes-emblema de los guerreros, etc. son también bienes muy valiosos, y su mayor valor reside en que se mantienen en uso para la realización anual del baile en el que retoman su función simbólica, social y religiosa. Estas funciones son comunes a toda la tradición de bailes de Rabinal. Todos los bailes requieren de la intervención de rezadores o abogados porque los personajes que bailan y actúan son los mismos ancestros y son ellos quienes otorgan la protección, y la fuerza para que los bailadores hagan su trabajo y no fracasen durante las largas actuaciones en público. Desde el punto de vista religioso son ellos quienes aseguran y dan sentido a la continuidad de las prácticas de los vivos (Navarrete, 2005). De igual manera, los bailes son particularmente importantes para lograr la participación lúdica pero responsable de los jóvenes en las fiestas y en las prácticas tradicionales del pueblo. Rabinal es el pueblo con mayor número de bailes en Guatemala, y sus 16 cofradías dependen de los bailes para convocar al pueblo. Sin bailes no hay cofradías y sin cofradías no hay ciclo de fiestas de la comunidad. Durante las fiestas de las cofradías son mayoritariamente los jóvenes quienes actúan las historias de Rabinal en los bailes. Alrededor de estas fiestas se despliega un importante comercio para el pueblo. De esta manera la tradición y la religiosidad están íntimamente ligadas a la historia económica del pueblo. Ha ocurrido que cuando los representantes, bailadores y músicos del baile han muerto, sus familiares venden los objetos que se usan para el baile, como ha ocurrido con el tun, con las trompetas y con las máscaras. Sin duda el objeto más preciado a la muerte de Jose León Coloch es una copia original del libreto o relación de Pérez de 1913 que se mantiene como propiedad de la familia Coloch. Breton (1999, p. 32, nota 36) advirtió sobre la presión que se ejercía de parte de municipio y de otras autoridades del ministerio de cultura, sobre la familia Coloch en torno al control del baile y la posesión del libreto.

Es muy importante no esencializar las prácticas culturales y pretender desvincularlas de la actividad

económica. Sin embargo, hay que prevenir que el flujo económico vinculado a las prácticas culturales no se concentre en unas pocas manos y propiciar una distribución de los recursos más equitativa que garantice la reproducción de la cultura y un mayor bienestar para la comunidad que las practica. Por ejemplo, se podría imaginar que parte del cobro de derechos de piso en las fiestas a comerciantes, zarabanderos de cantina temporales y dueños de ferias fuese dirigido al financiamiento de los bailes, como una de varias medidas de apoyo del gobierno municipal a estas prácticas culturales que son atractivos de la fiesta y que contribuyen a la venta y consumo de productos y servicios.

Retomemos dos puntos críticos de la declaratoria en la propuesta de candidatura del Rabinal Achi, mencionados anteriormente, referidos a la pregunta y respuesta de si los agentes responsables de la manifestación cultural son las agencias adecuadas para su salvaguarda. La pregunta y su respuesta revelan la problemática central sobre el control del baile al trasladar la responsabilidad de la ejecución del baile al Ministerio de Cultura y Deportes que se encargaría de garantizar su financiamiento y reclamar su legitimidad con la aprobación del responsable principal local de organizar el baile anualmente en el pueblo. Si bien el dictamen pone hincapié y hace sugerencias en torno a esta problemática, se puede ver la dimensión del conflicto que trajo la declaratoria a nivel local entre el grupo de familias ejecutantes del baile, incluyendo a organizaciones y grupos culturales y a las autoridades municipales. De igual manera se manifiesta el conflicto, a nivel nacional, entre los poseedores de la manifestación cultural y la agenda de política cultural del Estado.

Gracias a un financiamiento internacional privado gestionado por la Unesco y administrado por el Estado, el baile gozó entre 2006 y 2009 apoyos económicos e incluso pagos a bailadores y músicos participantes, incluso se produjeron materiales educativos para difundir la danza, que podrían usarse en los programas escolares (Clark, 2016). Sin embargo, no se dieron modificaciones favorables sustanciales, en cambio la introducción de fondos privados a través del Ministerio de Cultura y Deportes para ese baile generó conflictos internos en la comunidad, particularmente con los representantes de otros bailes de la tradición rabinalense que se han sentido marginados. Asimismo el peso de las decisiones de los agentes del Estado que promovieron el baile a nivel nacional e internacional, propició un proceso de folclorización del baile lo que

recibió críticas por parte de promotores culturales locales que denunciaron la pérdida de la espiritualidad en la puesta en escena del baile, sin los protocolos rituales de los rezadores y fuera de fechas y lugares prescritos por la tradición.

El plan de acción de la propuesta del Estado guatemalteco incluyó la legalización del baile, es decir definir jurídicamente los derechos intelectuales y culturales del baile, y aunque la propuesta no lo especifica, los hechos apuntan a otorgar los derechos específicamente a los portadores ejecutantes del baile. En la lucha interna por el control local de estas tradiciones es indispensable no fomentar el concepto de propiedad de los bailes entre los representantes y familiares que sacan los bailes, sino que como poseedores —no propietarios— de los conocimientos de esta tradición del baile junto con los poseedores del conocimiento de otros bailes estimulen la participación de los jóvenes y la creación de grupos de baile.

Don Mario Valdizón, un panadero ladino del pueblo era un coleccionista de las relaciones escritas o libretos de los bailes del pueblo, y las guardaba celosamente como su propiedad, respondiendo de manera similar a los conceptos decimonónicos de preservación que aún arrastran las declaratorias de la Unesco. Otra cosa sería si en estas relaciones, los textos cobraran vida y fuesen motivo de inspiración para la creación y práctica de estos bailes y de otros nuevos por grupos de jóvenes entusiastas, promotores culturales y como parte de la actividad artística escolar. No hay mejor manera de preservar una práctica que difundirla y socializarla.

Los criterios de evaluación ponen énfasis en que se trate de una tradición viva. ¿Qué podemos entender por ello?: que el RA junto con la rica tradición de bailes de Rabinal continúe siendo parte de las ocasiones festivas del pueblo, independientemente de que se baile en festivales nacionales e internacionales, y que adaptándose a la realidad actual sea socializado como fuente de inspiración y materia prima para la producción de otros bailes.

Ciertamente, al considerar el patrimonio cultural como una construcción social mediada por relaciones de poder, se prevé que una selección de ciertas expresiones o manifestaciones culturales por parte del Estado y de los grupos dominantes genere una hegemonía o canonización de las formas culturales intervenidas, mismas que influyen en las prácticas culturales locales de las comunidades y grupos sociales subalternos. Tal es el caso de los grupos de baile que participan año

con año en la Guelaguetza en Oaxaca. Sin embargo, se observa que este fenómeno de retroalimentación cultural es una condición de la negociación entre los agentes culturales que procuran la creación, difusión y mantenimiento de una tradición.

Cada caso presenta problemáticas muy distintas. En este caso y a manera de conclusión diría que es importante preguntarse, ¿para quién se baila? Se puede bailar para muchos tipos de espectadores pero es esencial que se baile para el pueblo en la ocasión prescrita y en otras nuevas ocasiones y procurar que las familias poseedoras del conocimiento de este baile lo socialicen no solo en las ocasiones de la fiesta de San Pablo. El avance vertiginoso del protestantismo en Guatemala desde los años ochenta a la fecha, influye en el abandono de prácticas culturales por lo que es recomendable incluir los contextos seculares como ocasiones para el baile del RA. Ya apuntaba José León Coloch el representante del RA a la investigadora Clark, que aun con la pérdida generalizada de la espiritualidad en la cultura rabinalense y en el baile, era importante que se siguiera bailando y difundiendo su práctica.

La participación del Estado en estas prácticas culturales puede ser útil pero no indispensable y menos si hay una agenda de control para dirigir el beneficio económico mayoritario a la empresa privada. Tampoco es necesaria una declaratoria para dar legitimidad a una práctica cultural y justificar así su valor y equivalencia en dinero.

Las declaratorias deben poner énfasis en la práctica de transmisión del conocimiento y reconocer los bailes como una fuente oral importante de conocimiento, de comentario y crítica social, de actuación de la historia. El énfasis debe ser en las prácticas y no en los individuos ni en los objetos. El Rabinal Achi es un baile —quizá uno de los más antiguos— de muchos bailes que son el repositorio de la historia oral de Guatemala.

## Referencias

- Acuña, R. (1975). *Introducción al estudio del Rabinal Achi*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Aikawa-Faure, N. (2009) From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. En L.

- Smith & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage*, (pp.13-44). London: Routledge.
- Breton, Alain. (1999). *Rabinal Achi. Un drama dinástico maya del siglo XV*. Guatemala: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Clark, L. (2013). The Baile del Rabinal Achi as Unesco Intangible Cultural Heritage: A struggle between preservation and profanation. Trabajo presentada en la Conference for the International Council for Traditional Musica, Shangai, China. Recuperado de <http://ucla.academia.edu/LoganClark>
- Frisbie, C. (Ed.) (1989). *Southwestern Indian Ritual Drama*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- García-Canclini, N. (Coord.) (2005). *La antropología urbana en México*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Graeber, D. (2001) *Toward an Anthropological Theory of Value: The False Coin of Our Own Dreams*. New York: Palgrave.
- Hale, C. (2007). *Más que un indio: Ambivalencia racial y multiculturalismo neoliberal en Guatemala*. Guatemala: Asociación para el Avance de las Ciencias Sociales en Guatemala.
- Labadi, S. (2013). *Unesco, Cultural Heritage, and Outstanding Universal Value: Value-based Analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*. Lanham, Maryland: AltaMira Press.
- Lambek, M. (2013). The Value of (Performative) Acts, en *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3(2), 141–160.
- Navarrete-Pellicer, S. (1994). “The music of the Rabinal-Achi.” M. Music, Universidad de Maryland en College Park, Maryland, 1994.
- Navarrete-Pellicer, S. (2005a). *Los significados de la música. La marimba Maya Achi de Guatemala*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de la Casa Chata.
- Navarrete-Pellicer, S. (2005b). *Maya Achi Marimba Music in Guatemala*. Philadelphia, Temple University Press.
- Navarrete-Pellicer, S. (2005c). *Tercera proclama de obras maestras del patrimonio oral intangible de la humanidad: El baile drama del Rabinal Achi*. Evaluación Técnica y científica de la propuesta guatemalteca del baile drama Rabinal Achi para el Consejo Internacional de música tradicional.
- Rosas-Mantecón, A. (2005). Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México. N. García Canclini (Coord.), *La antropología urbana en México*, pp.60-95. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Taylor, T. D. (2014). New Capitalism, Unesco and the Re-enchantment of Culture. En M. Herren (Ed.) en *Networking the International System: Global Histories of International Organizations*, pp. 163–173. Switzerland: Springer
- Turner, T. S. (1979). Anthropology and the Politics of Indigenous Peoples’ Struggles. *Cambridge Anthropology*, 5 (1), pp. 1–43.
- Villaseñor-Alonso, I. & Zolla-Márquez, E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales*, 6 (12), pp. 75-101. México: Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México.



# Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achi

*The musical transcriptions of Rabinal Achi Drama dance*

Alfonso Arrivillaga-Cortés\*, Matthias Stöckli

Area de Etnomusicología, Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [\\*laruduna@gmail.com](mailto:*laruduna@gmail.com)

## Presentación

Se ha seleccionado para la sección de documentos, este texto publicado originalmente en la Revista Tradiciones de Guatemala, No. 66 del Centro de Estudios Folclóricos, dedicada a la Etnomusicología en Guatemala (Stöckli, & Arrivillaga, 2006). Se trata de un estudio que muestra el recuento de varias transcripciones musicales del Baile del Rabinal Achi, por cierto como podrá juzgar el lector, una de las primeras declaraciones impulsadas por Unesco como patrimonio de la humanidad. Siendo el presente número dedicado a los patrimonios intangibles que mejor que recoger una de las manifestaciones que caracterizan esta dimensión de los hechos culturales, y que, además como reflejan el estudio mismo, se expresan dinámicas. Dada la naturaleza de esta sección, se transcribe este documento en forma fiel al publicado originalmente, salvo el formato de la presente revista.

## Referencia

Stöckli, M. & Arrivillaga, A. (2006). Las transcripciones musicales del Rabinal Achi. *Tradiciones de Guatemala*, 66, 149-167.

*“en el vigésimo octavo día del mes de octubre del año 1850 transcribí el original de este baile del Tun, propiedad de nuestra villa de San Pablo de Rabinal, para dejar mi recuerdo a mis hijos y para que permanezcan con ellos de aquí en adelante. Amén”*  
Bartolo Ziz<sup>1</sup>

En 1850, Bartolo Sis puso por escrito los diálogos del Rabinal Achi (o Xahoh Tun o Baile del Tun). Cinco años después se los dictaba al abate Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg. Sin embargo, no fue sino hasta un año después, el 25 de enero de 1856, día de la Conversión de San Pablo, y tras mucha insistencia del abate que el baile-drama se representó por primera vez después de 30 años. Buscando que el registro de todo lo referente al baile se realizara, Brasseur de Bourbourg hizo que el maestro de capilla Nicolás “Colash” López y Vicente Tecú, ambos sirvientes suyos, anota-

<sup>1</sup> Schwartz, 1960.



ran la música.<sup>2</sup> Así se realizó la primera transcripción reconocida de música indígena a la que muchas otras iban a seguir, efectuadas en un inicio por viajeros y luego por estudiosos extranjeros y nacionales.

La partitura de López y Tecú, agregada como anexo a la traducción al francés del texto del Rabinal Achi por Bresseur de Bourbourg (1862), va a ser objeto de varias ediciones que la llevan a perpetuarse a lo largo del siglo XX dada su permanencia en publicaciones posteriores de este texto (por ejemplo: Cardoza y Aragón, 1929-30, 1953, 1972, 1975, 2001), en algunos compendios de partituras (Schwartz, 1960, 1981, 1987) y en artículos etnomusicológicos (Yurchenco 1978, 1985, 1990), convirtiendo esta en un fósil que no corresponde con la realidad dinámica de dicho evento.<sup>3</sup>

No obstante, en septiembre de 1931, más de medio siglo después de dicha recopilación, Jesús Castillo presencié el baile en el Hipódromo del Norte de la ciudad de Guatemala (Castillo 1941, 1944) y lo transcribió a su vez. En su libro *La música maya quiché* fragmentos de esta transcripción le sirvieron para ilustrar sus análisis musicales.<sup>4</sup>

Cuando Henrietta Yurchenco recopiló la música del baile 14 años después, probablemente tocó todavía uno de los músicos del conjunto presenciado por Castillo.<sup>5</sup> Su transcripción es el resultado de un registro sonoro, por lo que el método empleado para efectuarla, difiere de sus antecesores. Llama la atención que esta transcripción la dio a conocer hasta 1985, después de la edición discográfica de 1978 en cuya libreta apa-

rece solamente un fragmento de la transcripción de López y Tecú.

En 1986, Enrique Anleu Díaz (Sacor, 1990) efectuó una nueva transcripción la que realizó al igual que Yurchenco con la ayuda de un registro magnetofónico. Dentro de esta misma línea Mark Howell (2004), etnomusicólogo norteamericano, recopiló el evento en mención en el 2002, y desarrolló su propia transcripción.<sup>6</sup>



Figura 1. Esteban Xolop Sucup tocando el tun (Fotografía de Francisco Rodríguez Ruanet tomada del cuadernillo, *Música de Guatemala* No. 59, Schwartz, 1960).

## Una breve digresión

El *Baile del Rabinal Achi* ocupa un lugar particular en la etnomusicología y etnocoreología de Guatemala. Es, entre otro, la tradición musical indígena con más fondo histórico, no solamente por sus supuestas raíces prehispánicas, sino también gracias a esta serie de transcripciones que acabamos de describir brevemente la cual permite seguir el desarrollo de la danza a través de cabalmente un siglo y medio. —¿Lo permite? ¿No será que deberíamos dudar, junto a Henrietta Yurchenco (véase *Homenaje*), en la capacidad de las transcripciones de López y Tecú de representar

2 Las notas de Raynaud (1920) que aparecen como prefacio de la traducción de Luís Cardoza y Aragón del Rabinal Achi (1975, p. 9), dicen lo siguiente respecto de esa representación de 1856. "...la orquesta del Rabinal Achi solo comprendía dos trompetas y el tun (tunkul en Yucatán, teponaztli en México) o gran tambor sagrado. También tenían otros instrumentos de madera o de barro, como flautas (xul), silbatos de diferentes sonidos, calabazas huecas o llenas de granos o piedrecillas, con un mango para agitarlas o sirviendo de cajas de resonancia a un rudimentario instrumento de cuerda montado sobre una especie de arco, etc." Esta observación no queda muy clara con relación al instrumental utilizado en el baile mismo, dejando abierta la posibilidad de que más bien se trate de una descripción del ambiente festivo-musical que dio marco a este baile.

3 Además es de señalar que esta versión editorial original sirvió con mínimas modificaciones como facsímil para muchas de estas publicaciones.

4 Schwartz (1960) señala que en 1955 el baile se presentó por primera vez fuera de Rabinal, es decir, en la Antigua Guatemala así como en la ciudad de Guatemala, lo que contradice lo expuesto.

5 Se trata de Patrocinio Socop cuyo nombre Yurchenco indica como "P. Socub" (1978, p. 6).

6 El archivo de fonogramas del área de etnomusicología del Centro de Estudios Folkóricos de la Usac cuenta con copias y originales de las grabaciones de Yurchenco, Anleu Díaz y Fernando López.

el modo como sonó la música en realidad en aquella famosa representación de la danza en la que el abate tanto insistió? ¿Y por lo tanto también en las de Castillo, efectuadas casi ochenta años más tarde, contrariamente a la afirmación de Yurchenco no idénticas con las de López y Tecú, pero compartiendo con ellas la representación supuestamente “occidentalizada” de una métrica estricta y convencional? No obstante, ¿a qué conclusiones sobre la práctica musical a mediados de los años cuarenta podemos llegar basándonos en la transcripción de Yurchenco misma, publicada en 1985 y representando obviamente un solo fragmento de toda la música del baile, verificable ahora sí, gracias a la grabación que se efectuó en el lugar, pero fragmentaria ésta a su vez y basándose en una sola toma? ¿Qué son las probabilidades que López y Tecú —familiares, como se debería suponer, tanto con las propiedades estructurales de la música indígena como con las de la música (eclesiástica) occidental— percibieron la música de la danza de una manera acertada, pero que no dispusieron ni de los conceptos ni de los medios gráficos precisos para representar su escucha de una forma adecuada? ¿O qué en realidad se tocaba en ese entonces la música del Rabinal Achi de un modo métrico mucho más estricto que noventa años después? ¿Qué sabemos sobre los modos de la transmisión de conocimientos y habilidades y sobre las probabilidades de cambio en una tradición musical que al parecer contaba con un ritmo de representaciones medido en décadas? —Son apenas algunas pocas preguntas acerca del estatus, la confiabilidad y la utilidad de transcripciones musicales como fuentes históricas<sup>7</sup> cuya discusión más extensa, no obstante, tenemos que posponer hasta otra ocasión.

### Unas notas sobre el registro sonoro

El registro sonoro por la vía de diversos soportes (inclusive la cámara de cine) merece el desarrollo de algunas líneas dado que se trata de una herramienta de documentación que evolucionó sensiblemente la etnomusicología y marcó sus derroteros a partir de los avances tecnológicos. La historia de la aplicación de estos aparatos en la recopilación de músicas de tradición oral es en América Latina tan larga como en

7 Se sobrentiende que semejantes preguntas también surgen al respecto de las demás transcripciones reproducidas en esta revista.

Europa.<sup>8</sup>

Al parecer en Guatemala se inició esta historia con los registros en cilindros de cera que realizó Franz Termer durante su estancia en el país entre 1925 y 1929, “comisionada por la Sociedad de Geografía de Hamburgo” (Termer, 1957: xvi, véase también Heinitz, 1933). Poco tiempo después el registro en discos también se volvió una opción para esta actividad. Sin duda quienes trabajaron con este equipo realizaron una tarea formidable, como en el caso de Henrietta Yurchenco.



Figura 2. Franz Termer durante el trabajo de campo

El uso del grabador eléctrico de disco requería de mucha atención y habilidad. El grabador debía ir hilando la hebra del material del disco que se desprendía de su superficie al ser cincelado por la aguja que dejaba un surco con el registro a la medida que avanzaba. Como esta hebra se encontrará con la aguja se estro-

8 Véase Aretz (1972, 1991). Un detalle de la cantidad de registros existentes en cilindros de papel de estaño y de cera, así como de discos de vinilo sobre grupos indígenas del continente son referidos por Espinosa (2004, p. 11) con relación al proyecto inicial del Instituto Indigenista Interamericano (I.I.I.) para promover la música indígena. Un proyecto en el que se involucró Yurchenco (véase también *Homenaje*).

peaba el registro que además era limitado en tiempo. La escasa infraestructura de estos países obligaba a viajar con un generador eléctrico complicando más el ejercicio del registro, y haciendo más pesado el equipo en su totalidad.

Cuando Lise Paret-Limardo de Vela realizó a principios de los años sesentas su labor, las grabadoras se habían desarrollado sensiblemente. Para entonces la cinta de carrete abierto (con posibilidad de varias velocidades) era la forma más común de registro, contando además con una buena calidad. Este tipo de grabadores también lograron reducir sus tamaños y se desarrollaron cintas metálicas (cromo, ferro-cromo, etc.) de alta calidad siendo la forma de registro más importante durante casi toda la segunda mitad del siglo XX.

Solo hasta finales del siglo XX, y más concretamente durante este siglo XXI, los equipos se redujeron sensiblemente en tamaño y peso, logrando ser más versátiles para el trabajo de campo. El registro a su vez pasó de análogo a digital modificando sensiblemente las formas de procesar el material.

### Bibliografía

- Aretz, Isabel. (1972). Colecciones de cilindros y trabajos de musicología comparada, realizados en Latinoamérica durante los primeros treinta años del siglo XX. En *Revista Venezolana de Folklore*, 2da. época No. 4, Instituto Nacional de Folklore, Caracas, pp. 49-65.
- Aretz, Isabel. (1991). Historia de la etnomusicología en América latina: desde la época precolombina hasta nuestros días. Ediciones FUNDEF-CO-NAC-OEA, Caracas.
- Brasseur de Bourbourg, Charles-Étienne. (1862). Rabinal-Achi ou le drame-ballet du Tun. En *Collection de documents dans les langues indigènes, pour servir à l'étude de l'histoire et la philologie de l'Amérique ancienne...*, vol. 2/ 2a parte. Arthus Bertrand & Auguste Durand, Paris.
- Cardoza y Aragón, Luis. (1929/30). Rabinal-Achi. El Varón de Rabinal. Ballet-Drama de los Indios Quichés de Guatemala. En *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* 6/ 1, pp. 45-51; 6/ 2, pp. 197-201; 6/ 3, pp. 347-370; 6/ 4, pp. 381-391.
- Cardoza y Aragón, Luis. (1953). *Rabinal-Achi. El Varón de Rabinal. Ballet-Drama de los Indios Quichés de Guatemala*. Biblioteca de Cultura Popular “20 de octubre” vol. 43. Ministerio de Educación Pública, Guatemala.
- Cardoza y Aragón, Luis. (1972). *Rabinal-Achi. El Varón de Rabinal. Ballet-Drama de los Indios Quichés de Guatemala*. Editorial Porrúa, México. (Reedición: 1975).
- Cardoza y Aragón, Luis. (2001). *Rabinal-Achi. El Varón de Rabinal. Ballet-Drama de los Indios Quichés de Guatemala*. Editorial Cultura. Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala.
- Castillo, Jesús. (1941). *La Música Maya-Quiche*. Editorial Cifuentes, Quetzaltenango. Guatemala.
- Castillo, Jesús. (1944). *Legado folklórico a la juventud musical guatemalteca*. Tipografía E. Cifuentes, Quetzaltenango.
- Espinosa Velasco, Guillermo. (2004). Henrietta Yurchenco y el proyecto del I.I.I. sobre composiciones musicales contemporáneas con temas indígenas en los años cuarenta. En *América Indígena* 60/ 1, pp. 6-22.
- Espinosa Velasco, Guillermo. (2004). Anexo de Henrietta Yurchenco y el proyecto del I.I.I. En *América Indígena* 60/ 1, pp.76-83.
- Heinitz, Wilhelm. (1933). Chirimía- und Tambor-Phonogramme aus Nordwest-Guatemala. En *Vox: Mitteilungen aus dem Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg* 19/ 1-2, 1933, pp. 4-12.
- Howell, Mark H. (2004). *An Ethnoarchaeomusicological Investigation of Highland Guatemalan Dance-Plays*. Tesis doctoral. City University of New York, New York.
- Sacor Q., Hugo Fidel, et al. (1990). *Rabinal Achi o Danza del Tun*. Cuadernos de Investigación 1-90, Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos, Guatemala. (reeditado por: Colección Tierra Adentro 20, Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares, 1996).
- Schwartz, Olga Vilma. (1960 ). *Rabinal Achi*. Música de Guatemala 59. Departamento de Recolección del Folklore, Dirección General de Bellas Artes, Guatemala.
- Schwartz, Olga Vilma. (1981 ). *Música de Guatemala*. Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
- Schwartz, Olga Vilma. (1987 ). *Música de Guatemala: Cuadernos de Folklore*. Folklore, Direc-

ción General de Bellas Artes. Folklore, Ministerio de Cultura, Guatemala.

Termer, Franz. (1957). *Etnología y Etnografía de Guatemala*. Seminario de Integración Social Guatemalteca 5. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala.

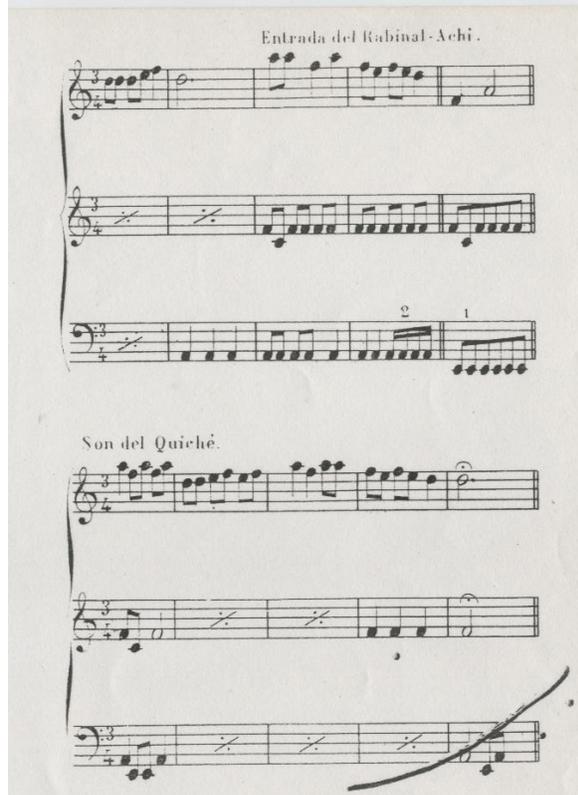
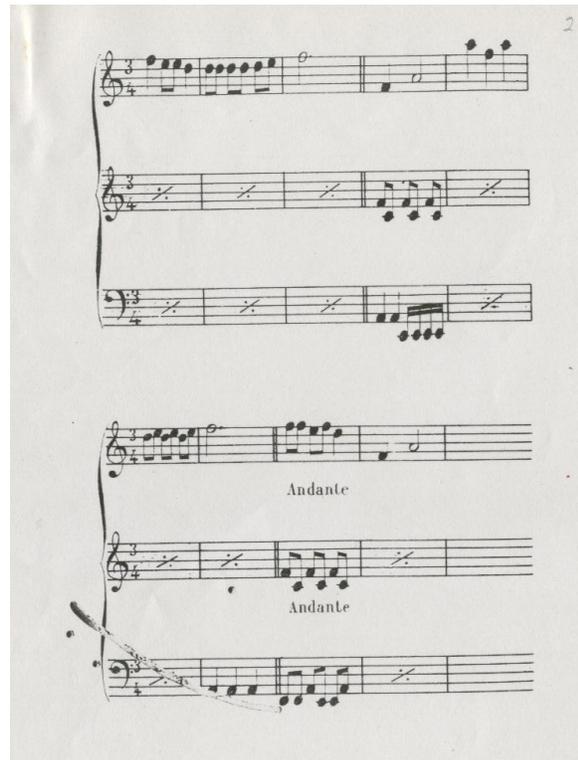
Yurchenco, Henrietta. (1978). *Music of the Maya Quiche of Guatemala. The Rabinal Achi and the Baile de las Canastas*. Ethnic Folkways Records FE 4226, New York.

Yurchenco, Henrietta. (1985). The Rabinal Achí: A Twelfth Century Drama of the Maya-Quichés of Guatemala. En *Acta Musicologica* 57, pp. 37-50.

Yurchenco, Henrietta. (1990). El Rabinal Achí, un drama del siglo XII de los mayas-quichés de Guatemala. En *Anales de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala* 64, 169-182.

### Las transcripciones

1. Transcripción de Nicolás López y Vicente Tecú. Tomada de Brasseur de Bourbourg 1862.



4

Presentacion del Quiche-achi al rey.

This musical score is for the piece 'Presentacion del Quiche-achi al rey.' It is written in 3/4 time and consists of three staves. The top staff contains the melody, the middle staff has a rhythmic accompaniment with some rests, and the bottom staff features a more complex rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and repeat signs.

6

La muerta del Quiche-Achi. Solo el Tun.

Esto lo toca el Tun a bajo modo.

This musical score is for 'La muerta del Quiche-Achi. Solo el Tun.' It is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff has a melody, the middle staff has a rhythmic accompaniment, and the bottom staff has a more complex rhythmic pattern. The score includes the instruction 'Esto lo toca el Tun a bajo modo.' and ends with a double bar line and repeat signs.

Son de guerra. Alegro.

This musical score is for 'Son de guerra. Alegro.' It is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff contains the melody, the middle staff has a rhythmic accompaniment with some rests, and the bottom staff features a more complex rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and repeat signs.

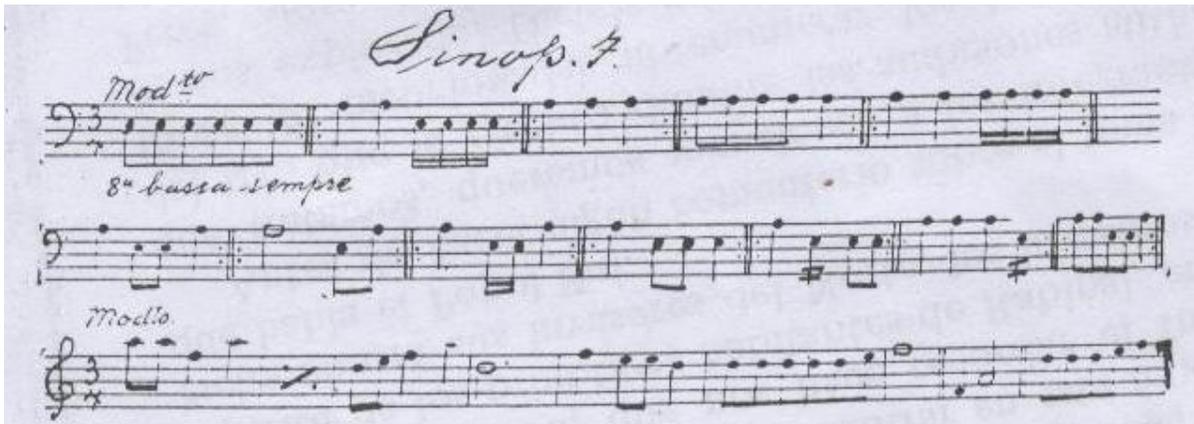
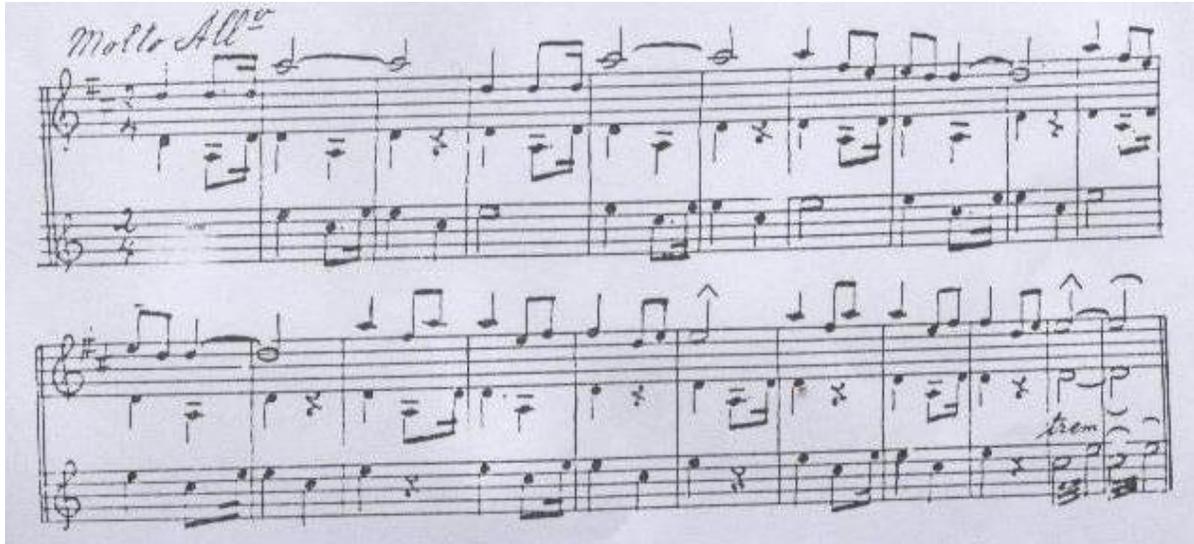
Trompeta!

Alegro y fin. Tun.

FIN DE LA MUSIQUE DE RABINAL-ACHI

This musical score is for 'Trompeta! Alegro y fin. Tun.' It is in 3/4 time and consists of three staves. The top staff contains the melody, the middle staff has a rhythmic accompaniment, and the bottom staff has a more complex rhythmic pattern. The score includes the instruction 'Trompeta!' and ends with the text 'FIN DE LA MUSIQUE DE RABINAL-ACHI'.

2. Transcripción de Jesús Castillo. Tomada de Castillo 1981.





Handwritten musical score for Music Example 3, showing parts for Tuba 1a, Tuba 2a, Tuba 4a, Tuba 2a, and Tim. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'crescendo' and 'ritardando'.

**Music Example 3**  
**The Template of the Rab'in al Achi Alto Performed on the Slit-Drum and Showing First and Second Trumpet Entrances, Ninth Piece, Calvaria Enactment in Rabinal, January 23, 2002**

Alto, 13 seconds (.13) in length  
 entrance of select parts indicated by timeline, relative durations of trumpet pitches indicated by use of filled-in or non filled-in ovals: filled-in ovals are shorter in duration than non filled-in ones

Alto Trumpet  
 :005 :015 :09

Bajo Trumpet  
 :03 :10

Slit-Drum  
 accelerating roll :04 :06 :07 accelerating roll

From Howell, 2002--Minitdisc Digital Recording, author's transcription

**Music Example 5**  
**Beginning Excerpt from the Body of Son 1 of the Rab'in al Achi, Nineteenth Piece, Calvaria Enactment in Rabinal, January 23, 2002**

beginning alto section preceding son body 15 seconds (0.15) in length  
 select entrances shown in timeline

$\text{♩} = 128$  variable

Alto Trumpet  
 Bajo Trumpet  
 Slit-Drum

:15 segments shown by letters :18 :22

Alto Trumpet  
 Bajo Trumpet  
 Slit-Drum

:26 :25 :30 :33 :29 :32 :35 :39 :42

Author's transcription



# Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación por Ruy Coelho

*The Black Caribs of Central America: a Problem in Three sources of Acculturation by Ruy Coelho*

Rodrigo Ramassote

Posdoctorado en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de San Paulo (USP).

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: ramassote@hotmail.com

## Ruy Coelho, un pionero de los estudios antropológicos de los garífuna

“Ciertamente me gustaría poder escuchar, dentro de algunos años, las leyendas de mi estadia en Trujillo” Coelho, [1948] 2000, p. 142.

El documento Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación fue escrito por el antropólogo brasileño Ruy Galvão de Andrada Coelho (1920-1990) en el año de 1949, poco después de su regreso de una investigación de terreno de diez meses en Trujillo, Honduras. Jamás publicado y de difícil acceso, el escrito se trata de una primera versión de los temas que serían desarrollados por él en su tesis de doctorado, *The Black Carib of Honduras: a study in acculturation* (1955). Posiblemente su origen esté vinculado a la participación del autor en un seminario académico ofrecido por el Departamento de Antropología de la Northwestern University y promovido conjuntamente por Melville J. Herskovits, Kimball Young (del Departamento de Sociología) y Bob Seashore (del Departamento de Psicología) con el título de “Los fundamentos psicológicos de la sociedad y de la cultura” (*The Psychological Basis of Society and Culture*) y bajo el acrónimo D-35 (Northwestern University Bulletin, 1948). No se puede saber el motivo para la discrepancia entre las fechas indicadas en el artículo y las fechas correctas de su investigación de campo. Sus diarios de campo empiezan en la fecha del 23 de septiembre de 1947 y se siguieron hasta el 25 de julio de 1948. En su Currículo Vitae él informa: “viaje de investigación entre los Caribes Negros en Centroamérica, 1947-1948. En esta dirección, se

puede afirmar que el texto, encontrado en los archivos Melville Herskovitz Library of African studies de la Northwestern University, (EEUU) a lo largo de una investigación de 2014-2018, introduce y sintetiza los principales intereses de Coelho e inaugura una nueva perspectiva de análisis, subordinada a las preocupaciones de la agenda científica de la antropología estadounidense. Hasta entonces, los caribes negros habían comparecido en los relatos y registros de los viajeros, misioneros y literatos que revelaron, sin duda, una gran acuciosidad en sus observaciones, pero que soterraban sus impresiones bajo una densa capa de representaciones y estereotipos retorcidos y prejuiciados (Amaya, 2007). Como excepción, los precursores y excelentes artículos de Conzemius (1928, 1930) describían con precisión de detalles los aspectos de la lengua, los antecedentes históricos, las características físicas y las más sobresalientes prácticas culturales y religiosas, sin encajarlas en un molde analítico e interpretativo más amplio. Coelho no solo revisó la incipiente bibliografía precedente, sino que abrió nuevas pautas, posibilidades y sugerencias que siguen siendo aprovechadas y continuadas.

La lectura de Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación, por lo tanto, constituye una excelente vía de acceso a la reflexión de Coelho sobre los entonces llamados caribes negros o morenos, y revela igualmente su enorme esfuerzo por rescatar y reunir informaciones dispersas, así como delinear, por medio de una sólida investigación de terreno, una explicación sistemática y coherente para un conjunto de prácticas e instituciones socio-culturales que eran, sobre todo en esa época (pero aún hoy), poco comprendidos y bastante estigmatizados.



Esta presentación rescata informaciones contenidas en mi estudio introductorio al libro *Creencias, rituales y fiestas garífunas*: cuatro artículos de Ruy Coelho (Ramassote, 2018).

\* \* \*

No deja de causar asombro que este joven brasileño estudiante de antropología, que cursaba su postgrado en los Estados Unidos en la segunda mitad de la década de 1940, haya sido el fundador de la moderna etnología sobre los garífunas en Honduras. Es también difícil de creer que su tesis, escrita en inglés y defendida en 1954, traducida al español en 1981 (Ruy Coelho, 2002d), aunque editado el apellido Andrada como Andrade, se haya convertido en una referencia obligada para la producción intelectual hondureña contemporánea sobre el tema.

Hoy, pasados casi setenta años desde que Ruy Galvão de Andrada Coelho (1920-1990) inició su investigación de campo con caribes negros en Trujillo, mucha agua ha corrido bajo el puente del río Cristales. A partir de la década de 1970, los estudios sobre los garífunas se han ampliado y diversificado en diferentes frentes de investigación. No obstante, su pionera monografía aún sigue siendo leída, citada e influyente, sea como punto de partida para una visión general de las principales instituciones sociales y creencias religiosas garífunas, sea como fuente bibliográfica para la poco documentada historia sociocultural del grupo étnico en la primera mitad del siglo XX. Para una periodización histórica de los estudios sobre los garífunas, consúltese a Cruz-Sandoval (2002).

Pero ¿quién fue Ruy Coelho?, ¿cómo llegó a Trujillo en 1947?, ¿escribió algo más sobre los garífunas que no incluyó en la versión final de su tesis? Para dar respuesta a estas preguntas, la presentación que sigue describe la formación académica, las actividades profesionales y la producción intelectual de Coelho, con énfasis en los años que pasó fuera del Brasil. Busca contextualizar su reinserción en el campo académico brasileño, a fin de proporcionar a los lectores información que permita mapear sus intereses, sus interlocutores, sus desafíos intelectuales y sus marcos institucionales. El examen de la trayectoria de Coelho nos revela no solo algo de su multifacético y complejo perfil intelectual, sino también del proceso de institucionalización de las ciencias sociales en Brasil.

Ruy Galvão de Andrada Coelho nació en la ciudad de São Paulo, el 21 de diciembre de 1920, en el

seno de una familia acaudalada. Sus orígenes genealógicos ilustres nos llevan a Joaquim Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), considerado el Patriarca de la Independencia de Brasil (1822), y Frei Galvão (1739-1822), canonizado como santo por el papa Benedicto XVI en 2007. Fue hijo de Carlos de Andrada Coelho y Adelaide Galvão Andrada Coelho. Empezó sus estudios en el Liceo Rio Branco y los continuó en el Colegio Universitario, institución de enseñanza vinculada a la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo (FFCL-USP). En 1938, se inscribió en las carreras de Filosofía (1939-1941) y de Ciencias Sociales y Políticas (1939-1942) de la recién inaugurada Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de São Paulo (FFCL-USP). Al mismo tiempo, frecuentó la carrera de Derecho y Ciencias Sociales de la prestigiosa Facultad de Derecho del Largo São Francisco, abandonándola en el tercer año.

La FFCL-USP fue creada en enero de 1934, a iniciativa de sectores ilustrados de la élite del Estado de São Paulo, así como de educadores que integraban el movimiento de la “escuela nueva”, en un período extremadamente fértil en iniciativas de carácter educativo y cultural (Candido, 1993). Inicialmente tuvo como objetivo la formación profesional y cultural de nuevas elites habilitadas para asumir la tarea de construcción política de una nación moderna, y también como requisito para recuperar la centralidad política perdida por el Estado después de la llamada “Revolución de 1930”. Antes de eso, la enseñanza de los programas que hasta hoy componen la carrera de Ciencias Sociales en Brasil (sociología, ciencia política y antropología) se restringía a algunas asignaturas introductorias en las carreras de derecho y medicina legal.

Para suplir los cuadros docentes de las disciplinas exigidas, fueron contratados profesores extranjeros que llegaron al país en el marco de la llamada “misión francesa”, un acuerdo de cooperación científica establecido entre Brasil y Francia por la preexistencia de intercambios culturales e institucionales que se remontan a principios de siglo XX (Peixoto, 2001; y Corrêa, 2013). En gran parte, eran jóvenes al inicio de sus trayectorias que permanecieron en Brasil por variados períodos de tiempo, y que en algunos casos transformaron esa experiencia en materia de investigación o incluso en área de especialización. Entre ellos, destacan los nombres de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), Fernand Braudel (1902-1985), Roger Bastide (1898-1974), Jean Maügué (1904-1990), Paul-Arbousse Bastide (1899-1995) y Pierre Monbeig (1908-1987),

entre otros. Ellos fueron los responsables de introducir los modernos métodos y técnicas de investigación en ciencias sociales; ejercieron una enorme influencia intelectual sobre los alumnos, y ayudaron a romper con la tradición del ensayismo social y político y las insuficiencias del autodidactismo que imperaban hasta entonces. En pocos años, la FFCL-USP se convirtió en uno de los más renombrados centros de formación académica del país, posición que ocupa hasta hoy.

Junto a un grupo de talentosos estudiantes de la FFCL-USP, Ruy fundó y se hizo colaborador de *Clima*, revista cultural dedicada a las artes en general y a cuestiones de naturaleza política, económica, científica, etc. Su artículo de debut, titulado “Marcel Proust y nuestro tiempo”, publicado en la edición inaugural de la revista, cuando el autor tenía veintinueve años y cursaba el último año de la carrera de Filosofía, causó sensación entre sus pares profesionales y fue reimpreso, junto con el ensayo “Introducción al método crítico”, en su primer libro, Proust (1945). A diferencia de la gran mayoría de colaboradores de la revista, Coelho no llegó a ser responsable de una sección fija, pero se desempeñó como articulista (o “comodín” en sus propias palabras) con sólido bagaje de conocimientos y cierta insolencia juvenil, discurriendo sobre lanzamientos literarios y cinematográficos. En total, 23 escritos entre artículos, reseñas y notas, que fueron compilados y publicados póstumamente en el volumen *Tempo de Clima* (2002a). Dicha revista fue editada con periodicidad irregular e interrupciones, entre mayo de 1941 y noviembre de 1944, los diecisiete números de la revista lanzaron a la escena intelectual de la ciudad de São Paulo los nombres de Antonio Candido, Gilda Rocha (poco después Mello e Souza), Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Salles Gomes, quienes se tornaron figuras notorias en sus respectivas áreas de actuación. Sobre *Clima*, véase el estudio definitivo de: Pontes, Heloisa, *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo, São Paulo, Companhia das Letras* (1998).

Con la formación y el prestigio obtenidos en *Clima*, Coelho ingresó en la gran prensa de São Paulo, firmando reseñas de crítica literaria en diferentes periódicos: *Estado de S. Paulo*, *Jornal de S. Paulo*, *Folha da Manhã* y asumiendo la columna de cine en el *Diario de São Paulo*, entre los meses de noviembre 1943 hasta septiembre de 1944, totalizando 323 pequeños artículos. También impartió clases de sociología en el Colegio Universitario adjunto a la FFCL-USP, en el bienio 1942-43.

El 15 de septiembre de 1944, Coelho embarcó hacia Estados Unidos con becas otorgadas por el Institute of International Education y la Northwestern University, para ingresar como estudiante de posgrado en la Northwestern University (Evanston, Illinois), bajo la orientación de Melville J. Herskovits, con la intención, según él mismo lo explicó, de obtener “una capacitación seria” y una “carrera” (Cavalcanti en Pontes, 1998, p. 190). Coelho fue beneficiado por la expansión del sistema educativo y el aumento de los recursos financieros en la academia norteamericana (en particular sobre el número de estudiantes y los programas de antropología (Voegelin, 1950, pp. 350-391). También le favoreció un cambio de orientación de la política exterior de Estados Unidos, encaminada en la adopción de la “política del buen vecino” y un creciente interés científico en América Latina, lo que provocó una invasión de investigadores norteamericanos por toda América Latina en las décadas de 1940 y 1950, en particular sobre el interés antropológico de los norteamericanos por la región (Strickon, 1964, pp. 125-167). Coelho entonces decidió profundizar estudios en el exterior, siguiendo un camino distinto al de buena parte de sus compañeros de generación en la FFCL-USP, quienes continuaron su formación académica en el país.

No se puede saber con precisión las razones que lo llevaron a convertirse en un estudiante de postgrado en Estados Unidos. Especulo, sin embargo —con base en información de orden biográfico y afinidades intelectuales, así como en razones de orden contextual e institucional— que, estimulado por los padres, especialmente por la madre, que se sometió de modo pionero al psicoanálisis, Coelho tuvo de modo precoz un interés intelectual acentuado por la psicología y por el estudio de formación de la personalidad. Al ingresar en la FFCL-USP, tal disposición se reforzó y amplió a partir de las clases ofrecidas por el filósofo francés Jean Maügué en el curso sobre la Teoría de las Emociones, impartido para los estudiantes de ciencias sociales en 1939, y por la influencia personal e intelectual ejercida por el sociólogo francés Roger Bastide.

Fundado en 1938, el Departamento de Antropología de la Northwestern University contaba en su equipo docente con solo cuatro profesores permanentes: Melville J. Herskovits (1895-1963), Francis Hsu (1920-1973), William Bascom (1912-1981) y Richard Waterman (1914-1971) —los dos últimos orientados por Herskovits— y la colaboración de A. Irving Hallowell (1892-1974), que permaneció tres años en

el departamento, antes de regresar a la University of Pennsylvania. Durante los periodos de 1945-1946 y 1948-1949, Coelho asistió a una gran cantidad de cursos relacionados con la amplitud y diversidad de sus intereses intelectuales, y también participó en varios seminarios.

En 1946 se inscribió en el curso intensivo de verano del Rorschach Institute de New York, fundado y dirigido por Bruno Klopfer, y participó, junto a otros estudiantes —sobre quienes eran y de que universidades provenían— (News and Notes, 1946, pp. 416-422), entre junio y agosto, en una investigación de campo coordinada por el antropólogo Alfred Irving Hallowell (1892-1974) entre los ojibwa en la reserva indígena de Lac du Flambeau, al norte del Estado de Wisconsin.

Estudiante de Franz Boas en la Columbia University, Hallowell, defendió en 1924 su tesis de doctorado respecto a las prácticas y creencias relacionadas con las “ceremonias de los osos” entre poblaciones del hemisferio norte. Como uno de los principales exponentes de la llamada “Escuela de Cultura y Personalidad”, Hallowell realiza en los años siguientes investigaciones de campo con distintas etnias indígenas, especialmente con los Saulteaux u Ojibwa de la región de Canadá y del Estado de Wisconsin (río Berens, lago de Winnipeg, Lac du Flambeau), y se especializa paulatinamente en el uso de técnicas proyectivas y tests psicológicos en sus investigaciones antropológicas y sus estudios sobre las interrelaciones entre los individuos y su cultura (Hallowell, 1974).

El objetivo de la investigación en que Coelho participó era evaluar el impacto que el intenso proceso de aculturación había provocado en las principales instituciones y en la estructura y la dinámica de la personalidad de los miembros de ese grupo, compuesto por cerca de 700 personas. Y en seguida, compararlo con los datos obtenidos previamente por Hallowell con grupos indígenas del mismo “origen lingüístico y cultural” de la región del río Berens, poco afectados por los cambios causados por el contacto con la civilización circunvecina. Por tanto, los estudiantes utilizaron técnicas proyectivas, Test Rorschach, Test de Apercepción Temática [TAT], y dibujos libres para obtener información sobre los efectos en individuo de los profundos cambios que el grupo había experimentado. Coelho se responsabilizó de interpretar los dibujos de los niños, lo que resultó en un informe final corto y melancólico, en el cual el joven antropólogo, en su primera experiencia en campo, lamentaba sus dificultades para adaptarse a la dinámica de la inves-

tigación y constataba las diversas normas de conducta manifestadas por los adolescentes ante las diferentes etapas de ajustes socioculturales.

Entre los meses de septiembre de 1947 y julio de 1948, bajo la dirección de Melville J. Herskovits y con el apoyo financiero de la Carnegie Corporation de New York, Coelho, condujo su investigación de campo entre los caribes negros (actualmente conocidos como garífunas) ubicados en Trujillo, la cual resultó en su tesis doctoral, titulada originalmente *The Black Caribes of Honduras: A Study in Acculturation* (1955). Durante los diez meses de investigación de campo en Trujillo, Coelho observó directamente el modo de vida de los caribes negros y visitó poblados circundantes como la isla de Roatán, Santa Fe, San Antonio y Guadalupe.

Para que se comprenda el interés de Coelho en la presencia garífuna en Honduras, así como su perspectiva teórica y conceptual de investigación, conviene recordar a grandes rasgos la influencia del proyecto de estudios afroamericanistas de Melville J. Herskovits (1895-1963), (Yelvington, 2006, pp. 35-82 & Walter, 1986, pp. 95-126), que reivindicaba la importancia de la investigación de la cultura de poblaciones negras en el Nuevo Mundo y suscitó el interés por los fenómenos que resultan del contacto entre grupos de culturas distintas. Nacido en Bellefontaine, Ohio, en el seno de una familia de inmigrantes europeos, en su juventud Herskovits decidió convertirse en un rabino y llegó a frecuentar el Hebrew Union College en Cincinnati, pero la ausencia de fe religiosa le impidió avanzar. Durante la Primera Guerra Mundial, se alistó en el cuerpo médico y sirvió en Francia. Al regresar a Estados Unidos, ingresó en la Universidad de Chicago, donde se licenció en Historia. Poco después se trasladó a New York, donde defendió su título de maestría en Ciencias Políticas (con el tema huelgas laborales en el Estado de Washington) en la Columbia University, donde estableció contacto con el antropólogo de origen alemán Franz Boas y su círculo cercano de estudiantes: Ruth Benedict, Ralph Lynton, Alfred Irving Hallowell y Margaret Mead. Bajo la orientación de Boas, Herskovits se convirtió en antropólogo y defendió su tesis doctoral, “The cattle complex in West Africa” en 1923, un estudio bibliográfico sobre las áreas culturales en África.

En la segunda mitad de la década de 1920, empezó un programa de estudios sobre los problemas de la aculturación (Redfield, Lynton & Herskovits, 1936, pp. 149-152) y la preservación de las instituciones y

las prácticas culturales africanas en el Nuevo Mundo. Por lo tanto, defendía la combinación de métodos históricos y etnográficos con el fin de rastrear el origen étnico, la procedencia geográfica y la especificidad cultural de estas supervivencias, denominadas de “africanismos”. En particular, sus intereses se dirigían a la dimensión religiosa, familiar, económica, lingüística y artística del fenómeno de la preservación, aprehendidas con base en un arsenal de conceptos que él forjó o acuñó: “aculturación”, “foco cultural”, “tenacidad cultural”, “reinterpretación”, “retención”, “ambivalencia socializada”, entre otros.

En pocos años, consolidó su reputación como el mayor estudioso de las poblaciones africanas y afroamericanas en la academia estadounidense, construyendo una red intelectual internacional dedicada a la investigación de las supervivencias africanas en las principales naciones del continente americano; entre sus colegas y colaboradores figuraban el brasileño Arthur Ramos (1903-1949), el cubano Fernando Ortiz (1881-1969) y el haitiano Jean Price-Mars (1876-1969). Entre 1928 y 1941, en compañía de su esposa, Francis Herskovits, llevó a cabo investigaciones de terreno en la Guyana Holandesa [hoy Surinam] (1928), en la Costa del Oro [hoy Ghana], Dahomey [hoy Benín] y Nigeria en África (1931); en Haití (1934); en Trinidad (1939) y en Brasil (1941).

Durante la década de 1940, ya establecido como la principal figura y jefe del Departamento de Antropología de la Northwestern University, Herskovits creó el Programa de Estudios Africanos, primera iniciativa de este tipo en Estados Unidos, que empezó un conjunto articulado de investigaciones de postgrado con el propósito de mapear la distribución y la intensidad de los “africanismos” en todo el Nuevo Mundo.

Es muy probable que la sugerencia de estudiar los caribes negros haya partido de Herskovits, aunque no ha sido posible encontrar información más precisa al respecto. Desde el inicio de los años cuarenta, el antropólogo estadounidense deseaba un estudio más detallado del grupo, lo cual, según la escasa bibliografía disponible, constituía un ejemplo fascinante para el estudio de la retención cultural y de la aculturación entre los afrodescendientes en las Américas. En *The Myth of the Negro Past*, su obra más famosa, publicada en 1941, Herskovits comentaba:

Conocidos como caribes negros, este pueblo no estudiado constituye uno de los puntos estratégicos para el futuro abordaje sobre la aculturación del negro en el Nuevo Mundo, una vez que ellos representan una

amalgama indígena y africana que debería establecer un control adicional en el laboratorio histórico donde este problema está por ser estudiado (p. 93).

En 1942, Herskovits intentó enviar a su estudiante negro Hugh Smythe a Honduras, pero sus esfuerzos se vieron frustrados por el gobierno hondureño, que no autorizó su entrada y se negó a extenderle una visa debido a la vigencia, como hemos visto, de la Ley de Inmigración, Decreto 101, de 2 de abril de 1929 (Redfield, Lynton, & Herskovits, 1936, pp. 149-152).

Al llegar a Trujillo, en septiembre de 1947, Coelho estableció una rutina de trabajo que siguió por los meses subsecuentes: por la mañana, se reunía con Sebastián Tifre, su principal interlocutor y auxiliar de investigación, para hablar sobre aspectos generales de la cultura caribe, con especial énfasis en la dimensión cosmológica; por la tarde, circulaba por Cristales y Río Negro para platicar con otros moradores, confrontar informaciones y ampliar su círculo de interlocutores, así como para participar en las actividades cotidianas de la localidad. Esta rutina fue interrumpida por la participación en eventos sociales, la acogida del antropólogo y lingüista Douglas Macrae Taylor, en visita de veintiocho días a Trujillo, y eventuales viajes a Tegucigalpa para resolver problemas burocráticos relacionados con su visa y para investigar documentación oficial en los archivos públicos.

En agosto de 1948, una vez finalizada la investigación de campo en Trujillo, Coelho regresó a Estados Unidos como “Teaching fellow” y con beca concedida por el Social Sciences Research Council, con el compromiso de escribir y defender su tesis de doctorado en el plazo de un año. Sin embargo, la investigación no avanzó con la rapidez prometida; la redacción se prolongaría por otros seis años, hasta su defensa en 1954.

En ese período, Coelho se integró —como hemos mencionado— al seminario “Los fundamentos psicológicos de la sociedad y de la cultura” (*The Psychological Basis of Society and Culture*), en el Departamento de Antropología de la Northwestern University, que tenía como objetivo explorar las implicaciones interdisciplinarias de materiales y métodos de las áreas de la Antropología, Sociología y Psicología. De su participación resultó el texto *Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación*. En sus páginas, Coelho define los principales temas de investigación que serán avanzados por él en su tesis y en los cuatro artículos que derivaron de ella (1949, pp. 51-53; 1952a, pp. 21-30; 1952b; 1961). Después de un acucioso levantamiento de fuentes do-

cumentales y bibliográficas, seguramente beneficiado por la extensión de los acervos de las bibliotecas de las universidades estadounidenses, lo que le permitió una amplia mirada del proceso histórico de la aculturación del grupo, Coelho destaca la particularidad del idioma hablado por los caribes, una fusión de las lenguas caribe y arawaco, para indicar la escasez de vocablos y de estructuras sintácticas africanas. Según él, la influencia africana deberá ser buscada en la dimensión fonológica, en la “manera de decir las cosas”. Por otro lado, llama la atención para la cuestión de género que marca ciertas formas y expresiones dicótomas de uso exclusivo entre los varones como entre las mujeres, un trazo lingüístico fundamental que remonta a los procesos de formación histórica y social del grupo, en San Vicente.

Aunque contaba con una descripción más amplia de la cultura caribe, Coelho confirió un énfasis a la dimensión religiosa. En primer lugar, por la centralidad con que el asunto emergía entre sus interlocutores. En sus diarios de campo, él observa el interés despertado por cuestiones vinculadas con las entidades y situaciones espirituales en las que estas o sus acciones y consecuencias se manifestaban. Esto significa que la esfera religiosa constituye un “foco cultural” privilegiado para explorar las preocupaciones predominantes del grupo.

En ese aspecto, Coelho realiza una detallada descripción etnográfica de las principales concepciones doctrinarias, entidades sobrenaturales, ritos y oficianes, así como traza algunos paralelos y contrastes con otros grupos étnicos y poblaciones afroamericanas, aspecto que posteriormente será ampliado en su tesis y en otros artículos. En contraste con los rumores apresurados y distorsionados generados por las vecindades, que concebían dichas prácticas y creencias religiosas como supersticiones y hechicería, Coelho se inclinó con interés y rigor sobre el tópico, al destacar la noción tripartita del alma: la centralidad del culto a los ancestros y el papel activo de los muertos divinizados en el control de la moralidad y manutención del equilibrio social del grupo familiar; la relación entre conflictos sociales e infortunios; las atribuciones de los buyei y los ritos religiosos, así como la adaptación y reinterpretación de principios y prácticas religiosas de origen africana a la moldura cultural previamente existente entre los grupos caribe-arawaco de San Vicente.

Al respecto de la organización social, Coelho enfatiza el patrón familiar garífuna, con destaque para la

poligamia y la división sexuales de los trabajos, para indicar sus supuestos orígenes africanos. Con eso, Coelho tomaba partido en un debate antropológico más amplio sobre la mejor manera de comprender la herencia de formas culturales africanas en el Nuevo Mundo, en la que disputaban Melville Herskovits y el sociólogo norteamericano E. Franklin Frazer (1894-1962). Para el primero, la supervivencia de la poligamia y de la división de tareas entre varones y mujeres indicaba la manutención de estructuras sociales africanas en tierras extranjeras; para el segundo, dichas prácticas eran solamente adaptaciones a las malas condiciones de vida y de los efectos perversos de la esclavitud.

En la parte final, concentra informaciones etnográficas sobre el mosaico de fiestas, de carácter incidental o solemne, que marca el ritmo de la vida de los caribes negros. El asunto sería profundizado, pocos años después, en el artículo “As festas dos Caraíbas Negros” [Las fiestas de los Caribes Negros], publicado originalmente en el 1952 en una revista brasileña. En particular, él destaca el ciclo de las fiestas de Navidad, cuando ocurre la escena de autos, pastorelas y las presentaciones de manifestaciones culturales populares.

En junio de 1949, aún en Evanston, Coelho fue convidado a asumir el puesto de Catedrático Auxiliar y las clases del curso básico de Ciencias Sociales en el Departamento de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras. Su permanencia de once meses por allá fue, con todo, marcada por sinsabores y, al parecer, dificultades de adaptación. En marzo de 1950, Coelho empezó a gestionar su candidatura para asumir las funciones de investigador asistente en la UNESCO, bajo la dirección de Alfred Métraux, que había conquistado la plaza de Director del Departamento de Ciencias Sociales tras el fallecimiento del médico y antropólogo brasileño, Arthur Ramos (1903-1949). Creada en 1945, la UNESCO defendía la superación del prejuicio y del nacionalismo xenófobo a través de la promoción y/o divulgación de iniciativas educativas, culturales y científicas. La agencia empezó a organizar reuniones de expertos para discutir temas raciales, a fomentar investigaciones, a publicar libros y revistas, a estimular la formación de asociaciones internacionales en los diversos campos de la ciencia, así como a dirigir campañas contra el analfabetismo y el racismo.

A fines de 1949, pocos meses antes de fallecer, Arthur Ramos concibió un plan de trabajo en el que preveía “el desarrollo de estudios sociales y etnológi-

cos en Brasil”. Ramos reivindicaba una atención especial al “estudio de los grupos negros e indígenas para la tarea de su integración al mundo moderno” (Ramos en Maio, 1999, p- 142). Para una historia detallada del llamado “Projeto Unesco” en Brasil, vease la obra de Maio “O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50” (1999, pp. 141-158) y el artículo “Abrindo a ‘caixa-preta’: o Projeto Unesco de Relações Raciais”, en Peixoto (2004, pp.143-168) y Pereira y Sansone, (2007).

Bajo la dirección de Métraux y con la llegada de Coelho, los dos antropólogos delimitaron las directrices que seguiría la investigación y, después de algunos ajustes y deliberaciones finales, se inició la contratación de una red de científicos sociales brasileños y extranjeros (Charles Wagley, Roger Bastide, Luiz de Aguiar Costa Pinto, Oracy Nogueira, Virginia Leone Bicudo, Florestan Fernandes, Thales de Azevedo, René Ribeiro, Marvin Harris, Ben Zimmerman, H.W. Hutchinson, y otros) para conducir en Rio de Janeiro, São Paulo, Recife y en el Estado de Bahía, un conjunto de investigaciones sobre las relaciones raciales en Brasil. A diferencia de las expectativas iniciales de la Unesco, los estudios resultantes presentaron un amplio panel que constataba la presencia insidiosa de formas preconcebidas de color y raza en vigor en el país, responsables, entre otras, de la desigualdad de oportunidades, de los obstáculos a la plena ciudadanía y la exclusión social vivenciada por los negros en Brasil.

En 1952, Coelho decidió desligarse de la Unesco para regresar definitivamente a Brasil, tras siete años de ausencia. El gran volumen de tareas y responsabilidades de orden burocrático dentro del órgano —que implicaban reuniones periódicas, redacción de cartas, minutas, memorandos, respuestas a diversas solicitudes— impedían cualquier tipo de iniciativa académica, situación que probablemente desagradó a Coelho e influyó en su determinación de regresar a su tierra natal.

El 9 de agosto de 1952 aterrizó en São Paulo, con el fin de reintegrarse en la vida académica local. Por indicación de Antonio Candido y después de una entrevista con miembros del cuerpo docente de la FFCL-USP, fue nombrado el 22 de diciembre como profesor asistente de la cátedra de Sociología II, dirigida por Fernando de Azevedo. En el ejercicio de sus funciones, participó activamente en las actividades del Departamento de Sociología y Antropología, impartiendo cursos de Nociones de Sociología, Introducción a la Sociología, Morfología Social, y La personalidad

y la cultura, entre otros.

Después de muchos atrasos, la tesis “The Black Caribe of Honduras: a study in acculturation” fue finalmente defendida en las dependencias del Hotel Esplanada, en la ciudad de São Paulo, el miércoles 25 de agosto de 1954. Inicialmente, sería defendida en el Salão Nobre de la FFCL-USP, pero con el suicidio del presidente Getúlio Vargas en la madrugada, la Facultad amaneció cerrada en luto oficial. La banca examinadora se reunió en el hall del hotel para discutir la tesis, confiriéndole el promedio máximo. Los examinadores fueron: Melville J. Herskovits, profesor del Departamento de Antropología de la Northwestern University y orientador; Yale Brozen, profesor del Departamento de Economía de la Northwestern University; William Fanton, profesor de la Education University of the State of New York; Charles Wagley, profesor de la Columbia University, y Fernando Azevedo, profesor titular de la Cátedra de Sociología II de la Universidad de São Paulo. La presencia de extranjeros en la capital del Estado de São Paulo se debió a la realización del XXXI Congreso Internacional de Americanistas, que reunió a científicos sociales de todo el mundo del 23 al 28 de agosto para discutir asuntos relacionados con la etnología, arqueología, lingüística y estudios afroamericanos, entre otros.

Como se esperaba, el contenido de la tesis evidenció la formación académica, el entrenamiento profesional, los intereses personales y las influencias intelectuales de su autor. En la introducción, Coelho define el marco referencial de su perspectiva de análisis y los objetivos generales del estudio —la integración lograda por los negros caribes en su organización socioeconómica y en su sistema de creencias—, a partir de una perspectiva interdisciplinaria, que involucraba tres niveles complementarios de análisis: el nivel funcional, el etnohistórico y el psicológico. El objetivo más amplio era averiguar el proceso de integración cultural de la cultura caribe, a través del cual los caribes negros fueron capaces de alcanzar una “homeostasis cultural y social” que les permitió sobrevivir al impacto de las circunstancias históricas y de los acontecimientos diversos a que fueron sometidos.

Por las sendas abiertas por Herskovits, y echando mano de sus principales herramientas conceptuales —aculturación, foco cultural, reinterpretación, sincretismo, etc.—, Coelho describe con precisión y minucia etnográfica los principales aspectos de la organización social (la autoridad política de la aldea, la importancia de los grupos etarios, las modalidades de trabajo coo-

perativo, las obligaciones matrimoniales, la estructura básica de la familia); el papel económico de la familia (la división de las tareas entre los géneros, los patrones de producción y consumo de alimentos, los gastos de alimentación), y el universo cosmológico (el concepto del alma, los principales ritos, cultos y ceremonias) de los caribes negros.

Además de las estrategias metodológicas y de las técnicas tradicionales de investigación de campo, Coelho aplicó los tests proyectivos Rorschach y dibujos libres para examinar los rasgos generales de la “estructura de personalidad básica” de los caribes, así como para inferir su capacidad de reacción y adaptación a los cambios provocados por el intenso proceso de aculturación (sobre la utilización de técnicas proyectivas en investigaciones antropológicas, veáanse Henry y Spiro, 1953, pp. 417-429; & Hallowell, 1945, pp. 195-210).

En las conclusiones, Coelho discute los orígenes étnicos y geográficos de los componentes de la cultura de los caribes y “la manera cómo éstos han sido afectados por el cambio” (Andrade Coelho, 2002c, p. 213), por medio de un análisis de las continuidades y los contrastes entre grupos étnicos indígenas y africanos en el Nuevo Mundo, en estrecho diálogo con las obras de Herskovits y la bibliografía producida por sus estudiantes y colegas. A pesar de constatar la notable unidad alcanzada por la cultura caribe, Coelho no vacila en resaltar la centralidad de la herencia africana, aun cuando la comprobación de este hecho no estaba completamente definida. Por la misma época, Douglas Macrae Taylor, en su libro *The Black Caribe of British Honduras* (1951), defendía la primacía de la herencia cultural indígena, basado sobre todo en sus investigaciones sobre los aspectos lingüísticos.

En los años siguientes, sin embargo, Coelho no le dio continuidad a la investigación sobre los negros caribes y, en consecuencia, al interés por Centroamérica.

Aunque reconocido por su sólida formación científica, extensa erudición y competencia profesional, Coelho no encontró en la FFCL-USP oportunidades o condiciones favorables para continuar su proyecto académico. La ausencia de interlocutores locales (véase, Pontes, 1998, p. 193; y 2001, p. 12), el cambio del paradigma de los estudios sobre poblaciones negras, las críticas de antropólogos brasileños a los presupuestos de la teoría de la aculturación — para no mencionar los quehaceres académicos y la falta de recursos financieros — que solo llegara a partir de 1960 y 1970, se convirtieron en obstáculos para erigir la América Central como un área privilegiada de estudio.

Al respecto de estos tres elementos, el relativo a las poblaciones negras, a la teoría de la aculturación, y los mismos vaivenes de falta de recursos, ampliaremos algunos elementos. En lo relativo a los estudios, la publicación en 1945 del libro *Branços e Negros na Bahia: estudo de contato racial*, de Donald Pierson, profesor de la Escola Livre de Sociologia e Política, en la ciudad de São Paulo, durante veinte años (1939-1959); la realización del conjunto de investigaciones patrocinadas por la Unesco (1953-1956); los estudios del convenio Columbia University/Estado de Bahia (1950-1960) y las investigaciones de la Escuela Paulista de Sociología (1955-1972) representaron una ruptura radical y redefinieron los términos por los cuales la cuestión racial era investigada: en lugar de una genealogía cultural preocupada por las conexiones y continuidades de la herencia africana y de su aculturación en el Nuevo Mundo —tópicos explorados por los estudios pioneros de Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), Arthur Ramos (1903-1949) y Gilberto Freyre (1900-1987)—, el foco investigativo recayó sobre las relaciones raciales entre blancos y negros y sus impactos en la constitución de los procesos de integración y movilidad social, y en la relación entre el prejuicio de color y de raza y la desigualdad de oportunidades.

En cuando a los procesos de aculturación, etnólogos brasileños, bajo el liderazgo de Roberto Cardoso de Oliveira (1928-2006), sometieron la teoría de la aculturación a una serie de críticas. En vez de entender el contacto entre grupos étnicos distintos y el proceso de aculturación como el resultado de adquisiciones, préstamos y reinterpretaciones consensuadas de trazos culturales, defendían como foco analítico el estudio de las relaciones competitivas y los aspectos conflictivos que involucra la interacción entre grupos indígenas y segmentos de la sociedad nacional, a partir del concepto de fricción interétnica (Cardoso, 1964).

A su regreso, Coelho pudo haberse postulado para el puesto de Profesor Asistente de la Cátedra de Antropología, pero se integró a la Cátedra de Sociología II por dos razones probables: por un lado, la centralidad institucional e intelectual de las cátedras de Sociología I y Sociología II en la FFCL-USP, que gozaban de mayor prestigio, recursos y cuadros profesionales; de otro, la Cátedra de Antropología. La Cátedra de Antropología fue creada en la FFCL-USP por el Decreto núm. 12.038, de 1 de junio de 1941. Hasta entonces, su programa era impartido por la Cátedra de Etnografía Brasileira e Lengua Tupi-guaraní (extinta en 1962) y

por las cátedras de Sociología I y II. Su primer regente fue Emilio Willems (1905-1997), también profesor de ELSP. Willems definió las temáticas obligatorias de la producción antropológica de ese tiempo: los estudios de aculturación de grupos indígenas y caboclos, y los llamados “estudios de comunidad”. En 1949, con su traslado a la Vanderbilt University, en Nashville, Estados Unidos, Egon Schaden, su primer asistente, asume la dirección general de la cátedra, permaneciendo en esa posición hasta su jubilación, en 1967.

Dado que la cátedra estaba circunscrita al estudio de grupos indígenas nativos, con especial énfasis en los grupos tupi-guaraní, objeto privilegiado de investigación por Egon Schaden (1913-1991) su director desde 1949 hasta su jubilación, en 1967 (1969).

No se piense, sin embargo, que las dificultades de adaptación a la vida académica brasileña impidieron que Ruy continuase enseñando, publicando e incentivando a alumnos y discípulos a buscar su camino y avanzar en la investigación de la vida social, desde sus múltiples dimensiones y repercusiones. Los años siguientes, publicó artículos en las principales revistas académicas del país. En su currículum constan más de veinte tutorías de maestrías y doctorados, numerosas participaciones en ternas examinadoras y de concursos, membresía en varias asociaciones científicas, participaciones en congresos, seminarios, etc., en una trayectoria universitaria extremadamente exitosa, que alcanzó las más altas posiciones dentro de la jerarquía académica y la estructura administrativa de la FFCL-USP.

En 1963 defiende su tesis de Libre Docencia, “Individuo y Sociedad en la teoría de A. Comte”, dedicada a la lectura y a la reconstrucción lógico-conceptual de las “nociones de individuo y sociedad en sus implicaciones mutuas” en el conjunto de la producción intelectual del sociólogo francés. En la introducción, el autor aclara que su interés por el asunto surgió de la “necesidad de buscar bases teóricas” para ampliar sus reflexiones sobre el dominio de la “personalidad y cultura” (Coelho, 2005, p. 9).

En 1964, Coelho conquistó la Cátedra de Sociología II en un concurso bastante disputado, en que compitió con el joven y promisorio sociólogo Octávio Ianni (1926-2004), figura ascendente en la sociología brasileña. Para disputar el puesto vacante, escribió la monografía “Estructura Social y Dinámica Psicológica” (1969), una revisión crítica exhaustiva y escrupulosa de las concepciones psicológicas que subyacen a las construcciones antropológicas y sociológicas de

varias escuelas, teorías y autores, exponentes de la Escuela Francesa de Sociología; el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss; miembros prominentes de la Antropología Social Británica, y las formulaciones de Talcott Parsons. En sus palabras:

Con el recrudecimiento de la represión política, resultante de la publicación del Ato Institucional (AI) núm. 5, las condiciones de ejercicio de la vida profesional dentro de la academia se hicieron cada vez más difíciles. Editado en el 13 de diciembre de 1968, el Ato Institucional núm. 5, representó el punto culminante de la represión militar en el país. A partir de entonces, el Presidente de la República podría cerrar el parlamento, suprimir mandatos y derechos políticos de los ciudadanos y decretar estado de sitio. Además, el AI-5 suspendía la garantía de habeas corpus para delitos contra la seguridad nacional, el orden económico y social. Desde la instalación del golpe militar en el país, el 1 de abril de 1964, las universidades brasileñas fueron sometidas a todo tipo de arbitrariedades: detenciones de estudiantes y profesores, invasiones, depredaciones, acusaciones, investigaciones, sanciones, dimisiones y jubilaciones forzadas. En la Universidad de São Paulo, parte de su cuerpo docente fue alcanzado por la represión externa, pero también por acusaciones y maniobras internas que pretendían aniquilar la influencia intelectual de algunos de sus más brillantes profesores y científicos. En la carrera de Ciencias Sociales fueron jubilados de manera forzada, el 30 de abril de 1969, Florestan Fernandes (1920-1995), Fernando Henrique Cardoso (1931- posteriormente electo en dos periodos consecutivos, 1995-1998 y 1999-2002), Octávio Ianni (1926-2004) y Paula Beiguelman (1926-2009), figuras destacadas en sus respectivas áreas de especialización. Para una descripción completa de la represión que abatió a la USP, véase: *O Livro Negro da USP: controle ideológico na universidade* (1979), y en lo relativo a la represión en el ámbito nacional, véase: Motta, Rodrigo Patto Sá (2014). En 1971, Coelho, junto a su esposa Lucía María Salvia Coelho, fueron arrestados e interrogados en las dependencias del Departamento de Orden Político y Social (DOPS), bajo la sospecha de participar en actividades subversivas. Durante dos meses estuvieron recluidos en diferentes locales de los aparatos represivos.

Ante la sofocante atmósfera de inseguridad y de supresión de derechos civiles básicos de ese período convulso, Coelho decide refugiarse con su familia en el sur de Francia, en Aix-en-Provence, donde se convirtió en “Profesor Asociado” en el Département d’ Études

Luso-Brésiliennes de la Université de Provence, entre 1974 y 1977. Regresó a Brasil en 1978, en un contexto de mayor apertura política (también denominada “política de distensión”) y transición democrática que perduraría, con avances y retrocesos, hasta la elección indirecta de un civil para la Presidencia de la República en 1984. En la carrera de las Ciencias Sociales de la FFLCH-USP (a partir de 1969, renombrada a Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, FFLCH), él asumió, por decisión de sus colegas, la jefatura del Departamento de Ciencias Sociales, entre 1978 y 1982, y también la dirección de la FFLCH, durante 1982.

En 1984, ya jubilado, aceptó la invitación del Museo y Laboratorio Antropológico de la Facultad de Ciencias y Tecnología de la Universidad de Coimbra, en Portugal, para asumir las funciones de “catedrático invitado”. En este cargo, Coelho se involucró activamente en las actividades de enseñanza e investigación de la institución, impartiendo clases, pronunciando conferencias, conduciendo seminarios y, sobre todo, apoyando en las discusiones, iniciativas y arreglos institucionales que llevarían a la creación, en el ámbito del Departamento de Ciencias Naturales, de la Licenciatura en Antropología en 1992.

A lo largo de los años pasados en Coimbra, Coelho profundizó sus estudios sobre cuestiones epistemológicas de las ciencias sociales y sobre dimensiones de la antropología cognitiva, efectuando un extenso levantamiento y sistematización de referencias bibliográficas. De ese entusiasta esfuerzo intelectual, resulta su último ensayo “Planos de cognición y procesos culturales” (1989), publicado en la revista *Tempo Social*, editada por el Departamento de Sociología de la FFLCH-USP (Coelho, Ruy, 1989). En sus páginas, el autor realiza un balance crítico de las posibles contribuciones conceptuales, así como de las unidades y niveles de análisis extraídos de estudios antropológicos en la consolidación de esa subárea disciplinaria.

En 1989, aún en Coimbra y en un momento de prolífica actividad, constató los primeros síntomas de la enfermedad que le causaría la muerte. Regresó a Brasil para recibir tratamiento médico, pero no resistió y falleció el 2 de abril de 1990.

Esperamos que la publicación del texto “Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación” pueda suscitar el interés de los lectores y de los investigadores centroamericanos sobre la figura de Coelho, así como por el legado y las implicaciones de su obra. Con su investigación pionera, empezaban las investigaciones antropológi-

cas modernas sobre los garífunas en Honduras, que se han multiplicado desde los años 70. No será exagerado afirmar que Coelho ha trazado un conjunto de cuestiones analíticas, de direcciones temáticas y líneas de investigación que repercuten, en muchos sentidos, en la producción intelectual posterior. En ese sentido, su obra, no obstante la distancia del tiempo presente, aún conserva una gran vitalidad y poder de atracción.

### Obras de Ruy Coelho

- Coelho, R. (junio de 1945). Proust. São Paulo: Editorial Flama Ltda.
- Coelho, R. (mayo de 1949). The significance of the Couvade among the Black Caribs. *Man*, 49, 51-53.
- Coelho, R. (1952a). Le concept de l'âme chez les Caraïbes Noirs. *Journal de la Société des Américanistes*, 41(1), 21-30.
- Coelho, R. (1952b). As festas dos Caraïbas Negros. *Anhembi*, Ano III, 9(25), 54-72.
- Coelho, R. (1955). The Black Carib of Honduras: a study in acculturation (Tesis doctoral). Ann Arbor, Mich.: Microfilms universitarios. Recuperado de <https://ehrafworldcultures.yale.edu/document?id=sa12-008>
- Coelho, R. (1961). Personalidade e papéis sociais do Xamã entre os Caraïbas Negros. *Revista de Antropologia*, 9(1-2), 69-89.
- Coelho, R. (1964). Memorial para o concurso de títulos da Cadeira de Sociologia II na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 3 de julho de 1964.
- Coelho, R. (1969). *Estrutura Social e Dinâmica Psicológica*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora-Editora da Universidade de São Paulo.
- Coelho, R. (1978). Depoimento. En M. N. Cavalcante, *Clima: contribuição para o estudo do modernismo (Dissertação de Mestrado)*: São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Coelho, R. (1981-1984). Depoimento. En *Língua e Literatura*. Número Comemorativo, Ano X, (pp. 121-133). São Paulo.

- Coelho, R. (1989). Planos de cognição e processos culturais. En *Tempo Social*, 1(1), 81-104.
- Coelho, R. (1993). Da Antropologia Simbólica à Antropologia Cognitiva. En *Imaginário*, 1, 9-39.
- Coelho, R. (2000). Dias em Trujillo: um antropólogo brasileiro em Honduras. São Paulo: Editora Perspectiva-Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Coelho, R. (2001a). Tempo de Clima, São Paulo, Editora Perspectiva, CESA, Sociedade Científica de Estudos da Arte, 2002a.
- Coelho, R. (2002b). Marcel Proust e nosso tempo. En R. Coelho, Tempo de Clima. São Paulo: Editora Perspectiva-Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Coelho, R. (2002c). Os Caraíbas Negros de Honduras. São Paulo: Editora Perspectiva-Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Coelho, R. (2002d). Los Negros Caribes de Honduras. Tegucigalpa: Guaymurás.
- Coelho, R. (2005). Indivíduo e Sociedade na Teoria de A. Comte. São Paulo: Editora Perspectiva-Sociedade Científica de Estudos da Arte.
- Cardoso, R. (1964). O índio e o mundo dos brancos: a situação Tikuna do Alto Solimões. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Cavaleiro, E. (1944). Testamento de uma geração. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo.
- Conzemius, E. (1927). Los Indios Payas de Honduras. Estudio Geográfico, Histórico, Etnológico y Lingüístico. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 19, 253-260.
- Conzemius, E. (1928). Ethnographical notes on the Black Carib (Garif). *American Anthropologist*, 30(2), 183-205.
- Conzemius, E. (1930). Sur les Garif ou Caraïbes noirs de l'Amérique Centrale. *Anthropos*, 30, 859-877.
- Conzemius, E. (1999). Material sobre el Idioma Garif (Honduras). *Yaxkin*, 18, 80-116.
- Costa-Eduardo, O. (1948). The Negro in Northern Brazil: a Study In Acculturation. Seattle and London: University of Washington Press.
- Corrêa, M. (2013) Traficantes do simbólico & outros ensaios sobre a história da antropologia. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp.
- Cruz-Sandoval, F. (2002). A 200 años de historia Garífuna en Honduras: bases para una periodización. *Yaxkin*, 21, 89-111.
- Davidson, W. V. (2009). Etnología y etnohistoria de Honduras. Ensayos. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia.
- Euraque, D. A. (1996). Estado, Poder, Nacionalidad y Raza en la Historia de Honduras: Ensayos. Tegucigalpa: Ediciones Subirana.
- Euraque, D. A. (2004a). Negritud Garífuna y Coyunturas Políticas en la Costa Norte Hondureña, 1940-1970. En D. A. Euráque, Conversaciones Históricas con el Mestizaje y su Identidad Nacional en Honduras. San Pedro Sula: Centro Editorial.
- Euraque, D. A. (2004b). Antropólogos, Arqueólogos, Imperialismo y la Mayanización de Honduras: 1890-1940. En Euráque, D. A., Conversaciones Históricas con el Mestizaje y su Identidad Nacional en Honduras. San Pedro Sula: Centro Editorial.
- Galvão, W. N. (7 de julio de 2002). Novos caminhos de Proust. Folha de S. Paulo, p. 8. Recuperado

## Referencias

- Amaya, J. A. (2007). Las imágenes de los negros garífunas en la literatura hondureña y extranjera. Tegucigalpa: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.
- Anderson, M. (2009). Black and Indigenous: Garífuna Activism and Consumer Culture in Honduras. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Anderson, M. (2008). The complicated career of Hugh Smythe... *Anthropologist and Ambassador: the early years, 1940-50*. *Transforming Anthropology*, 16(2), 128-146.
- Bastide, R., & Fernandes, F. (1955). Relações Raciais entre Negros e Brancos em São Paulo. São Paulo: Anhembi, Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.
- Bomeny, H. (2000). Os intelectuais da educação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Candido, A. (1989). A Revolução de 1930 e a cultura (1993). En M. Mello (Ed.), A educação pela noite (pp. 181-198). São Paulo: Ática

- do de <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0707200212.htm>
- González, N. (1979). *La estructura del grupo familiar entre los caribes negros*, Guatemala: José de Pineda Ibarra.
- González, N. (2008). *Peregrinos del Caribe, etnogénesis y etnohistoria de los Garífunas*. Tegucigalpa: Guaymurás, 2008.
- Hallowell, A. I. (1974). *Culture & Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hallowell, A. I. (abril-junio, 1945). The Roschach Technique in the Study of Personality and Culture. *American Anthropologist*, New Series, 47(2), 195-210.
- Henry, J., & Spiro, M. E. (1953). *Psychological Techniques: Projective Tests in Fieldwork*. En A. L. Kroeber (Comp.), *Anthropology Today An Encyclopedic Inventory* (pp. 417-429). Chicago & London: University of Chicago Press.
- Herskovits, M. J. (enero-marzo, 1926). The Cattle Complex in East Africa. *American Anthropologist*, 28(1), 230-272.
- Herskovits, M. J. (1943). *Pesquisas etnológicas na Bahia*. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde.
- Herskovits, M. J. (1958). *The myth of the negro past*. Boston: Beacon Press.
- Jackson, W. (1986). Melville Herskovits and the search for afro-american culture. En G. W. Stocking Jr. (Ed.), *Malinowski, Rivers, Benedict and others, Essays on Culture and Personality*, *History of Anthropology*, vol. 4 (pp. 95-126). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Kantor, I., Maciel, D. A., & Simões, J. A. (2001). *A Escola Livre de Sociologia e Política: anos de formação (1933-1953): depoimentos*. São Paulo: Escuta.
- Maio, M. C. (1999). O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 14(41), 141-158.
- Maio, M. C. (2004). Abrindo a “caixa-preta”: o Projeto Unesco de Relações Raciais. En F. Peixoto, H. Pontes, & L. M. Schwarcz, (Comps.), *Antropologias, histórias, experiências* (pp. 143-168). Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Motta, R. (2014). *As Universidades e o Regime Militar*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Neme, M. (1945). *Plataforma da Nova Geração*. Porto Alegre: Edição da Livraria Globo.
- News And Notes. (1 de noviembre 1946). *Science*, New Series, 104(2705), 416-422.
- O Livro Negro da USP: controle ideológico na universidade, São Paulo, ADUSP, 1979.
- Peixoto, F. A. (1990). *Brasilianismos, ‘Brazilianists’ e discursos brasileiros*. *Revistas Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 3(5), 29-44.
- Peixoto, F. A. (1998). Lévi-Strauss no Brasil: a formação do etnólogo, en *Mana*. Rio de Janeiro, 4 (1), 79-107.
- Peixoto, F. A. (2001). Franceses e Norte-americanos nas Ciências Sociais Brasileira (1930-1960). En S. Miceli (Comp.), *História das Ciências Sociais no Brasil*, Vol. 1 (pp. 477-531). São Paulo: Editora Sumaré/ Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.
- Northwestern University Bulletin. (December, 27 de 1948). *Announcement of Courses in The Graduate School for Academic Year 1948-1949*, 49(13).
- Pereira, C. & Sansone, L. (Comps.). (2007). *Projeto Unesco no Brasil: textos críticos*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia
- Pierson, D. (1945). *Branços e Pretos na Bahia. Estudo de contato racial*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Pontes, H. (1990). *Brasil com z*. *Revista Estudos Históricos*, 3(5), 45-65.
- Pontes, H. (1998). *Destinos Mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Pontes, H. (2 de julio de 2001). *Tão longe, tão perto*. *Folha de S. Paulo*, p. 12.
- Pontes, H. (1964). *Anthropology in Latin America*. En C. Wagley (Ed.), *Social Science Research on Latin America* (pp. 125-167). New York and London: Columbia University Press.
- Ramassote, R. (2017). *Cartas de trabalho: a correspondência de Octávio Costa Eduardo a Melville J. Herskovits*. *Revista Pós-Ciências Sociais*, 14(27), 231-248.

- Ramassote, R. (2017). Cartografia do conhecimento antropológico”, en *Revista de Antropologia*, Vol. 60, núm. 1, 2017, pp. 309-316.
- Ramassote, R. (Comp. y estudio introductorio). (2018). *Creencias, rituales y fiestas garífunas: cuatro artículos sobre Ruy Coelho: Tegucigalpa: Guaymuras.*
- Ramos, A. (1946). *As culturas negras no Novo Mundo.* São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Redfield, R., Lynton, R., & Herskovits, M. J. (1936). Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*, New Series, 38(1), 149-152.
- Schaden, E. (1969). *Aculturação indígena. Ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos.* São Paulo: Livraria Pioneira/Editora da Universidade de São Paulo,
- Stocking-Jr., G. (1992). Ideas and institutions in American Anthropology: toward a history of the interwar period. En G. Stocking-Jr. (Ed.), *The ethnographer's magic and other essays in the history of anthropology* (pp. 114-177). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Taylor, D. M. (1951) *The Black Caribe of British Honduras.* New York: Viking Found Publications in Anthropology.
- Venancio Filho, A. (1977). *Das Arcadas ao Bacharelismo (150 anos de ensino jurídico no Brasil).* São Paulo: Editora Perspectiva.
- Voegelin, E. W. (1950). Anthropology in American Universities. *American Anthropologist*, New Series, 52(3), 350-391.
- Yelvington, K. A. (2006). “The invention of Africa in Latin America and the Caribbean: Political Discourse and Anthropological Praxis, 1920-1940”, en Yelvington, Kevin A. [Ed.] *Afro-Atlantic Dialogues*, Santa Fe, School of American Research Press, 2006. pp. 35-82.
- Yelvington, K. A. (2007). “Melville J. Herskovits e a institucionalização dos Estudos Afro-Americanos”, en Pereira, Cláudio Luiz; Sansone, Livio (comps.), *Projeto Unesco no Brasil: textos críticos*, Salvador, Edufba, 2007, pp. 149-172.

### Traducción

## Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres fuentes de aculturación<sup>1</sup>

Por Ruy Coelho

(For D 35 – 5 de Enero de 1948)

Los caribes negros de Centroamérica comprenden aproximadamente cincuenta mil individuos, de descendencia mezclada entre africana e indígena, que viven en las costas caribeñas de las repúblicas de Honduras y Guatemala, y en la colonia de Honduras Británica.

Este grupo étnico se originó en la Isla de San Vicente, una de las Antillas Menores. Los primeros habitantes conocidos de San Vicente y de otras islas vecinas fueron supuestamente llamados igñeri, y fueron extintos antes de que llegaran los pobladores europeos (Du Tertre, 1667, II, pp. 369-70). La evidencia arqueológica, aunque escasa e imperfectamente analizada, parece indicar que su cultura estaba relacionada con la de los arawaks de América del Sur. Esto se debería al hecho de que los arawaks ocuparon las islas, huyendo de sus enemigos tradicionales, los caribes. Estos últimos, probablemente empujados por grupos tupi-guaraní, invadieron por su turno las Antillas. Todos los varones adultos arawak fueron asesinados, y las mujeres y los niños fueron mantenidos como esclavos. Estos eventos fueron contemporáneos a la llegada de los europeos a la escena.

En esa época, los caribes absorbieron muchos rasgos culturales de las mujeres arawak. En el lenguaje, surgió el curioso fenómeno de la dicotomía entre las formas femeninas (arawak) y las masculinas (caribe), que incluso persiste hasta la actualidad.

Los colonizadores franceses e ingleses llegaron a las Antillas durante el siglo XVII, y se dividieron las islas entre ellos. En San Vicente y Dominica, vivieron lado a lado, aunque no siempre en paz. Se hicieron intentos infructuosos para convertir a los nativos al cristianismo, y esclavizarlos. La experiencia con los esclavos africanos en otras partes del Nuevo Mundo fue tan exitosa que se sintieron alentados a probarla. Los barcos de esclavos comenzaron a llegar a los puertos de las nuevas colonias.

<sup>1</sup> El material para este artículo se obtuvo en una investigación de terreno en Honduras, durante los años de 1947 y 1948, bajo el financiamiento del Social Research Council de la Northwestern University y Carnegie Corporation of New York. Al autor le gustaría reconocer su grande deuda con el Profesor y Señora Melville J. Herskovits, y con el Señor Douglas Taylor. Su ayuda hizo posible esta investigación.

En 1661 y 1675 varios barcos de esclavos españoles naufragaron frente a la costa de San Vicente, y los negros se dirigieron hacia las colinas y selvas del centro de la isla. En poco tiempo se les unieron esclavos huidos de todas las islas. Al principio los caribes los dominaron, pero luego se rebelaron contra su gobierno y se volvieron libres e independientes. Sin embargo, ellos adoptaron muchas costumbres indígenas, incluso la manera peculiar de deformar la cabeza de los niños<sup>2</sup>.

A finales del siglo, había dos grupos en San Vicente: los caribes “rojos” o “amarillos” y los caribes negros, siempre en guerra entre ellos y con los colonos ingleses y franceses, continuamente formando y rompiendo precarias alianzas. En 1719, los caribes “rojos” pidieron ayuda a los franceses y tropas regulares fueron enviadas a Martinica. Pero los negros resistieron con éxito, y los franceses, rápidamente desalentados, regresaron a Martinica. Los caribes “rojos” fueron atacados por los caribes negros. Los que no fueron asesinados pasaron al grupo negro, o escaparon a otras islas, o incluso volvieron al continente sudamericano.

Durante las guerras entre Francia e Inglaterra, los franceses hicieron aliados donde les fue posible, de sus antiguos enemigos, y mediante esa alianza mantuvieron un estable control en las Antillas. Los caribes negros, bajo tal acuerdo, se hicieron cada vez más poderosos y prósperos. En 1773, firmaron un tratado con el gobierno británico y vivieron en paz durante veinte años. Entonces pudieron producir azúcar y frutas en sus propias propiedades y, así siendo hábiles barqueros, llevaron sus mercancías por encima de las olas, de las rocas y de los bancos de arena para los barcos anclados frente a la costa. Du Valle, hermano del jefe supremo, poseía nueve esclavos africanos para trabajar en su plantación. (Brian Edwards, II, 1807, pp. 420).

La Revolución Francesa puso fin a este período dorado. En 1793, Víctor Hughes, amigo personal de Robespierre, llegó a las Antillas. Debe haber sido un hombre de talentos inusuales, ya que con casi ninguna ayuda de tropas francesas, organizó ejércitos populares en las islas y emprendió una guerra contra los británicos. Los caribes negros estaban ansiosos por unirse a la lucha junto a sus viejos amigos. Una flota fue enviada desde Inglaterra bajo el mando de Sir Ralph Abercrombie, y las Antillas, una por una, fueron llevadas una vez más bajo el dominio británico. Sin embar-

2 Bryan Edwards, citando a Sir William Young, el primer gobernador inglés de St. Vicente, informa que nuestra población era originalmente mocoos, una nación de la Bahía de Benin (Bryan Edwards, 1807, pp. 420-3). En una carta, el señor Douglas Taylor, identificó, como un intento, estos mocoos como los efik de Nigeria.

go, la situación en San Vicente se consideró delicada, puesto que los terratenientes ingleses eran muy pocos y demasiado débiles para dominar a los caribes negros sin ayuda militar. La decisión tomada fue deportarlos en masa. Esto ocurrió en 1797, y fueron llevados a la isla de Roatán en la Bahía de Honduras.

Como la Inglaterra estaba en guerra con España, Ramón Anguiano, gobernador de Honduras, imaginó que la colonia española iba a ser invadida. Envío a Don José Rossi y Ruby con numerosas tropas para defender a la isla. Los caribes negros no se opusieron a la resistencia, y pronto se hicieron amigos de los españoles. Fueron invitados a desembarcar en la ciudad de Trujillo. Desde Trujillo se esparcieron por toda la costa del Caribe.

Desde entonces, la historia de los caribes negros es parte del intrincado y complejo panorama de la historia centroamericana. Los detalles de eso no son esenciales para el propósito de esta investigación. En las numerosas guerras y revoluciones en las que tomaron parte, parecen haber sido abandonados a la fortuna, siempre derrotados y constantemente en fuga. Es obvio que no podrían tener la oportunidad de desarrollar su comercio y adquirir riqueza, como en los días anteriores en San Vicente. Siendo comerciantes natos y un pueblo navegante, recurrieron al contrabando y en eso se volvieron muy competentes.

A pesar de que su cultura tiene un origen híbrido, el grado de unidad que logró es muy impresionante. Es inexacto hablar de sincretismo en relación con esto; aquí los procesos de aculturación produjeron una verdadera síntesis.

Tomemos primero el lenguaje. Los caribes negros hablan el idioma caribe-arawak de las islas del Caribe, con numerosas palabras tomadas del francés y del español, y algunas del inglés. Las huellas de un vocabulario africano son tan tenues que se puede ser descuidado, sin alterar la verdad del panorama general. Sin embargo, según Taylor una influencia africana debe buscarse hasta cierto punto en la fonología; en la sintaxis, particularmente en la forma de decir cosas, como las que se encuentran en toda el área del Caribe y en todos los dialectos criollos; y en la introducción del género gramatical en un lenguaje que ya existía<sup>3</sup>. Es sorprendente, en primer lugar, que aquellas personas, que, en lo que respecta a la apariencia fenotípica, no se distinguen de otras poblaciones negras del Nuevo Mundo, hablen un idioma indígena americano.

3 Douglas Taylor en carta fechada de 18 de octubre de 1947.

La cultura material y la tecnología también son indígenas casi puras. Los principales productos alimenticios de los caribes negros son la yuca o mandioca, y diferentes variedades de plátanos y plantas. El casabe es plantado y cuidado por las mujeres, que también cosechan, rayan y preparan el pan de casabe. Después de pelarlo y rayarlo, lo pone en el exprimidor de cestería, conocido por ellos como ruguma (serpiente), que, con el nombre de matapi, tipiti y otros, se encuentra en vastas áreas del continente sudamericano. El pescado es casi la única fuente de proteínas. En la cocina, sin embargo, debemos notar el uso extensivo de aceite de coco y en la preparación de ciertos platos, como típicos rasgos africanos. Las herramientas agrícolas actualmente en uso, son, por supuesto, europeas; también lo es la parrilla en la que se hornea el pan de casabe, y los anzuelos y otros implementos de pesca.

La religión presenta la fusión más completa de elementos indígenas, africanos y europeos. Los caribes negros han adoptado la fe católica, impuesta por los invasores europeos, sin renunciar por completo a sus creencias aborígenes. Pero, en su concepción del mundo, además de Dios, que se llama Bungiu (del francés "Bon dieu"), y su falange de ángeles y santos, hay otros seres igualmente poderosos. Como los primeros son adorados por intermedio del sacerdote blanco, entonces los últimos deben tener los buyes (curanderos-advinos) para atender a las necesidades de su culto.

Los buyes tienen, como asistentes sobrenaturales, el hiuruha, un término bajo el cual se categorizan algunos espíritus de los muertos (generalmente no de la propia familia), pero principalmente el aire, el mar y los espíritus de la floresta. Los hiuruha son protectores de la gente en general, pero nunca se manifiestan a los legos. Es fácil rastrear a los hiuruha hasta el yurukan del continente, que se encuentran en todas partes, y no solo en los grupos caribes y arawaks; por ejemplo, el dios maya Huracán ("corazón de viento"). (Roth, 1912, p 165).

La principal parte del sistema religioso es, sin embargo, el gubida, o el culto a los muertos de la familia. Esto es claramente una retención africana del culto a los ancestros, en la medida en que se puede determinar que es completamente desconocido para los grupos indígenas americanos, o, hasta donde se sabe, de bastante poca importancia.

Aunque hiuruha y gubida estén asociados en las principales ceremonias del ritual, la principal preocupación de cada uno de los deberes se relaciona con su

propio muerto en la familia. Se supone que los gubida tienen el mismo interés por sus familias que cuando estaban vivos. Siendo ahora espíritus poderosos, se los considera capaces de proteger sus relaciones en vida contra todo tipo de peligros y ofrecer ayuda sobrenatural a sus descendientes para sus empresas terrenales. Un hombre nunca debe descuidar sus deberes religiosos hacia sus antepasados (que también incluyen las misas pronunciadas por el sacerdote), para que su ira no se disperse y no retire su protección sobre la familia, dejándole, así como a su esposa e hijos, expuestos a todas formas de peligros espirituales y físicos. En el ritual, las retenciones indígenas y africanas se encuentran completamente fusionadas; por ejemplo, junto a la posesión de los espíritus, que siguen bailando al sonido de los tambores, se encuentra el uso del humo de tabaco con fines curativos y místicos. La característica más interesante es que la adoración de los dioses africanos no se retuvo; incluso sus nombres son desconocidos. El lenguaje ritual de la religión es caribe-arawak, y algunos términos arcaicos de esos idiomas, solo familiares para los buyes y sus seguidores más cercanos, se incluyen en sus rituales.

Los santos y los ángeles de la iglesia católica, bajo la regla suprema de Bungiu, el gubida y el hiuruha son considerados como protectores benévolos. El aspecto menos relevante de la cosmovisión comprende varios espíritus nombrados por el término general de áhari ubau (pesadillas de la tierra) o anureme uabau (maestros de la tierra). El cadejo y el timbo, animales sobrenaturales de la clase de los hombres lobo, que se encuentran en toda Centroamérica son claramente europeos. En otros casos, la cuestión de la procedencia está todavía muy oscura. El agayuma, una sirena del río, es el probable producto de una convergencia cultural triple; e igualmente, la creencia en fantasmas, aquí nombrados úfiñeu, y mafia, que los caribes traducen por la palabra española "diablo", aun sean de una naturaleza más traviesa que verdaderamente diabólica. El buru (mejor dicho, buruha del español "bruja"), un vampiro que vuela por la noche disfrazado de murciélago o de búho, es un otro ejemplo de triple convergencia. De la fusión entre elementos indígenas y negros surgió el uguriu, que se manifiesta generalmente bajo la forma de un lagarto, o extraordinariamente, un cangrejo. El uguriu es una maldición familiar, que se transmite por la línea femenina. Este espíritu maligno debe ser propiciado con ofrendas de comida y ceremonias apropiadas, y si se pierde puede "entrar en la cabeza" de las mujeres y las vuelve locas. Siempre

mata al hijo primogénito de la mujer que persigue, y su respiro o lamida venenosa afecta a los otros miembros de la familia con fiebres malignas o enfermedades de la piel.

Las enfermedades leves de la piel, como las erupciones cutáneas, especialmente en los niños, pueden ser causadas por el úmeu, cuya concepción también cae dentro de la categoría de aculturación indígena-negra. Los úmeus son pequeñas criaturas de no más que dos pies de altura, que poseen una apariencia exterior humana y que se dice que cabalgan en grandes peces como el meru, o deambulan por la cresta de las olas en grupos de cuatro. Cuando se lleva un pescado grande a la casa sin la precaución adecuada, un úmeu puede llegar con él —una sorprendente explicación cultural para las alergias, que se entiende mejor entre los caribes negros que en nuestra propia cultura... El árbol de algodón de seda se considera sagrado tanto en África como en América, ya que es donde reside un espíritu de un espíritu. Este espíritu se llama peingalíwa o tongaliba por los caribes negros. Como el peingalíwa es el ser sobrenatural que con mayor frecuencia se busca por aquellos que desean establecer un pacto con él, es obvio que aquellos que “tenían información de primera mano” no estaban ansiosos por impartirla. De otros seres sobrenaturales, se registraron de veinte a treinta versiones independientes que se corroboran entre sí en el más alto grado; en el presente caso, eran pocos y estaban en desacuerdo entre ellos. Una anciana declaró que una vez, en su camino a Trujillo, después de la medianoche, fue detenida por un hombre alto con ojos brillantes, con indumentaria de general. Él era muy respetuoso con ella, y después de preguntar sobre el paradero de un ciudadano prominente de la ciudad, la recompensó generosamente. Ella está segura de que era el peingalíwa saldando una deuda... El relato del hijo de un pastor de ganado también se puede citar. El padre de este hombre le había confesado que hizo un pacto con un espíritu maligno, que se parecía a un hombrecito negro, que llevaba una prenda holgada y una gorra de colores verdes. En otros relatos, aunque difieren en ciertos puntos, siguen este patrón general.

Un ejemplo de la retención predominantemente indígena se encuentra en las historias relacionadas con la sucia, que se remonta a leyendas amazónicas similares. La sucia es un demonio femenino que adopta la forma de una mujer amada o deseada, la novia o la amante de un hombre, y lo extravía en la selva profunda. Cuando están lo suficientemente lejos, ella de repente revela a él su verdadera apariencia y, soste-

niendo sus senos arrugados en sus manos, grita: “¡ven a mí!, ¡soy tu madre!” Ante esto, el hombre pierde la cabeza y muere de inanición en la selva; o, si todavía puede encontrar su camino de regreso, se convierte en un idiota pasivo, de mirada fija hasta su muerte.

La lista de entidades sobrenaturales de los caribes negros no está de ninguna manera agotada, aunque las otras no muestran conexiones identificables. Su gran número no debe interpretarse en el sentido de que estas personas viven aterrorizadas por lo sobrenatural. Es cierto que el mundo entero se concibe como un enjambre de seres hostiles y astutos, que solo esperan una distracción momentánea para atacar a alguien. Pero el hombre justo, que ha cumplido conscientemente sus deberes hacia la iglesia católica, sus antepasados y otros poderes protectores, no tiene nada que temer.

En lo que respecta a la organización social, una interesante forma de familia independiente entre los caribes y los africanos contribuyó para constituir el tipo actual de caribes negros. Los caribes isleños precolombinos tenían una organización familiar polígama, que enfatizaba la matrilinealidad por medio del matrimonio preferencial de los primos cruzados. Las mujeres eran en gran medida económicamente independientes, porque eran las que cultivaban y hacían todo el trabajo agrícola, a excepción del “talar el huerto”. Ellas vivían en sus propias chozas; el esposo solía vivir durante un mes lunar en la cabaña de cada esposa de forma sucesiva. Tenía la obligación de proporcionar el pescado a la esposa con la que vivía, mientras que ella contribuiría con los productos de huerto y la preparación de la comida para el marido. (Du Tertre, 1667, II, pp. 378-79). En muchas partes de África occidental, instituciones idénticas prevalecen, excepto por el hecho de que un esposo visita cada esposa por un período de una semana.

Hoy en día, entre los caribes negros, los vestigios del matrimonio preferencial entre primos cruzados solo se encuentran en el lenguaje. A pesar de la tremenda campaña que la iglesia católica ha llevado a cabo durante siglos, no renunciaron a la poligamia. Como antes, un hombre tiene una esposa legal (desde el punto de vista católico), pero puede construir una casa y “talar huertos” a muchas más mujeres, que se convierten en sus damas. Es muy raro que un joven se case con su novia de inmediato. Lo normal para los jóvenes es convertirse primero en endamado. Si la relación así establecida demuestra ser satisfactoria para ambos, se puede ahorrar dinero para la ceremonia de matrimonio y las celebraciones que lo marcarán. La

relación endamado está poco institucionalizada. Los hombres obedecen solo las directrices de sus caprichos al pasar unos días lejos de sus hogares “legales”, con una u otra de sus damas.

Los caribes negros son bien conocidos en Centroamérica por su amor a la danza y al regocijo. En la ocasión de las vigilias, familiares y amigos de los fallecidos van a su casa, donde comparten comida y hiyú (cerveza de casabe), mientras que a los amigos más íntimos también les dan un trago o dos de ron. Las personas reunidas bajo la cubierta de velas atadas a los techos de dos casas vecinas escuchan las historias de un afamado contador de historias, sin perder la oportunidad de hacer un comentario obsceno o unirse con entusiasmo en una canción. Ningún artista en el mundo puede desear una audiencia más receptiva y mejor. En las vigilias, los niños juegan juegos de habilidad, y hay mesas de juego para los jugadores. Los jóvenes forman círculos, dentro de los cuales se encuentran los tamborileros y los bailarines, que se mueven al ritmo de los tambores y cantan y aplauden a quienes los rodean. Se cree que todo esto deleita a los muertos y los ponen felices y contentos en su viaje al reino de las almas. Si el muerto era un adulto, la familia tendrá un novenario (un rosario diario) durante nueve días, al final de los cuales se realizará otra fiesta. Aquellos que están un poco familiarizados con las culturas del Nuevo Mundo reconocerán fácilmente la mezcla de elementos católicos y africanos.

Las celebraciones navideñas son coloridas y elaboradas. Los autos antiguos ibéricos y las pastorelas (obras de misterio) se escenifican en muchos hogares. Grupos de wanaragawa (bailarines enmascarados), ricamente engalanados van de casa en casa, bailando para pequeños regalos de dinero y bebidas. Otros grupos similares son korapatya, cerikanari y piamanádi, ejecutan un ballet tradicional con una trama corta, que implica una persecución, muerte y resurrección de un personaje central, con muchos incidentes intervinientes.

La Pascua es la ocasión de la antigua pieza de moros y cristianos, conocida localmente como juego de tiras, querida por los corazones de los campesinos españoles y portugueses, y el maipoli (Maypole), también del definitivo origen europeo.

Este esbozo no puede, por supuesto, transmitir la riqueza de la cultura de los caribes negros.

No podemos determinar hasta qué punto no se encuentra aquí la imagen habitual del préstamo hechos por partes, presentados generalmente por situaciones

de aculturación. Nos dicen que los tejedores de As-hanti tienen materiales europeos de alto valor, no por sus patrones, sino solo por la fuerza y la calidad del hilo en ellos. Esos hilos se retiran y se vuelven a trabajar en los tejares manuales nativos, de acuerdo con sus propios estándares de artesanía. Este símil tal vez revele mejor cómo la cultura de los caribes negros de Centroamérica ha logrado la unidad que se encuentra hoy en día para manifestarse.

The Black Caribs of Central America: A Problem  
in Three Way Acculturation 1/

by  
Ruy Coelho

(For D 35 - January 5, 194<sup>9</sup>)

The Black Caribs of Central America comprise more or less fifty thousand individuals, of mixed African and American Indian descent, living on the Caribbean coast of the republics of Honduras and Guatemala, and the colony of British Honduras.

This ethnic group originated in the island of St. Vincent, one of the Lesser Antilles. The first known inhabitants of St. Vincent and other neighbor islands were supposedly called Ygneri, and were extinguished before European settlers came in. (Du Tertre, 1667, II, pp. 369-70.) Archeological evidence, though scant and imperfectly analysed, seems to indicate their culture was related to that of the Arawaks of South America. This may be due to the fact that the Arawaks occupied the islands, fleeing from their traditional enemies, the Caribs. Those, probably pushed by Tupi-Guarani groups, invaded the Antilles by their turn. All Arawak adult males were killed, and the women and children were kept as slaves. These events were contemporaneous with the arrival of Europeans upon the scene.

In time, the Caribs absorbed many cultural traits from Arawak women. In the language, there came into being the curious phenomenon of dichotomy between feminine (Arawak) forms, and masculine (Carib) ones, which persists even today.

French and English colonisers came to the Antilles during the XVIIIth century, and divided the islands between them. In St. Vincent and Dominica, they lived side by side, though not always peacefully. Fruitless attempts were made at converting the natives to Christianity, and making slaves out of them. The experience with African slaves in other parts of the New World had been so successful they felt encouraged to try it. Slave ships started calling the ports of the new colonies.

In 1661 and 1675 several Spanish slave ships were wrecked off the coast of St. Vincent, and the Negroes made for the hills and jungles of the center of the island. They were soon joined by runaway slaves from all the islands. At first they were kept in dominance by the Caribs, but soon revolted against their rule, and became free and independent. They had, however, adopted many Indian customs, including the peculiar manner of deforming the head of the infants. 2/

---

1/ The material for this paper was obtained on a field trip to Honduras, during the years 1946 and 1947, financed by the Social Science Research Council of Northwestern University, and the Carnegie Corporation of New York. The author wants to acknowledge his great debts to Professor and Mrs. Melville J. Herskovits, and to Mr. Douglas Taylor. Their help made this study possible.

2/ Bryan Edwards, quoting Sir William Young, the first British governor of St. Vincent, informs that our people were originally Mocoos, a nation from the Bight of Benin. (Bryan Edwards, 1807, pp. 420-3.) Mr. Douglas Taylor, in a letter, identified tentatively these Mocoos as the Efik of Southern Nigeria.

Figura 1. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 1. (Melville Herskovitz Library of African Studies de la Northwestern University)

-2-

By the close of the century, there were two groups in St. Vincent: the "Red" or "Yellow" Caribs, and the Black Caribs, always at war with each other and with the English and French planters, continuously forming and breaking precarious alliances. In 1719 the "Red" Caribs called the French to their aid and regular troops were sent from Martinique. But the Negroes resisted successfully, and the French, soon discouraged, returned to Martinique. The "Red" Caribs were then attacked by the Black Caribs. Those who were not killed passed into the Black group, or escaped to other islands, or even back to the South American continent.

During the wars between France and England, the French made allies wherever possible, of their one-time enemies, and through such alliance maintained a firm grasp on the Antilles. The Black Caribs, under such an agreement, became increasingly powerful and prosperous. In 1773 they signed a treaty with the British government, and lived in peace for twenty years. They were able then to produce sugar and fruits in their own estates, and, being skillful boatmen, took their merchandise over the rough surf and the rocks and sandbars to the ships anchored off the shore. Du Vallee, a brother to the supreme chief, is reported as having possessed nine African slaves to work his plantation. (Bryan Edwards, II, 1807, pp. 420.)

The French Revolution put an end to this golden period. In 1793 Victor Hughes came to the Antilles who was a personal friend of Robespierre. He must have been a man of unusual talents, for, with the help of almost no French troops, he organized popular armies in the islands and waged war on the British. The Black Caribs were eager to join in the fight on the side of their old friends. A fleet was sent from England under the command of Sir Ralph Abercrombie, and the Antilles, one by one, was brought once again under British rule. The situation in St. Vincent, though, was considered delicate, for the English landowners were too few and too weak to be able to dominate the Black Caribs without military help. The decision was taken to deport them en masse. This was done in 1797, and they were taken to the island of Roatan in the Bay of Honduras.

England being at war with Spain, Ramon Anguiano, governor of Honduras, imagined the Spanish colony was being invaded. He sent Don Jose Rossi y Rubi with numerous troops to defend the island. The Black Caribs did not oppose resistance, and soon became very friendly with the Spaniards. They were invited to come ashore to the town of Trujillo. From Trujillo they spread all over the Caribbean coast.

From then on the history of the Black Caribs is part of the intricate and complex panorama of Central America history. The details of it are not essential to the purpose of this study. In the numerous wars and revolutions in which they took part, they seem to have been deserted by fortune, always defeated and constantly on the run. It is obvious that they could not have the opportunity to develop their commerce and acquire wealth, as in St. Vincent in former days. Being born traders, and a seafaring people, they took to smuggling, and became very proficient in it.

Even though their culture has a hybrid origin, the degree of unity it has achieved is very impressive. It is inexact to talk of syncretism in relation to it; here the acculturative processes produced a true synthesis.

Let us first of all take the language. The Black Caribs speak the Carib-Arawak language of the Island Caribs, with numerous words taken from French and Spanish, and some from English. Traces of an African vocabulary are so tenuous they could be neglected without vitiating the truth of the general picture. Ac-

Figura 2. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 2.

According to Taylor, however, an African influence is to be looked for to some extent in the phonology; in the syntax, particularly in the way of saying things, such as are to be found in the whole Caribbean area and in all Creole dialects; and in the introduction of grammatical gender into a language which previously had none. 3/ It is striking, in this first instance, that those people, who, as far as phenotypic appearance is concerned, are undistinguishable from other New World Negro populations, should speak an American Indian language.

Material culture and technology are also almost purely Indian. The principle food-stuffs of the Black Caribs are the cassava or manioc, and different varieties of bananas and plantains. The cassava is planted and taken care of by women, who also harvest it, grate it, and prepare the cassava bread. After pooling and grating, the cassava is put into the basketry work squeezer, known to them as ruguma (snake), which, under the name of matapi, tipiti, and others, is to be found over large areas of the South American continent. Fish is almost the sole source of proteins. In the cuisine, however, we must note the extensive use of coconut oil, and the preparation of certain dishes, as typical African traits. The agricultural tools in use nowadays are, of course, European; so is the gridiron on which the cassava bread is baked, and the hooks and some other fishing implements.

Religion presents the most complete fusion of Indian, African and European elements. The Black Caribs have adopted the Catholic faith, imposed on them by the European invaders, without altogether renouncing their aboriginal beliefs. But, in their conception of the world, besides God, which is called Bungiu (from the French "bon Dieu"), and his phalanxes of angels and saints, there are other equally powerful beings. As the first are worshipped through the intermediary of the white priest, so the latter must have the buies (medicinenmen-diviners) to attend to the needs of their cult.

The buies have, as supernatural assistants, the hiuruha, a term under which are classed some spirits of the dead (generally not of one's own family), but mainly air, sea, and bush spirits. The hiuruha are protectors of the people at large, but never manifest themselves to laymen. It is easy to trace back the hiuruha to the Yurukan of the Mainland, which are to be met everywhere, and not only among Carib and Arawak groups; for instance, the Mayan god Huracan ("heart-of-wind"). (Roth, 1912, p. 165.)

The main part of the religious system is, however, the gubida, or family dead, cult. This is clearly an African retention ancestor worship, as far as could be ascertained being either completely unknown to American Indian groups, or, where known, rather unimportant.

Though hiuruha and gubida are associated in the chief ceremonies of the ritual, the main concern of every devotee is his own family dead. The gubida are supposed to take the same interest in their families as when they were alive. Now being powerful spirits, they are held to be able to protect their living relations against dangers of all kind, and lend to their descendants supernatural help for their earthly enterprises. A man should never neglect his religious duties towards his ancestors (which also include masses said by the priest), lest their wrath should be aroused and their protection over the family withdrawn, leaving him, as well as his wife and children, exposed to all forms of spiritual and physical perils. In the ritual itself, African and American Indian retentions are found completely merged; for instance, side by side with spirit possession,

---

3/ Douglas Taylor, letter dated 18th October, 1947.

Figura 3. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 3.

-4-

which follows dancing to the sound of drums, we find the use of tobacco smoke for healing and mystical purposes. The most interesting feature is that worship of African gods was not retained; even their names are unknown. The ritual language of religion is Carib-Awawak, and some archaic terms of those languages familiar only to buies and their close followers, are even included in their rituals.

The saints and angels of the Catholic church, under the supreme rule of Bungiu, the gubida, and the hiuruha, are regarded as benevolent protectors. The less pleasant aspect of the world-view comprises various spirits called by the general term of ahöri ubau (nightmares of the earth) or abureme ubau (masters of the earth). The cadejo and the timbo, supernatural animals of the order of werewolves, found all over Central America, are clearly European. In other cases, the question of provenience is very much obscured. The agaiuma, a river siren, is probably the product of triple cultural convergence; and likewise, the belief in ghosts, here named ufie, and mafia, which Caribs translate by the Spanish word "diablo," though they are of an impish rather than truly diabolical nature. The buru (formerly buruha, from the Spanish "bruja," witch), a vampire that flies by night in the guise of a bat or an owl, is another instance of three-way convergence. The fusion between Indian and Negro elements gave the ögöriu, appearing generally under the form of a lizard, or, more rarely, as a crab. The ögöriu is a family curse, transmitted by the feminine line. This malicious spirit must be propitiated with appropriate food offerings and ceremonies, lest it may "enter the head" of women making them insane. It always kills the first-born child of the woman it haunts, and its poisonous breath or licking causes other members of the household to be afflicted with malignant fevers or skin diseases.

Mild skin diseases, like rashes, specially in children, can be caused by the umcu, whose conception also falls under the category of Indian-Negro acculturation. Umcus are little creatures no more than two feet high, possessing a human outward appearance, who are said to ride large fish such as the meru, or roam by the fringe of the surf in groups of four. When a large fish is brought into the house, if the proper precautions are neglected, an umcu may come with it—striking cultural explanation for allergies, which are hardly better understood among the Black Caribs than in our own culture.... The silk-cotton tree is held as sacred both in Africa and America, being the abode of a spirit. This spirit is called pongáliba or tengáliba by the Black Caribs. Since the pongáliba is the supernatural being who is more frequently sought by those who wish to establish a pact with him, it is obvious that those who "had first hand information" were not eager to impart it. Of other supernatural beings, twenty to thirty independent versions which corroborate each other in the highest degree, were recorded; in the present case they were but few and at variance with each other. An old woman stated that once, on her way to Trujillo, after midnight, she was stopped by a tall man with shining eyes, dressed as a general. He was very deferential to her, and after inquiring on the whereabouts of a prominent citizen of the town, recompensed her liberally. She is sure it was the pongáliba on his way to dun a debtor.... The account of a cattle herder's son may also be cited. This man's father had confessed to him to have once had a pact with an evil spirit, who appeared as a little black man, dressed in a loose hanging garment of green color and a green cap. Other accounts, though differing in certain points, follow this general pattern.

An example of a predominantly American Indian retention is found in the stories concerning the sucia, which can be traced back to similar Amazonian legends. The sucia is a feminine demon who assumes the form of a loved or desired woman, a man's sweetheart or mistress, and leads him astray in the deep jungle. When they are far enough away, she suddenly reveals herself to him in her true appearance.

Figura 4. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 4.

and, holding her shrivelled breasts in her hands, shouts: "Come to me! I am your old mother!" At this the man loses his mind and dies of starvation in the forest; or, if he is still able to find his way back, will be a passive, staring idiot until his death.

The list of Black Carib supernatural entities is by no means exhausted, though others do not show identifiable connections. Their great number should not be interpreted as meaning that these people live in terror of the supernatural. It is true that the whole world is conceived as swarming with hostile, cunning beings, who only await for a momentary slip to prey upon one. But the righteous man, who has consciously discharged his duties toward the Catholic church, his ancestors, and other protective powers, has nothing to fear.

As concerns social organization, an interesting independent family form among Caribs and Africans made for the present Black Carib type. Pre-Columbian Island Caribs had a polygynous family organization, stressing matrilineity with preferential cross-cousin marriage. Women were economically independent, to a large extent, for they were the crop raisers, and, except for "felling the garden," all agricultural work was done by them. They lived in their own huts; the husband used to live for a lunar month in the hut of each wife in succession. He had the obligation of providing the wife with whom he was living with fish, while she would contribute garden produce, and prepare the food for the husband. (Du Tertre, 1667, II, pp. 378-79.) Identical institutions prevail in many parts of West Africa, except for the fact that there a husband visits each wife for a period of a week.

Among the Black Caribs, today, vestiges of preferential cross-cousin marriage are to be found only in the language. In spite of the tremendous campaign the Catholic church has been carrying on for centuries, they did not renounce polygamy. As of old, a man has a legal wife (from the Catholic point of view), but he may build a house and "fell gardens" to many more women, who become his damas. It is very rare for a young man to marry his bride at once. The normal thing for young people is to become endamados first. If the relationship thus established proves to be satisfactory to both partners, money may be saved for marriage ceremony and the celebrations which will mark it. The endamado relationship is but little institutionalized. Men obey only the dictates of their fancies in spending days away from their "legal" homes, with one or other of their damas.

Black Caribs are well known in Central America for their love of dancing and rejoicing. On the occasion of wakes, relatives and friends of the deceased go to his house, where they partake of food and hiu (cassava beer), the more intimate friends being also given a drink or two of rum. People assembled under the cover of sails attached to the roofs of two neighboring houses listen to the stories of some renowned story-teller, never missing the opportunity of making a bawdy comment, or joining heartily in a song. No entertainer in the world can wish for a more responsive and better audience. At wakes, children play games of skill, and there are card tables for gamblers. Young people form circles, inside of which are the drummers and the dancers, who move in rhythm to the drum beats and the singing and hand clapping of those who stand around them. All this is believed to delight the dead, and to send him happy and contented on his long journey to the ghost realm. If the dead was an adult, the family will hold a novenario (a daily rosary), for nine days, at the end of which another party is held. Those who are only slightly familiar with New World Negro cultures will easily recognize the mingling of Catholic and African elements.

Figura 5. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 5.

-6-

Christmas celebrations are colorful and elaborate. Old Iberian autos and pastorelas (mystery plays) are performed in many homes. Groups of uanaragua (masked dancers), richly attired go from house to house, dancing for small gifts of money and drinks. Other similar groups are karapatia, cerikanari, and pia and manadi, whose performers go through a traditional ballet with a short plot, involving a persecution, death and resurrection of a central character, with many intervening incidents.

Easter is the occasion of the old play of Christians and Moor, known locally as juego de tiras, dear to the hearts of the Spanish and Portuguese peasants, and maipol (Maypole), also of definite European origin.

This sketch cannot, of course, convey the richness of Black Carib culture. We can but indicate to what degree the usual picture of piece-meal borrowing, generally presented by acculturative situations is not here to be found. We are told Ashanti weavers hold European materials in high value, not because of their patterns, but only for the strength and quality of the thread in them. These threads are taken apart, and reworked on the native handlooms, according to their own standards of craftsmanship. This simile perhaps reveals best how the culture of the Black Caribs of Central America has achieved the unity it is found today to manifest.

Figura 6. Facsímil. Los caribes negros de Centroamérica: un problema en tres maneras de aculturación por Ruy Coelho, p. 6.



# Xajooj Tun o Baile del Tun: Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achi

*Xajooj Tun or Dance of the Tun:  
A photographic record on the Rabinal Achi*

Santiago Albert

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [santiagoalbert@me.com](mailto:santiagoalbert@me.com)  
página web: [www.santiagoalbert.com](http://www.santiagoalbert.com)

“¡Voy a hacerte entrar frente a mi eminencia,  
al interior de la gran fortaleza,  
al interior de la gran muralla!”  
Relación de Rabinal Achi para K'iche Achi.

## Presentación por Alfonso Arrivillaga

Vale la pena unas líneas introductorias sobre la historia de la fotografía en Guatemala para una justa dimensión del trabajo de Santiago Albert Pons. Tan larga como la historia de este arte, es la data de son los registros de daguerrotipo y fotográficos en el país. Ya en 1839, el belga León de Pontelle llevó un registro de su paso por el país, y luego en 1846, Emilio Herbruger (padre) instaló su estudio fotográfico, que conocerá como “La Imperial” (Luján, 1976; 1984:15-16) y dio inicio los retratos de sociedad. Más allá de la segunda mitad del siglo XIX, continúan arribando extranjeros que también desarrollan este invento, que cada vez ganaba más adeptos. Los retratos del japonés Juan José Yas (Luján, 1982; Yas & Noriega, 1990) y del el suizo Emilio Eichenberger, los registros atraídos por la arqueología y la naturaleza de Desiré Charnay, Osbert Salvin, Eadweard Muybridge, William T. Brigham, y Ann y Alfred Maudslay forman parte de este listado de actores de esta historia. Entre los nacionales se deben referir a Doroteo González, José Lara Corzo, Mariano González, Viviano Salvatierra, y Alberto Valdevellano (Luján, 1987, p. 3).

Ya con anterioridad Stöckli y Arrivillaga (2006) realizan un análisis de papel de los etnógrafos alemanes en este arte, encaminado además a una intencionalidad distinta a los referidos arriba, en tanto ahora es el

registro de las costumbres y tradiciones indígenas, así como de las evidencias arqueológicas y de la cultura material, el eje vertebral de este trabajo. Con una mirada si queremos más local, *emic*, he intentado explicar el trabajo de fotógrafos como Victor M. Vadillo, retratistas de una sociedad, en este caso de la petenera, pero que a su vez, buscaron del mismo modo salir al registro, a la salvaguarda, a la constitución de un legado, en tanto lectura de ese pasado, para las generaciones presentes (Shaw & Arrivillaga, 2018).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el que por cierto hoy puede ser considerado el siglo de las aceleraciones, trajo entre otros elementos el abarataamiento de los aparatos fotográficos y de los procesos de revelado e impresión y con ello, aquellos que eran albunes de familia para unos cuantos, paso a ser mas popular y al alcance de grupos mayores. Junto con esta facilidad el país continuo siendo retratado en sus diversas dimensiones, nacionales y extranjeros, plamaron el país en plata sobre gelatina y dentro de este movimiento que resultó verdaderamente revolucionario surgieron figuras como Luis Gonzalez Palma, que continuó en esa búsqueda, llevando ahora a la fotografía al campo de la intervención performativa.

Desde finales del siglo pasado y entrado el presente, siendo el país residencia de un importante número de fotógrafos nacionales y extranjeros que se instala uno más, Santiago Albert, que debía marcar un paso y



una búsqueda distinta para colocarse en este listado de autores con un distinción y una preocupación especial, la captura de las piezas maestras de la humanidad y con ello una misión que pareciera imposible, capturar lo intangible.

Sobre la obra de Santiago Albert acerca del Rabinal Achi

Perseguir los acervos de las tradiciones, introducirse al mundo de lo sagrado, sumergirse en lo mitológico, atrapar lo intangible, vaya tareas intrincadas de enorme complejidad, que conllevan la búsqueda de un buen retrato, una fotografía que pueda decir más allá de lo que las palabras no alcanzaron, incluso, ni a sugerir. Es la puesta en escena que deriva del halo, es aura, umbral que navega entre dos universos, frontera que viene de lo material y transita a lo intangible. Para el gozo de la vista de nosotros, pasmados ante el prisma de luces y grises, atraídos como imanes esta vez en empatía visual que crea sensaciones, acaso la ruta de inmaterial, sea el hagase, sonido, calor, sensación, color... una captura que es resultado de un trabajo, largo profundo, una construcción de eventos que suman cual trama la puesta en escena.

La magia del hecho cultural, la transformación, el hágase la magia. Este reto se ha logrado gracias al concurso de Santiago Albert Pons y para muestra serie de una pieza icono, el Rabinal Achi, seguramente conocido desde sus inicios como xajooj tun, el baile del tun, una de las representaciones danzarias mitológicas de la hija del señor, los rabinaleb. Como bien nos advierte este maestro del lente, es el sumergirse en la vispera, el codo a codo con los danzantes, sostenedores de tradición, la construcción de una relación que permite ver y ser visto al lente sin aquella tensión de una captura foránea. Y claro todo imprescindible para ingresar en la esfera previa a la presentación, al espectador; a la invocación, el traer a la tierra, a los trajes y máscaras y finalmente a los danzantes siglos de persistencia a la que ellos se encadenan.

### Xajooj Tun

Todo parece indicar que los bailes del tun, xajooj tun, son una variante extendida a lo largo de la región de la Baja Verapaz y vecindades, de la guacamaya, del tzunum, patzka, zacatun', entre otros son una muestra de esta expresión que a pesar, junto con otras piezas del arte indígena, de ser prohibidas y perseguidas continúan hasta el día de hoy resistiendo. En el caso particular que nos atrae, trata de un evento sucedido

a la altura del postclásico (siglo XV) cuando resulta una incisión política achi de los k'iches, representada en este drama por los dos opuestos, Kiche' Achi y Rabinal Achi, este último procesado por intento de raptó de un rabinaleb. Por su puesto, paralelo a esta historia dinástica, se desarrolla cargada de múltiples significados por sus personajes un universo mítico que como es común en la cosmovisión maya, mito e historia suelen fundirse, arrancar tan unidas que la disección una de otra resulta prácticamente imposible.

Varios son los personajes que han colaborado con esta tarea de permanencia. Citaremos solo dos, el holpop Bartolo Sis que en el año de 1850, transcribiera el drama que luego llamo la atención el abate Charles-Étienne Brasseur de Bourbourg, para quien se realizó la primera presentación para un occidental, aquel 25 de enero de 1856, día de la Conversión de San Pablo. De algo podrán estar tranquilos hasta ahora, Brasseur de Bourbourg y Bartolo Sis, aquella permanencia que tanto preocupaba y que tantos eventos a sorteado, a uno cuanto tunes del oxlaju baktun, permanece.

Quizá en resonancia con el carácter denotativo que símbolos y sentidos tiene entre los mayas, y siendo el Rabinal Achi, junto con otros bailes del tun, un símbolo de la resistencia por su propia permanencia, a juzgar por el sentido crítico de varios de los artículos de este número, diríamos que a pesar de la declaratoria de la Unesco, ahora recibiendo como danzante que va a zapatear junto con ellos, José León Coloch (vease García-Escobar, 2015, p. 129) ingresa como cuidador de aquella tradición de la que fue cargador por varios años. Se trata de una tarea que tomará de su suegro Esteban Xolop, y este de su abuelo, y el abuelo del suyo, en una línea de sucesión que pasó hacia atrás por el holpop Bartolo Sis, y hoy renovada por el Oxlaju Baktun. Quince fotografías, en su mayoría de los rezos y velaciones invocatorias, la vispera, manifiesto tangible, en tanto sabemos que nos conduce aun desconociendo a donde rezos, y más velas, luces, máscaras, aperos, hachas rompedoras de las nubes, invocaciones en dirección al tiempo sagrado, el arribo de los ancestros que ocupan a los danzantes para bailar, todo un universo al que ingresan y junto con ellos Santiago Albert Pons para atrapar más allá del evento.

### Referencias

Brasseur, C. É. (1862). Rabinal-Achí ou le drame-ballet du Tun. En *Collection de documents dans les langues indigènes, pour servir à l'étude de l'his-*

*toire et la philologie de l'Amérique ancienne...*  
2/2a parte. Paris: Arthus Bertrand & Auguste Du-  
rand.

- García-Escobar, C. R. (2015). José León Coloch. El Quiché Achí del Baile del Tun. En *Ciencias Sociales y Humanidades* 2(2), 129-130.
- Luján, L. (1976). *Apuntes para la fotografía en Guatemala en el siglo XIX: Eadweard Muybridge en Guatemala 1875*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia e Instituto Guatemalteco Americano.
- Luján, Luis. (1982). Apuntes sobre la fotografía en Guatemala: Juan J. Yas y Domingo Noriega. En *Exposición homenaje a J.J. Yas & J.D. Noriega*. Guatemala: Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, Centro de Investigaciones de Mesamérica.
- Luján, L. (1984). *Fotografías de Eduardo Santiago Muybridge en Guatemala (1875)*. Guatemala: Centro Nacional de Libros de Texto, Ministerio de Educación,
- Luján, L. (1987). *Los indígenas de Guatemala vistos por el fotógrafo Alberto G. Valdevellano (1861-1928)*. Guatemala: Academia de Geografía e Historia de Guatemala, Centro de Investigaciones de Mesamérica, Instituto Guatemalteco de Turismo.
- Shaw, S. & Arrivillaga, A. (2018). La Colección Fotográfica de Victor M. Vadillo. Una mirada al Petén del siglo XX. En *Ciencias Sociales y Humanidades*, 5 (1), 131-149.
- Stöckli, M. & Arrivillaga, A. (2006). Una nota sobre las fotografías y el registro documental. *Tradiciones de Guatemala No. 66 Etnomusicología en Guatemala*, 171-174.
- Yas, J. J. & Noriega J. D. (1990). *La Antigua Guatemala*. Buenos Aires: La Azotea.

**Xajooj Tun o Baile del Tun:  
Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achi**



*Figura 1.* Encendiendo las velas, dando inicio la invocación....(fotografía S. Albert).



*Figura 2.* Dan inicio las palabras sagradas, entre humo-umbral (fotografía S. Albert).



Figura 3. Guerrero Doce Águilas, guerrero Doce Tigre, Job Toj, Kiche'Achi'... cobrarán vida (fotografía S. Albert).



Figura 4. Tun(kul), tun (trompeta): tun (tiempo), tun (espacio) (fotografía S. Albert).



*Figura 5.* Vamos cobrando vida, risas de ánima, José León Coloch observa (fotografía S. Albert).



*Figura 6.* Hacha, trueno, obsidiana (fotografía S. Albert).



*Figura 7.* Tun, trompeta (fotografía S. Albert).



*Figura 8.* Entrando, al tiempo... (fotografía S. Albert).



*Figura 10.* Dualidad  
(fotografía S. Albert).





*Figura 11.* Por ahora seré Doce Tigre. (fotografía S. Albert).







*Figura 12.* Guerrero Doce Tigre, Doce Águila, brota de la tierra canto fecundo (fotografía S. Albert).



*Figura 9.* De camino al atrio (fotografía S. Albert).



*Figura 13.* Preparado, una vez más, resistencia, xajooj tun (fotografía S. Albert).



Figura 14 Xajooj (fotografía S. Albert).



Figura 15. De vuelta (fotografía S. Albert).



# La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial, de Georgina Flores Mercado

*The Pirekua as Cultural Intangible Heritage of the Humanity. Effects of the new heritage paradigm, by Georgina Flores Mercado*

Federico Gerardo Zúñiga Bravo

Dirección de Etnología y Antropología Social, Instituto Nacional de Antropología e Historia

\*Autor a quien se dirige la correspondencia: [federico\\_zuniga@inah.gob.mx](mailto:federico_zuniga@inah.gob.mx)



¿Qué se necesita para que una práctica o bien cultural, en este caso, sea inscrito en las Listas Representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco? Ante esta interrogante, lo primero que se puede pensar es que la producción y reproducción de dicha práctica o bien se encuentre en riesgo, lo que implica que se considere su inclusión en estas listas.

De acuerdo con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, aprobada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, siglas en inglés) en el año 2003 —cuyo objetivo principal es salvaguardar los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural— el principal propósito de esta convención es dar a conocer mejor el patrimonio cultural en todo el mundo. Para ello, la estrategia adecuada para lograrlo es la “salvaguardia”, la cual es definida por el propio organismo internacional como las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial a través de la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valoración, transmisión y revitalización de este patrimonio en sus diferentes aspectos (Unesco, 2003).



Sin embargo, la definición anterior nos lleva a otro cuestionamiento: ¿salvaguardar para quién y con qué fines? Si se analiza el término “salvaguardia”, como es explicado líneas arriba, merece la pena destacar los verbos “promoción” y “valoración”, si se considera que se pueden prestar a diferentes interpretaciones. Así, una vez que aquellas prácticas y bienes culturales han sido seleccionados y valorizados como “patrimonio”, adquieren un aura de notoriedad, son visibilizados y promovidos como algo auténtico, excepcional y atractivo, tras la adquisición de nuevos valores (valor de cambio y valor de uso). De esta forma, mediante estrategias de marketing (cultural y turístico) el patrimonio se transforma en objeto de deseo y consumo para diversos nichos del mercado capitalista, destacando entre estos el del turismo y las industrias culturales.

En este sentido, la interpretación y análisis que se hace de la patrimonialización como medida de salvaguardia para ciertas expresiones culturales, pero también en su relación con el capitalismo, se debe al protagonismo que el patrimonio cultural, en su carácter material o inmaterial, ha adquirido en el ámbito sociopolítico, económico y en el de las políticas públicas globales, al ser visto como un recurso explotable a través de su puesta en valor. De ahí que, en los últimos años, los cuestionamientos hacia la Unesco se deben a que su papel como institución legitimadora del patrimonio se ha orientado principalmente a su cercanía con las industrias culturales y el turismo, ya que, para dicho organismo, el patrimonio puede ser utilizado como una estrategia de desarrollo sustentable (Unesco, 2003).

La acción de patrimonializar consistiría en evaluar, declarar, normar y legislar sobre un bien considerado patrimonial, reconociendo que debe ser protegido y conservado para las presentes y futuras generaciones. No obstante, la patrimonialización puede igualmente ser concebida como la base sobre la que descansan diversas formas de mercantilización de lo auténtico en el ámbito de la cultura y la naturaleza, como bien apunta Frigolé (2014). Es un patrimonio que se pone a disposición de un público que trasciende las fronteras nacionales con otra narrativa. Por tanto, al cambiar de estatus cambia de valor, se modifica de manera considerable, trayendo consigo nuevas operatividades del patrimonio, nuevos usos sociales, aunque también produce una cosificación de los actores sociales poseedores de este patrimonio.

En este sentido, *La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*. Efectos del

nuevo paradigma patrimonial, obra de la Dra. Georgina Flores Mercado (Instituto de Investigaciones Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), es una relevante aportación a los estudios sobre el patrimonio musical de México al focalizar su investigación en el proceso de patrimonialización de la pirekua, expresión de la cultura musical del pueblo p'urhépecha del estado de Michoacán, México —la cual fue declarada por la Unesco en noviembre de 2010, junto con la cocina tradicional y la danza de los parachicos, como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad— que, como bien señala, el objetivo principal de este trabajo es el de dar cuenta de dicho proceso desde una perspectiva social y crítica en el marco de una nueva etapa de las políticas culturales nacionales e internacionales.

Como ha referido la propia autora en otras publicaciones, a partir de que la industria turística en el estado Michoacán ha cobrado suma importancia para el desarrollo económico de la entidad, esto ha generado un nuevo campo de relaciones entre instituciones, empresas y pueblos indígenas. En el caso de las comunidades p'urhépechas, lo enunciado en líneas anteriores destaca debido a que estas han sido consideradas como potenciales nichos de mercado para el turismo cultural: su entorno geográfico, sus sitios arqueológicos, su arquitectura vernácula y religiosa, su artesanía, sus fiestas, su gastronomía, sus danzas y su música (Flores, Nava, & Reynoso, 2016, p. 31). Por tanto, la patrimonialización y turistificación de la pirekua, como una de las diversas expresiones de las culturas musicales de los p'urhépechas, se vuelve su principal objeto de análisis en esta reciente publicación.

Los cuatro capítulos que conforman la mencionada obra, son producto de una minuciosa investigación sustentada no sólo en la revisión bibliográfica, hemerográfica y documental que se puede apreciar con detalle en la introducción del libro y el capítulo 1: El expediente de candidatura: protagonismos políticos y exclusión social, sino también en las continuas y extensas temporadas de trabajo campo en varias de las comunidades existentes en las regiones geográfico-culturales que conforman al Estado de Michoacán: región lacustre, meseta P'urhépecha y cañada de los Once Pueblos, aunado a la interacción con los principales portadores de la tradición musical —los p'ireris, los cantores, y músicos— que, más allá de la realización de la aplicación de encuestas y entrevistas a profundidad para recoger información relevante sobre el tema de estudio, emergió un sentido de soli-

daridad y acompañamiento a sus demandas a través del análisis del Movimiento Pireri, del cual nos habla en el capítulo 2: El Movimiento Pireri. La respuesta colectiva organizada. Cuyo objetivo fue reflexionar e informarse sobre los efectos de la patrimonialización de la pirekua, dando origen a dicho movimiento como acción de inconformidad y oposición, debido a que no se consideró el derecho a la consulta para la mayoría de los implicados, como estipula el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo. A su vez, la profundidad del análisis y registro etnográfico se ve reflejado en los capítulos 3: A cinco años de la declaratoria. Discursos y acciones institucionales, y 4: La turistificación de la pirekua. Política cultural neoliberal y cultura p'urhépecha. En ambos capítulos, el papel y los discursos de los actores institucionales —mediante la puesta en marcha de acciones para la, supuesta, salvaguardia de la pirekua como parte de los primeros cinco años de la trayectoria emprendida tras su declaratoria— se opone y resulta en una contradicción con la turistificación de otras expresiones de la cultura p'urhépecha, en la que está incluida la pirekua trayendo consigo una serie de resignificaciones y recontextualizaciones a través de su puesta en valor para consumo turístico, a la par de cosificar a los productores de cultura, los actores comunitarios, como un referente de atractivo y mercancía étnica.

Esta obra de la Dra. Georgina Flores Mercado no sólo amplía los estudios sobre el patrimonio musical de México, sino que contribuye, por un lado, a profundizar en el análisis de la tradición musical de la pirekua, si se considera la escasez de trabajos salvo contadas excepciones —como la publicación de Pirekua. Canto poco conocido, coordinada por Márquez (2010) y editado por el Colegio de Michoacán— mientras que, por el otro, invita a reflexionar sobre la cada vez más estrecha relación entre músicas y tradicionales y turismo, lo que da continuidad a sus investigaciones anteriores, haciendo de su trabajo una referencia obligada en el tema.

Hoy en día que la moda institucional por las denominaciones patrimoniales de la Unesco contrasta con la demanda de los pueblos y comunidades por evitar la desaparición de su diversidad cultural (Alcántara, 2011), lo que implica preguntarse para quién se salvaguarda, y ante la expansión de lo patrimonial que responde a la racionalidad de la economía neoliberal, en este caso a través del turismo global, Georgina Flores Mercado hace una aportación relevante con esta publicación para seguir reflexionando y cuestionando

si la patrimonialización y el papel de la Unesco como una institución que monopoliza el sello legitimador de patrimonio cultural y gestiona el nomenclátor a nivel mundial en estos procesos de patrimonialización, conlleva incluir a otros actores —Estados nacionales, comunidades locales, políticos, empresarios, gestores y promotores culturales— interesados en apostar por el turismo como un mecanismo que facilita la conversión de la cultura y el patrimonio en un elemento viable de constituirse en mercancía. El caso de la pirekua, expuesto por esta autora, es el mejor ejemplo.

## Referencias

- Alcántara, A. (julio-septiembre, 2011). ¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos. En *Diario de Campo*, (5), 21-29.
- Flores, G., Nava, F., & Reynoso, C. (2016). Esto es música p'urhépecha... Pirekis, pirekuas y turismo en Michoacán. En G. Flores-Mercado & F. Nava (Coords.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México* (pp. 31-67). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Frigolé, J. (2014). Retóricas de la autenticidad en el capitalismo avanzado. *Éndoxa*, (33), 37-60.
- Márquez, P. (Comp.). (2010). *Pirekua, canto poco conocido*. Zamora, Michoacán, México: El Colegio de Michoacán, Uantap'erakua, Consejo para el Arte y la Cultura de la Región P'urhépecha
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: Autor. Recuperado de [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_spa)

## Datos editoriales del libro

Autora: Georgina Flores Mercado  
 Título: La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial  
 Lugar y año de publicación: México, 2017  
 Casa editora: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales  
 ISBN: 978-607-02-9546-1



# El Obrador de Blas de Abila, Maestro Platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala

*The Workshop of Blas de Abila, Master silversmith of the XVIII Century in Santiago de Guatemala*

Naiara Ardanaz Iñarga

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Navarra

\*Autora a quien se dirige la correspondencia: [nardanaz@unav.es](mailto:nardanaz@unav.es)

El libro *El Obrador de Blas de Abila, maestro platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala* es una publicación de la historiadora María del Carmen Muñoz Paz, investigadora del Centro de Estudios Urbanos y Regionales de la Universidad de San Carlos de Guatemala (Usac) realizada con el cofinanciado de la Dirección General de Investigación, dependencia esta misma casa de estudios superiores, y constituye un resultado de la investigación “El arte de la platería y las familias de plateros Ávila y Guerra en la Nueva Guatemala de la Asunción, 1776-1820”.

El florecimiento del arte de la platería en la segunda mitad del siglo XVIII pone de manifiesto la prosperidad económica de la ciudad de Santiago, expresado en el interés por adquirir plata labrada por parte de las familias para manifestar su prestigio social, así como por parte de la Iglesia.

Los trabajos sobre platería en Guatemala se han desarrollado de modo paulatino desde la segunda mitad del siglo pasado. En el presente trabajo encontramos mencionados a especialistas como Alonso Rodríguez, Estéras Martín, Carrera Stampa, Samayoa Guevara o Abad Viela, pero también a los españoles, Angulo Íñiguez, Heredia Moreno, Sanz Serrano o Miguel Valcarlos.

El libro de María del Carmen Muñoz Paz combina algunos de los intereses que la autora ha desarrollado a lo largo de su carrera, la historia social, urbana, la labor de archivo como fundamento de la investigación histórica, así como la platería. Sorprende el enfoque de microhistoria que tiene este trabajo dedicado al obrador del maestro platero y grabador Blas de Abila y Quevedo, en el que los planos local, nacional e internacional se entrelazan de manera espléndida.

El primero de los cinco capítulos aborda aspectos más generales sobre la ciudad de Santiago de Guatemala en el siglo XVIII y la vida y características de las personas que ejercían el oficio de platero, sus talleres y gremios en los que se organizaban.

Los capítulos segundo y tercer se dedican al Maestro Platero, su residencia, obrador y familia a través del análisis documental del testamento redactado en 1767 y del inventario de bienes levantado tras su muerte en 1768. Dichos documentos han permitido conocer cómo era el funcionamiento y proceso productivo de uno de los talleres de platería más importantes de la ciudad; la interrelación de los distintos gremios; la no desestimable circunstancia de la localización de dicho taller, de hecho, clave para su próspero desarrollo, o el papel del maestro como cabeza de familia. La autora refleja cómo tenía lugar la formación de los oficiales y aprendices -también hombres y mujeres de su familia indistintamente. Relacionado con la mencionada posición de cabeza de familia del maestro, se analizan los espacios de poder, la capacidad de decisión que éste tenía sobre la emancipación de sus hijos y la aparición de sus nuevos talleres; así como el trabajo, la tutela y el lugar que ocupaban las hijas en las mandas testamentarias.

El cuarto capítulo trata sobre la red de clientes, comerciantes y personas que ocupaban destacados puestos en la administración, así como los vínculos con la iglesia. La autora selecciona acertadamente la trayectoria de dos importantes familias para analizar el consumo de la platería doméstica y litúrgica, en particular las encargadas al taller de Blas de Abila.

Para terminar, el quinto capítulo se centra en la identificación de algunas piezas de la obra del maestro



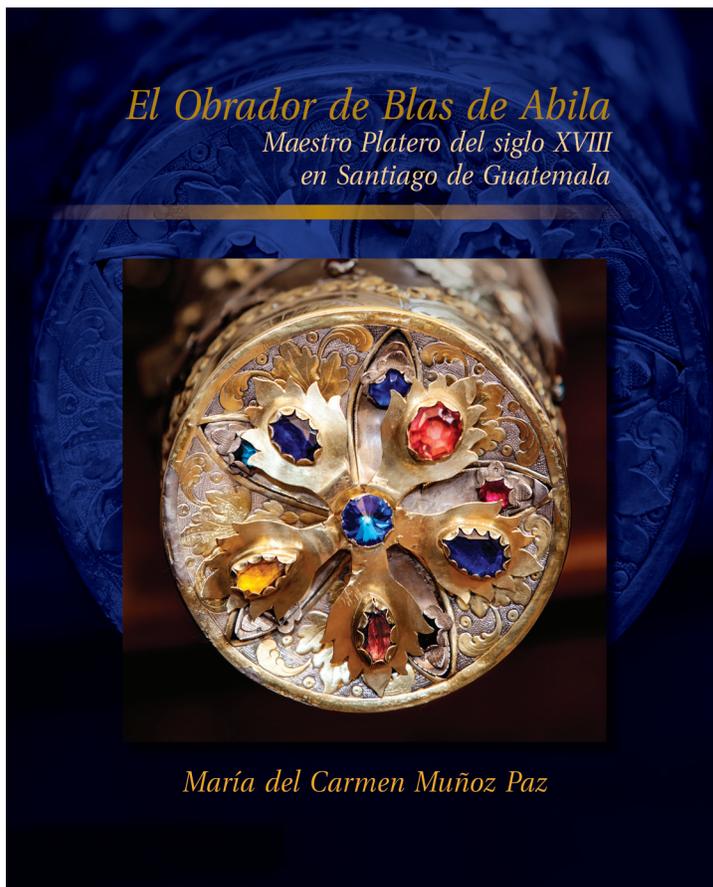
Abila a través de un importante análisis documental y las técnicas y motivos decorativos empleados por él y sus descendientes. Se agradece que la autora entre de lleno en la discusión en torno al Legado de la Parroquia de San Martín de Lesaca, haciendo uso tanto de la documentación archivística, la bibliografía más actual y el análisis estilístico. Aborda cuestiones como la autoría, el marco cronológico y la pertenencia de piezas al correspondiente legado. Estas no son cuestiones sin importancia, ya que dicho legado —que se sigue conservando en la parroquia de aquella villa del antiguo reino de Navarra— es el ejemplo más significativo de platería procedente de Guatemala en toda la península. Tanto el conjunto de piezas como la trayectoria de la persona que los encargó, Juan de Barreneche y Aguirre, son temas que despiertan gran interés en la actualidad.

En resumen, esta publicación constituye un buen ejemplo de una concienzuda investigación realizada con distintas y muy interesantes perspectivas. En conjunto las imágenes de las piezas y documentos que se

incluyen son de gran interés y apoyan la exposición y argumentación del trabajo. Por tanto, el presente libro puede resultar interesante para los especialistas en historia social, historia material y en particular los historiadores del arte que estudian la platería, pero por su clara y amena redacción también para un público no especializado.

### Datos editoriales del libro

Autora: María del Carmen Muñoz Paz  
Título: *El Obrador de Blas de Abila, Maestro Platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala*  
Lugar y año de publicación: Guatemala, 2018  
Casa editora: Universidad de San Carlos de Guatemala, Centro de Estudios Urbanos y Regionales, Dirección General de Investigación  
ISBN: 978-9929-738-73-7  
Texto completo disponible en: <https://digi.usac.edu.gt/edigi/pdf/P-2017-19.pdf>



*Figura 1.* Cubierta del libro *El Obrador de Blas de Abila, Maestro Platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala*.

# Hasta luego danzante etéreo Ante la partida de Carlos René García Escobar Guatemala: 23.12.1948-7.12.2018

*Until then ethereal dancer  
Before the departure of Carlos René García Escobar  
Guatemala: 12. 23.1948-12.7.2018*

Alfonso Arrivillaga-Cortés

Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala

\*Autor al que se dirige correspondencia: [laruduna@gmail.com](mailto:laruduna@gmail.com)

Como en todo lo que hiciste, hasta en tu partida fuiste especial. Varios sustos previos, para finalmente ese 7 de diciembre, en plena víspera de la Virgen de Concepción, entre los preparativos de las tradiciones que tanto estudiaste, las luminarias te recogieron. Tres días después, el domingo 9, con el cortejo de tus amigos danzantes, entre moros y cristianos, toritos, vaqueros, por su puesto toques de pito y tamborón, y la marimba regidora, todos al unísono te llevaron de la mano para iniciar tu camino al más allá. En definitiva fue inesperado, tenías tantos planes, varios proyectos de nuevos libros, continuabas en la investigación, ahora para el Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Para Aportes para la Descentralización de la Cultura (Adesca), también dedicaste tu sabiduría y esfuerzo luego de tu jubilación de nuestra *alma mater*, esta casa de estudios a la que le dedicaste más de treinta años. Dado que continuamos compartiendo un espacio en la Comisión de Investigación del Arte en Guatemala, la CIAG, debo agregar ahí que además de tu liderazgo, generabas siempre desde la mirada crítica tu empeño por una mejor patria. Sabrás bien de la admiración y respeto que te tenía, ya te lo había externado en vida varias veces a lo largo de nuestro recorrido como mi maestro, hermano mayor y amigo.

Quizá por ello la vida me dio el honor de realizar en dos ocasiones sendos encomios de tu persona. En el Congreso Centroamericano de Antropología del 2008 y las jornadas de Investigación del Arte de la CIAG el año que recién dejamos 2018. Ambos eventos dedicados a tu persona y trayectoria y de los que nacieron dos sonetos dedicados a tu persona: Son-vos, y, Jazz-son.

Luego de esta rabia que da tu partida, vendrán justas y mejores reflexiones, ahora era imponderable no avanzar en este homenaje para vos cultor de lo intangible, y en este número especial de la revista *Ciencias Sociales y Humanidades*, del que fuiste como en otros nuestro gran colaborador.

Carlos René García Escobar es un antropólogo egresado de la Escuela de Historia, en donde fue catedrático una vez egresó. Asimismo se dedicó a la investigación desde el Centro de Estudios Folklóricos (Cefol), donde fundó y dirigió a lo largo de treinta años el Área de Etnocoreología, en la cual produjo varios libros y artículos producto de sus investigaciones. Sus exploraciones estuvieron marcadas por una inmersión total del fenómeno danzario, llegando a ser un danzante importante y conocedor de la temática. A partir de su libro, *Detrás de la Máscara* (1989), mostró ya la ruta que seguiría este estudioso, poco antes como señalado este recorrido nos trajo; *Trajes, danzas y morerías* (1987), y luego de *El Baile del Español* (1990), y de un buen grueso de artículos nos legó su *Atlas Danzario de Guatemala* (1996, 2009), todos literatura académica central para la historia del arte y la cultura en Guatemala y Mesoamérica.

Además de su distinguida carrera como antropólogo, García Escobar, por cierto especializado en Panamá en donde fue becario de la Organización de Estados Americanos, (OEA), consolidó una importante carrera como escritor. Cuando estaba terminando su tesis, nuestro maestro en la Escuela de Historia de la Usac, Azzo Guidinelli le decía que no era necesario



este esfuerzo; que su primera novela la *Llama del Retorno*, era además una interesante tesis de antropología, como en efecto estuvo marcada la obra de este escritor. Luego como era de esperar llegaron otras: *Ofensiva Final*, *El Valle de la Culebra* y *Avatar*, un esfuerzo que luego es re-editado en su conjunto como *Novelario* (2018). Sus títulos y campos de abordaje son mayores, su labor como periodista y como editor entre estas. Por años sostuvo el suplemento *Teluria Literaria* en el *Diario la Hora*, escribió sobre el grupo *Vértebra*, y siempre fue muy cercano también a los ar-

tistas plásticos, impulsor de nuevos escritores, de buen caer, amigo, comprometido con la lucha, revolucionario, consecuente, entre otros calificativos.

A los pocos meses de su partida, varios conversatorios se ha organizados, entre estos el impulsado por sus amigos del Centro Pen, ente al que apoyo para su consolidación en el país. Queda a futuro inmediato, destacar de una manera mas sistemática su legado y aportes metodológicos.

Un fuerte abrazo y buen viaje, ahora danzante etéreo...



*Figura 1.* Carlos René García Escobar vestido de vaquero sin máscara para la danza de los Siete Toritos, Aldea lo de Bran Mixco. (Fotografía: Carlos Ariel García Salazar)



*Figura 2.* Carlos René García Escobar vestido de vaquero con máscara para la danza de los Siete Toritos, Aldea lo de Bran Mixco.  
(Fotografía: Carlos Ariel García Salazar)



## Richard N. Adams

*Richard N. Adams*

Jorge Solares

Universidad de San Carlos de Guatemala

\*Autor al que se dirige correspondencia: [jorgesolario@gmail.com](mailto:jorgesolario@gmail.com)

El 11 de septiembre del año 2018 falleció el conocido antropólogo estadounidense Richard N. Adams. Me atrevería a decir que Guatemala constituyó su segunda patria, y en cuanto a escenario de su trabajo antropológico, indudablemente su primera. Tenía 94 años, falleció respirando escenarios como el del Lago de Atitlán, en cuyas riberas se asentó en definitiva en compañía de su eterna compañera, Betty.

Produjo un amplio caudal de obras antropológicas, básicamente sobre Guatemala y fundamentalmente en torno al fenómeno de la etnicidad. Porque en efecto, lo étnico va de principio a fin en sus obras y en su obra, independientemente del tema que en su torno apareciera como el protagonista. Interpretaba lo étnico tanto en observación empírica, como en razonamiento teórico, desde el microcosmos de la localidad hasta el macrocosmos de la nación y la internacionalidad, intentando encontrar la explicación medular de su esencia ya fuera desde el evolucionismo, el estructuralismo, lo energético estructural e inclusive, el materialismo dialéctico. Y recalco lo de “inclusive”, toda vez que pudo ser tal enfoque incongruente con quien laboró para entidades estatales de su país de origen, y ello en plena Guerra Fría y por añadidura en el “traspato”, de los mismos, hoy rebautizado como “El Triángulo Norte”.

Habiendo principiado a su edad temprana en un lugar como la perturbadora Guatemala de la Revolución de Octubre de 1944, su orientación teórica no fue unilineal sino más bien sujeta a ciertas dispersiones, y él lo reconoce al identificarse a sí mismo como alguien que anduvo “rebotando”... en teorías políticas se entiende. En 1951, recién graduado y ya doctorado en antropología, fue por Antonio Goubaud Carrera, antropólogo y embajador guatemalteco en los Estados Unidos, invitado a venir a Guatemala para promover

el interés por el estudio antropológico, tanto en la Universidad de San Carlos de Guatemala (para impartir cursos sobre antropología aplicada) como en otras instituciones estatales. De la primera menciona que no redundó en una buena relación, pero no indica con claridad concreta por qué. Después se vinculó al Instituto de Nutrición de Centroamérica y Panamá (Incap) en programas de alimentación para el área rural, iniciándose así, investigaciones antropológico-sociales sobre programas de nutrición en América. Continuó articulándose con otras juveniles instituciones creadas por los gobiernos revolucionarios, tales como el Instituto Indigenista Nacional (IIN, cancelado y desmantelado bastantes años después por el gobierno demócratacristiano de Vinicio Cerezo Arévalo) y el Incap, instituciones de las que salió su estudio “Un análisis de las creencias y prácticas médicas en un pueblo indígena de Guatemala”. También sostuvo relación con el Seminario de Integración Social Guatemalteca (SISG), del cual afirma haber sido inspirador, junto con los antropólogos estadounidenses Kalman Silvert, John Gillin y el académico guatemalteco Jorge Skinner Klee, institución que años después fue también suprimida y desmontada por el mismo gobierno del presidente Vinicio Cerezo.

Adams produjo gran cantidad de obras antropológicas especialmente sobre Guatemala, destacándose de acuerdo con su propia opinión: *Introducción a la Antropología Aplicada* (escrita para el Incap y editada por el SISG). Luego, *Encuesta sobre la Cultura de los Ladinos en Guatemala* (SISG). Dicha obra desató críticas por haber hipotetizado una inexorable tendencia demográfica regresiva de la población indígena desde el Siglo XIX. Después vino *Crucifixion by Power* (1960), ensayos sobre la estructura social guatemalteca 1944-66 que trata de la realidad nacional durante



quince años y donde expuso que “la estructura de poder estaba crucificando al pueblo guatemalteco”. Se la considera una de las más influyentes obras escritas en inglés sobre Guatemala, donde no se ha difundido por no estar traducida.

A pesar de las tendencias dominantes y de la época en que fue formándose en Estados Unidos, Adams no era culturalista, más bien penetró en las estructuras sociales y de poder de la nación y de las etnicidades, buscando encontrar relaciones causales y explicativas del fenómeno y su evolución. Éste es un tema, según nuestro criterio, que sigue demandando una esmerada atención científica pues la contribución socioantropológica a la ciencia política sería de alto beneficio para la comprensión de la conflictiva situación política de nuestro país.

Pero el peculiar quehacer y estilo del Dr. Adams fue atrayéndole, especialmente a él, un mar de sospechas en el medio intelectual nacional y más allá. Concretamente, fue viéndosele como un científico encubiertamente enviado por el Gobierno de los Estados Unidos, en el torbellino guatemalteco dentro del contexto proceloso de la Guerra Fría. Varias razones subjetivas fueron atrayéndole tal sospecha, y otras menos subjetivas como el haber firmado con pseudónimo un estudio sobre “ideologías comunistas” en prisioneros políticos apresados por Castillo Armas. A pesar de sus explicaciones ante el “destape”, la sospecha había germinado. Por todo esto, como pocos antropólogos extranjeros en Guatemala, Richard N. Adams suscitó enconadas y controversiales opiniones. Pero por otra parte, la estrecha confianza que le depararon figuras conspicuas de la izquierda intelectual guatemalteca, vienen a constituir un contrapeso. ¿Quién acierta? Este no es el momento ideal para tratar de desentrañar el asunto que en todo caso podría ser motivo de análisis por parte de científicos especializados y para beneficios concretos, si es que tal pesquisa conservara aún utilidad. Por nuestra parte y por de pronto, ofrezco aquí lo expresado por Adams en una entrevista que se le hizo en 1993 para una revista no especializada que no consignó el nombre de quien entrevistó, y en la cual Adams ofrece su opinión sobre la situación política de Guatemala durante el gobierno transicional de Ramiro de León Carpio:

No hay ninguna duda de que es mejor que hace diez años [1983]. El nivel de violencia ya no es el mismo y se pueden publicar trabajos que en esa época era imposible hacerlo. Hay gobiernos corruptos pero civiles.

Actualmente, la corrupción es compartida entre más personas, no sólo entre los militares, sin embargo el factor más decisivo y lamentable es que el nivel de pobreza de la población aumenta, la economía no está creciendo de acuerdo a las necesidades del país. Además, no se está libre de la dominación militar y mientras continúe esta situación, existe la posibilidad de retornar al sistema político de unas décadas atrás. [**Nota Bene:** poner atención a su apreciación de la influencia militar, tres décadas después de su controversial época guatemalteca].

Quien lo entrevistó introdujo la entrevista así:

El nombre del antropólogo Richard Adams es sinónimo de controversia en nuestro país. Para determinados sectores es un personaje ligado a la derecha y para otros a la izquierda. Sin embargo, él mismo asegura que no sigue una línea ideológica vertical...

La entrevista mencionada se cierra con la pregunta ¿Qué significa Guatemala para usted? Respondió: “Un microcosmos del problema mundial. Aquí se pueden ver y vivir problemas étnicos, sociales, económicos, corruptos, educacionales, de salud y otros que no se ven en conjunto en otros países.”

Hasta aquí el Dr. Adams. Mi acotación: Para él, quien nos conoció tanto, constituíamos una nación compleja y complicada. Y agregó: El Dr. Adams fue un incansable observador de Guatemala. Escudriñó con amplitud y profundidad antropológico-social adentro del ámbito político nacional. Dueño de una visión fina y perceptiva, inductora y deductiva, de análisis depurado y predicción política que desde el ámbito y nivel micro se extendía hasta el macro, como viendo una mansión desde la cocina, hilando hechos para encontrar sus relaciones e hilando relaciones para encontrar explicaciones y de ahí, el ámbito de las “predicciones” o mejor, “conjeturas razonadas”.

Si fue una figura controversial en la antropología social en Guatemala, a la vez constituyó un verdadero referente internacional en el campo de las ciencias sociales, tanto teóricas como aplicadas para países de América Latina. Justamente en ello fue donde entró de lleno a la controversia que impregnó una buena parte de su vida. Su figura generó contrapuntos: si en las vertientes de la izquierda de entonces hubo voces acres contra él, también las hubo muy favorables. La persona era compleja y altamente polémica. Él mismo insinuó reconocerlo cuando se definió (repetiendo lo escrito en un principio) como alguien que en etapas

formativas en estos suelos anduvo “rebotando”. Su estilo plenamente maduro parece confirmarlo y nos lleva a la frase de Buffon: *El estilo es el hombre*.

Detengámonos aquí. Considero por de pronto más productivo no entrar en esas elucubraciones y en su lugar, penetrar en la lectura atenta de sus escritos sobre Guatemala pues siempre tendrán algo que nos sorprenderá positivamente. En otras palabras, la persona política ha estado en el tablero, pero no el profesional de las ciencias sociales cuya solvencia, creo yo, debe ser atentamente percibida. Quien se entregó tanto a nuestro país debe ser escuchado, leído, analizado y tal vez, ya no juzgado.



## Sobre los autores

### Clara Macías Sánchez

Doctora en Antropología Social por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Máster en Patrimonio Histórico y Natural en la Universidad de Huelva (España). Miembro del equipo de investigación Observatorio de Cultura y Patrimonio (HUM 066) de la Universidad de Huelva, donde actualmente se desempeña como docente.

### Georgina Flores Mercado

Doctora en Psicología social por la Universidad de Barcelona. Actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Ha sido responsable de proyectos de investigación relacionados con la construcción de identidades y músicas tradicionales en comunidades p'urhépecha en Michoacán y en comunidades rurales del estado de Morelos. Sus intereses de investigación versan sobre los Estudios críticos del patrimonio, la construcción de identidades culturales a partir de la música y la participación ciudadana en las políticas culturales.

### Margarita Chaves

Se formó en la Universidad Nacional de Colombia y obtuvo su doctorado en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Es investigadora del Grupo de Antropología Social del Instituto Colombiano de Antropología. Su trabajo sobre identidades étnicas ha tenido en el centro de su reflexión las intervenciones del Estado.

### Giselle Nova Varela

Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia y maestra en antropología del CIESAS, Ciudad de México. Ha participado en diversos proyectos de investigación que proponen una aproximación antropológica al Estado y a las políticas públicas en las áreas de patrimonio cultural inmaterial, turismo y transferencias económicas condicionadas.

### Mauricio Montenegro

Es magíster en estudios culturales por la Universidad Nacional de Colombia y doctor en antropología por la

Universidad de los Andes. Su interés académico es por las tensiones entre economía y cultura. Actualmente dirige la maestría en Estudios Sociales del Consumo en la Universidad Central, Bogotá.

### Alfonso Arrivillaga-Cortés

Antropólogo de la Universidad de San Carlos de Guatemala en donde se desempeña como investigador titular, encargado del Área de Etnomusicología. Etnomusicólogo del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore. Autor de varios títulos de su especialidad y sobre los garífuna. Editor de la Revista de Etnomusicología, Senderos y de la Revista Ciencias Sociales y Humanidades.

### Logan Elizabeth Clark

Doctora en Etnomusicología por la Universidad de California, Los Ángeles, EE.UU. con la tesis "The Mayan Marimba and the Musical Production of Place in a Transnational Migrant Community". Actualmente es Asistente Ejecutiva en el Smithsonian Institute. Sus intereses de investigación versan sobre: música e identidad en población migrante, música indígena latinoamericana y patrimonio cultural inmaterial.

### Sergio Navarrete Pellicer

Antropólogo Social y etnomusicólogo, especializado en la etnografía e historia de la música en Centroamérica, México y los Estados Unidos. Investigador del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) Unidad Pacífico Sur. Ha dirigido proyectos como: Etnografía de las Culturas Musicales en Oaxaca (ECMO, Conacyt), Ritual sonoro catedralicio: una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas (Conacyt) y Afromexican Musical Youth in Oaxaca: Roots, Creativity, Community.

### Matthias Stöckli

Doctor en Etnomusicología por la Universidad de Zúrich. Es profesor e investigador asociado del Departamento de Antropología y Sociología de la Universidad del Valle de Guatemala. De 2004 a 2012 trabajó como

investigador en el Área de Etnomusicología del Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala. Es co-fundador de “Senderos: Revista de Etnomusicología”. Ha realizado y sigue realizando estudios sobre diversos aspectos de la cultura musical indígena contemporánea y colonial de Guatemala y Mesoamérica, así como sobre los hallazgos musicales de sitios arqueológicos como Piedras Negras, Aguatzecca, Kaminaljuyu y Río Seco.

### **Rodrigo Ramassote**

Graduado en Ciencias Sociales por la Universidad Federal de São Carlos (UFSCar). Es maestro (2006) y doctor (2013) en Antropología Social por la Universidad de Campinas (Unicamp). Entre 2014 y 2018, realizó su postdoctorado en el Departamento de Antropología Social de la Universidad de São Paulo (USP), con el apoyo de una beca de investigación concedida por la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

### **Santiago Albert Pons**

Fotógrafo independiente residiendo en Guatemala desde el año 1996. Lleva más de 20 años fotografiando las tradiciones y manifestaciones culturales por todo el territorio guatemalteco. Ha expuesto su trabajo en varias ocasiones y en varios países. Tiene un libro publicado: *Gente de tradiciones*. Su trabajo ha sido publicado en diferentes medios.

### **Federico Gerardo Zúñiga Bravo**

Antropólogo Social por la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana y Doctor en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM (FFyL-IIA/UNAM). Autor de diversos artículos de su especialidad, en revistas del sistema universitario. Sus líneas actuales de investigación son: antropología y geografía del turismo, procesos de patrimonialización, turistificación y mercantilización, gestión turístico-cultural del patrimonio y el territorio.

### **Naiara Ardanaz-Iñarga**

Doctora en Historia del Arte y licenciada en Historia por la Universidad de Navarra, reconocida con el Premio extraordinario de doctorado en Historia de la Universidad de Navarra 2013 y Premio extraordinario fin de carrera de Historia de la Universidad de Navarra

2003. Subdirectora de la Cátedra de Lengua y Cultura Vasca de la Universidad de Navarra y Profesora de Historia del Arte. Sus líneas de especialidad en investigación son Historia social y cultural del siglo XVIII e Historia de Navarra. Autora de siete capítulos de libros y ocho artículos de revista entre otros.

### **Jorge Solares**

Profesor guatemalteco integrando A) Ciencias de la Salud: Odontología (social), Salud Pública y Nutrición. B) Ciencias Sociales: Humanidades, Historia y Estudios Sociales, Antropología Social (énfasis en etnicidad). Postgrados en A) Salud Pública y Nutrición (INCAP); B) Antropología Social (Universidad de Durham, Inglaterra). Docencia e investigación en 9 Unidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, en dos universidades privadas y en FLACSO.

# Instrucciones para autores

Ciencias Sociales y Humanidades es la Revista Centroamericana de Investigación y Postgrado de la Universidad de San Carlos de Guatemala, orientada a divulgar conocimientos del campo humanístico y social a la comunidad científica nacional e internacional. Constituye una publicación de carácter semestral, en línea (Open Journal System, OJS) e impresa, cuyos manuscritos, previo a publicación son sometidos a procesos de revisión y arbitraje por pares ciegos y externos.

La Revista publica los siguientes tipos de textos:

- a. Artículos
- b. Ensayos
- c. Documentos
- d. Archivos
- e. Reseñas
- f. Homenajes
- g. Resúmenes de congresos

## Instrucciones generales

2. La Revista presta consideración editorial únicamente a artículos inéditos y originales en español y que no estén siendo evaluados para publicación en ningún otro medio, lo cual debe indicarse en la carta de presentación del manuscrito. Si el material a publicar hubiese sido presentado previamente de manera parcial (ej. congresos), deberá consignarse dicha información en la carta de presentación y al final del resumen.

3. Los trabajos deben ser presentados utilizando la plataforma OJS o enviados al correo [revistasocial@digui.usac.edu.gt](mailto:revistasocial@digui.usac.edu.gt). Para enviar un manuscrito usted debe registrarse como autor en la página (sección registrarse) y completar los formatos que se le solicitan. Sólo se admiten documentos que cumplan con las instrucciones para autores.

4. Todos los trabajos deben presentarse en formato MS Word (versión 2007), tamaño carta, letra Times New Roman, 12 puntos, interlineado de 1.5, márgenes de 2.5 cm, a una columna, sin justificar, páginas numeradas y las citas y referencias de acuerdo al Manual de Publicaciones de la American Psychological Association (APA) 6ª. edición. El sistema de medidas utilizado debe ser el sistema métrico decimal.

5. Todos los trabajos deben incluir una portadilla, donde se consigne el título en versión corta (no mayor a

11 palabras), título en español e inglés, los nombres de los autores (nombre, apellido), su afiliación institucional (utilizar números arábigos en superíndice) y dirección electrónica para enviar correspondencia (se indicará al autor con un asterisco).

6. Las tablas, figuras e imágenes, deben ser enviadas en archivos separados (archivos complementarios OJS) y en el formato original utilizado (Ej. .doc, .docx, .xls, .xlsx, .png, .jpg, TIFF). Las imágenes deben tener un mínimo de 300 dpi de resolución. Para el caso de mapas, se debe colocar los créditos, sistema de coordenadas y escala (Normas APA). Si las figuras, imágenes, mapas, o cualquier otro material visual pertenecen a terceras personas, se debe contar con la autorización de los derechos de autor para su publicación.

## Instrucciones específicas

Se recomienda a los autores revisar un número anterior de la revista para visualizar la estructura y contenido del artículo, previo a su envío.

### 1. Artículos

Son escritos académicos que presentan resultados de proyectos de investigación científica. La extensión máxima es de 30 páginas. Incluye los siguientes componentes:

- a. Resumen: propósito, metodología, resultados más relevantes y conclusión. No más de 200 palabras. Incluir 5 palabras clave.
- b. *Abstract*: es la traducción del resumen al idioma inglés. Incluir 5 *keywords* (traducción al idioma inglés de las palabras clave).
- c. Cuerpo o desarrollo (dos opciones): Seguir el formato IMRD (introducción, métodos y materiales, resultados y discusión) o desarrollar una estructura a su criterio que contenga los elementos IMRD



- d. Agradecimientos (incluir fuente y número de financiamiento)
- e. Referencias (Normas APA)
- f. Tablas y figuras (Normas APA)

## 2. Ensayos

Son escritos generados de un ejercicio académico reflexivo en el cual el autor expone y argumenta a fin de posicionarse en una temática o línea de pensamiento. Por su naturaleza abierta y flexible, el ensayo busca abrir nuevas rutas de interpretación en las temáticas que incursiona. La extensión máxima es de 20 páginas. Incluye los siguientes componentes:

- a. Resumen: no más de 200 palabras. Incluir 5 palabras clave.
- b. *Abstract* (inglés). Incluir 5 *keywords* (palabras clave).
- c. Introducción
- d. Contenido
- e. Conclusiones
- f. Referencias

## 3. Documentos

Conforman esta sección interpretaciones jeroglíficas e iconográficas, o transcripciones de fuentes primarias coloniales, republicanas y contemporáneas, que presenten al lector documentos poco conocidos. Pueden considerarse igualmente traducciones de textos inéditos en lengua castellana. Deben incluir una presentación.

## 4. Acervos

Lo componen aquellos archivos fotográficos, colecciones de grabados, mapas, levantamientos de sitios arqueológicos, registros fonográficos, partituras, etcétera. Deben incluir una presentación.

## 5. Reseñas

Son revisiones y comentarios sobre nuevos libros, conciertos, grabaciones, películas u otras manifestaciones del arte y la cultura.

## 6. Homenajes

Espacio destinado para destacar grandes guatemaltecos maestros de las artes y las ciencias sociales, así como a instituciones cuyo aporte al desarrollo humanístico y de las ciencias sociales ha sido central.

## 7. Resúmenes de congresos o eventos científicos

Estos son resúmenes de una investigación original que se presentan en un congreso o evento científico sobre cualquiera de los temas de la Revista. Previo a la realización del congreso, el Comité Organizador del evento solicita al Comité Editorial de la Revista la asignación de un espacio para la publicación de los resúmenes relevantes del evento, los cuales han sido seleccionados, revisados y editados por un comité específico del Comité Organizador. Debe incluir: título en español e inglés, los nombres de los autores (nombre, apellido), su afiliación institucional (utilizar números arábigos en superíndice) y dirección electrónica para enviar correspondencia (se indicará al autor con un asterisco). El resumen debe tener una extensión máxima de 250 palabras y en forma sucinta debe incluir: Problema a investigar, materiales y métodos, principales resultados y conclusiones. Debe presentarse en inglés y español.

**Nota Bene.** *Ciencias Sociales y Humanidades* trabaja con un amplio espíritu científico, en consecuencia la estructura de la revista puede contemplar nuevos acápites. La edición de números temáticos (dossier), así como la modalidad de editor invitado son parte de este ejercicio. Cualquier requerimiento no contemplado, contactar con el editor al correo electrónico: [revistasocial@digl.usac.edu.gt](mailto:revistasocial@digl.usac.edu.gt)

## Proceso de publicación

El proceso de publicación tiene tres etapas. La primera consiste en un diagnóstico editorial, realizada por los Editores y el Comité Editorial, para revisar formato, redacción, coherencia metodológica, estructura y estadística. Con las observaciones se devuelve al autor para su corrección. La segunda etapa consiste en el envío a evaluadores externos ciegos, quienes emiten dictamen. Con las observaciones de los evaluadores se devuelve al autor para su corrección. En caso de opiniones contradictorias, se envía a un tercer evaluador. La última etapa consiste en la edición final (corrección de estilo), diagramación y aceptación de pruebas de imprenta. Los autores deberán realizar las demandas de corrección, en un máximo de 30 días, en caso contrario, el manuscrito será dado de baja y deberá comenzar el proceso de envío nuevamente.

#### Artículos

*El flamenco en la Unesco. Expediente de candidatura para su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*

Clara Macías

*Pirekuas para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad*

Georgina Flores

*Orgullo y prejuicio en la identidad de marca. Club Colombia y la valorización de la producción artesanal indígena*

Margarita Chaves, Mauricio Montegro, Giselle Nova

*Hablamos garífuna, comemos ereba, bailamos yancunu y reímos con uraga. La cultura garífuna: patrimonio intangible de la humanidad?*

Alfonso Arrivillaga-Cortés

*La Danza del Venado pokomchí y las alternativas de apoyo gubernamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*

Logan E. Clark

#### Ensayos

*El baile drama del Rabinal Achi: Notas críticas a la proclama*

Sergio Navarrete-Pellicer

#### Documentos

*Las transcripciones musicales del Baile Drama del Rabinal Achi*

Alfonso Arrivillaga-Cortés, Matthias Stöckli

*Los caribes negros de Centroamerica: un problema en tres fuentes de aculturación por Ruy Coelho*

Rodrigo Ramassote

#### Acervos

*Xajooj Tun o Baile del Tun: Un registro fotográfico sobre el Rabinal Achi*

Santiago Albert

#### Reseña

*La Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial, de Georgina Flores Mercado*

Federico G. Zúñiga-Bravo

*El Obrador de Blas de Abila, maestro platero del siglo XVIII en Santiago de Guatemala*

Naiara Ardanaz-Iñarga

#### Homenajes

*Hasta luego danzante etéreo. Ante la partida de Carlos R. García Escobar. Guatemala: 23.12.1948-7.12.2018*

Alfonso Arrivillaga-Cortés

*Richard N. Adams*

Jorge Solares

Disponible en:

**latindex ROAD**

<http://digi.usac.edu.gt/ojsrevistas>