

Fiestas y rituales

MEMORIAS X ENCUENTRO

**Noviembre de 2009
Lima, Perú**

Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Haití, México,
Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela

Fiestas y rituales

X Encuentro para la Promoción y Difusión
del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos

© Los respectivos autores

© Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura

ISBN: 978-958-98841-1-9

Editor

John Galán Casanova

Diseño y diagramación

Paolo Angulo Brandestini

Preprensa e impresión

Dupligráficas Ltda.

X ENCUENTRO PARA LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL
PATRIMONIO INMATERIAL DE PAÍSES IBEROAMERICANOS

Fiestas y rituales

Lima, Perú

Noviembre de 2009

Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Haití, México,
Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela

DIRECTORA GENERAL:

Isadora de Norden

ORGANIZACIÓN:

Instituto Nacional de Cultura del Perú

Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura

Pontificia Universidad Católica del Perú

Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural

Inmaterial de América Latina/ CRESPIAL

COMITÉ CIENTÍFICO DE LOS ENCUENTROS

Fernando Cajías, Bolivia

Doctor en Historia, profesor titular de la Universidad Mayor de San
Andrés y la Universidad Católica de La Paz

Juan Luis Mejía, Colombia

Historiador, rector de la Universidad EAFIT, Colombia

Carlos Miñana, Colombia

Antropólogo, etnomusicólogo, profesor titular de la Universidad
Nacional de Colombia

María Adelaida Jaramillo, Colombia

Especialista en Gerencia del Desarrollo Social de la Universidad
EAFIT, magíster en Gestión Cultural de la Universidad de

::6::

Barcelona, directora de Extensión Cultural de la Universidad de Antioquia

Francisco Cruces, España

Antropólogo, etnomusicólogo, profesor titular de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España, UNED

Luis Repetto, Perú

Director del Museo de Artes Tradicionales Populares del Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú

Emanuel Amodio, Venezuela

Antropólogo e historiador, jefe del Departamento de Arqueología, Historia y Ecología Cultural, Universidad Central de Venezuela

COMITÉ CIENTÍFICO EN PERÚ

Cecilia Bákula Budge

Directora Nacional del Instituto Nacional de Cultura del Perú

Soledad Mujica Bayly

Directora de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo, Instituto Nacional de Cultura

Luis Repetto Málaga

Director del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú

SECCIÓN ACADÉMICA

Coordinadora

Patricia Uribe, Colombia

Relatores

Marta Eugenia Arango, Colombia

Rodrigo Chocano, Perú

Moderadores

::7::

Carlos Miñana, Colombia

Patricia Uribe, Colombia

Adriana Maya, Colombia

Conferencia inaugural

Emanuele Amodio, Venezuela

Conferencia magistral

Jaime Urrutia, Perú

Conferencistas

Alfonso García, España

Juan Javier Rivera, Perú

Fernando Cajías, Bolivia

Juan Camilo Escobar, Colombia

Adolfo León Maya, Colombia

Dagoberto Tejeda, República Dominicana

Adriana Maya, Colombia

Arturo Gómez, México

Juan Agudo, España

Jean Franck Saint-Cyr, Haití

Carlos Miñana, Colombia

Carlos Hernández, República Dominicana

Emanuele Amodio, Venezuela

Gisela Cánepa, Perú

Francisco Cruces, España

María Adelaida Jaramillo, Colombia

::8::

Sonaly Tuesta, Perú

Miguel Rubio, Perú

UNESCO OFICINA REGIONAL DE CULTURA PARA AMÉRICA LATINA
Y EL CARIBE/ LA HABANA

CRESPIAL/ CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA

Taller: La Convención del patrimonio inmaterial: avances en la región

Moderador

Frédéric Vacheron

Conferencista

Fernando Brugman

Intervenciones de representantes de países de la región

Cecilia Bákula, Perú

Liliana Barela, Argentina

Adriana Molano, Colombia

Benito Irady, Venezuela

Francisco López, México

María Mercedes García, Cuba

Ana Frega, Uruguay

Gloria Muñoz, Paraguay

UNESCO OFICINA REGIONAL DE CULTURA
PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

CENTRO REGIONAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO
CULTURAL INMATERIAL DE AMÉRICA LATINA/ CRESPIAL

OFICINA DE UNESCO EN MONTEVIDEO-CLUSTER MERCOSUR

Pánel: Salvaguardia de las fiestas y danzas tradicionales en Uruguay

::9::

Coordinador

Frédéric Vacheron

Conferencistas

María Virginia Cornalino, Uruguay

Diego Rodríguez, Uruguay

Fiestas tradicionales en Uruguay

Antonio di Candía y Federico Estol, Uruguay

Pánel: Artesanía, diseño y patrimonio inmaterial en Argentina

Programa "Identidades Productivas" en Argentina

Conferencistas

Cinthy Vietto, Marta Rueda y Marina Porrúa, Argentina

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

Taller de gastronomía: comida y ritualidad

Coordinadores

Ramiro Delgado

Universidad de Antioquia, Colombia

Augusto Javier Cárdenas

Universidad de San Martín de Porres, Perú

Gastrónomos

Norma Reyes, Bolivia

::10::

Natividad "Tivi" López, Colombia

Ramiro Delgado, Colombia

Carlos Gallardo, Ecuador

Mauricio Armendáriz, Ecuador

Silvia Isla, España

Fernando Barrales, México

Germán Mori, Perú

Augustín Buitrón, Perú

Miriam Rodríguez, Perú

Carlos Navarro, Venezuela

Simposio sobre gastronomía: Comidas y culturas - La fiesta

Conferencia magistral

Ramiro Delgado, Colombia

Historia de la gastronomía en Perú

Sergio Zapata, Perú

Taller demostrativo de artes tradicionales

Coordinadora

Soledad Mujica, I.N.C., Perú

Artesanos

Mario Ricardo García, Bolivia

María Concepción Ospina, Colombia

Leticia López, Colombia

Epifanio Bernal, Cuba

Javier Valencia, Ecuador

Mónica Martínez, Ecuador

Jean Pierre André, Haití

Organización de Comunidades Fronterizas de El Cenepa, Perú

Primitivo Evanán, Perú

Pompeyo Berrocal, Perú

Tater Camilo Vera, Perú

Elena Chavesta, Perú

Dora Panduro, Perú

::11::

Taller de elaboración de juguetes de madera

Flaviano Gonzales, Perú

Mario Calderón, Venezuela

Talleres de música y danza

Coordinador

Mauricio Salas, I.N.C., Perú

*Introducción a la música y danza de los llanos de Venezuela,
talleristas: Agrupación Cabestreros de Guanarito, Venezuela*

*Porros, fandangos, puyas y mapalé, talleristas: Gran Banda de
Rabolargo, Colombia*

*Flamenco DesGRANAo, talleristas: Alicia González y el grupo de
Flamenco de Graná, España*

Que viva la Jarana, talleristas: María Rosado y Fidel Jarquín, México

*Sevillanas y Fiesta de la Cruz de mayo, tallerista: Inmaculada
Fernández, España*

Danza de tijeras, talleristas: Hermanos Chávez, Perú

*Taller de cajón peruano y cajita, talleristas: Elenco Nacional de
Folklore del I.N.C., Perú*

::12::

Marinera norteña, talleristas: Elenco Nacional de Folklore del I.N.C., Perú

*Origen y evolución del formato musical de la chirimía, talleristas:
Agrupación Herencia Viva, Colombia*

*Introducción y perfeccionamiento artístico en murga, talleristas:
Agrupación La Triada, Uruguay*

*Taller de instrumentos y música boliviana, talleristas: Agrupación
Música de Maestros, Bolivia*

*Música y danza vallenata, talleristas: Tradiciones Folclóricas de
Bolívar, Colombia*

*Diferentes toques musicales y bailes de la Sarandunga, talleristas:
Agrupación Sarandunga de Baní, República Dominicana*

Taller de décimas, tallerista: José Yeraí Rodríguez, España

Salón de Medios

Coordinador

Mauricio Salas, I.N.C., Perú

Espectáculos "Músicas y danzas de aquí y allá"

Coordinador

Mauricio Salas, I.N.C., Perú

Asistente

Fabricio Varela, I.N.C., Perú

Agrupaciones artísticas

Bolivia

Música de Maestros, director: Rolando Encinas

Colombia

*Tradiciones Folclóricas de Bolívar, Vallenatos, director: Yosimar
Rodríguez*

Banda de Yegua Chipacue, director: Omar Salcedo

Chirimía Herencia Viva, director: Jackson Ramírez

Gran Banda de Rabolargo, director: Ramón Carmelo Rosso

Ecuador

Presencia Negra, director: Adison Guizamano

España

Flamenco de Graná, directora: Alicia González

José Yeraí Rodríguez, decimero, acompañado por el guitarrista Alberto David León

Perú

Elenco Nacional de Folklore – Instituto Nacional de Cultura, director: Fabricio Varela

5 Laboratorios de talentos de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, directora: Milly Ahón

Danzantes de Tijeras, Hermanos Chávez, director: Freddy Chávez

Asociación Cultural Brisas del Titicaca, director: Adrián Uribe

Centro de Música y Danzas de la Pontificia Católica del Perú – CEMDUC, directora: Chalena Vásquez

Agrupación "Así es Mi Tierra", Pallas de Corongo, director: Elmer Alejandro Papa

Elenco de Folklore de la municipalidad de Santiago de Surco, directora: Emma Carpio

República Dominicana

Sarandunga de Baní, director: Confesor González

Uruguay

La Triada, director: Raúl García

Venezuela

Cabestreros de Guanarito, director: Vidal Colmenares

::14::

EQUIPO DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN

Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura

Isadora de Norden, directora general

Patricia Uribe, coordinadora académica

Jackeline Cárdenas, asistente de dirección

María Carolina Vanegas, revisora fiscal

Paolo Angulo, diseño y diagramación de impresos

Diana Aristizábal, diseño y montaje página web

John Galán, edición

Equipo técnico, Instituto Nacional de Cultura del Perú

LA REALIZACIÓN DE ESTE X ENCUENTRO FUE POSIBLE
GRACIAS AL AUSPICIO DE LAS SIGUIENTES ENTIDADES:

Instituto Nacional de Cultura del Perú

*Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural
Inmaterial de América Latina–CRESPIAL*

Pontificia Universidad Católica del Perú

Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura, Colombia

Ministerio de Cultura de Colombia

*Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, embajada de
Colombia en Perú*

*Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe UNESCO/
La Habana*

Oficina de UNESCO en Montevideo–Cluster MERCOSUR

UNESCO/ Haití

UNESCO/ Quito

*Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Agencia Española
de Cooperación Internacional para el Desarrollo – AECID,*

Programa Acerca

::15::

Secretaría General Iberoamericana – SEGIB

*Ministerio de Cultura de España, Dirección General del Libro, Archivo
y Bibliotecas*

Consejería de Cultura de Andalucía, España

Secretaría de Estado de Cultura de República Dominicana

Organización de Estados Iberoamericanos – OEI

Centro de la Diversidad Cultural, Venezuela

Asociación Ancash y Antamina, Perú

Universidad EAFIT, Colombia

Artesanías de Colombia S.A.

*Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Bolívar,
Colombia*

*Consejería Regional de Cooperación para los países andinos,
embajada de Francia en Perú*

BBVA Fundación Banco Continental Perú

Southern Perú Copper Southern

Compañía de Minas Buenaventura, Perú

Municipalidad de Santiago de Surco, Perú

Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Perú

*Instituto de Artesanías e Industrias Populares del Estado de Puebla,
México*

*Proyecto Las Cámaras de la Diversidad: Audiovisual Indígena
Comunitario, Oficina Regional de Cultura para América Latina y
el Caribe UNESCO/ La Habana*

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Colombia

Paula Marcela Moreno, Ministra de Cultura

::16::

*Rafael García Esquivia, agregado cultural de la Embajada de Colombia
en Perú*

*María Claudia Berrocal, gerente Fondo Mixto para la Promoción de la
Cultura y las Artes de Bolívar*

España

*Aracely Pereda, directora Programa Acerca Agencia Española de
Cooperación Internacional para el Desarrollo – AECID*

*Francisco Javier Palacios, coordinador general de servicios, Junta de
Andalucía, Consejería de Cultura*

*Fernando Vicario, coordinador del Área de Cultura, Organización de
Estados Iberoamericanos – OEI*

Perú

Mirko Chang

José Carlos López

República Dominicana

Rafael Lantigua, Secretario de Estado de Cultura

Lourdes Camilo de Cuello, subsecretaria de Patrimonio Cultural

Geo Ripley, director de Patrimonio Inmaterial

*Carlos Hernández Soto, profesor de la Universidad Autónoma de
Santo Domingo*

Dagoberto Tejeda, sociólogo folklorista

Contenido

SESIÓN INAUGURAL	23
Presentación <i>Isadora de Norden</i>	25
Conferencia inaugural Patrimonios. Del recuerdo al proyecto de futuro <i>Emanuele Amodio</i>	28
Conferencia magistral Fiestas e identidades <i>Jaime Urrutia</i>	36
EJES TEMÁTICOS	47
Introducción De rituales festivo-ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones <i>Juan Agudo</i>	51
Del rito a la fiesta turística. Transformación y uso de los rituales indígenas en manifestaciones turísticas y políticas <i>Emanuele Amodio</i>	67

::18::

Relaciones sociales e identidad en fiestas urbano-mestizas de la región andina de Bolivia <i>Fernando Cajías</i>	84
La gestión de la cultura inmaterial: del archivo al repertorio <i>Gisela Cánepa</i>	96
De los ciclos insulares a la celebración diseminada <i>Francisco Cruces</i>	110
Los juegos florales: una fiesta cívica euroamericana entre la modernidad y la tradición. Aproximaciones a su estructura social, política y cultural <i>Juan Camilo Escobar, Adolfo León Maya</i>	125
El <i>banko</i> , gran fiesta ritual de vivos y difuntos en la Sabana del Espíritu Santo, República Dominicana <i>Carlos Hernández</i>	142
El Filandón, una fiesta de vecindad y memoria colectiva. La oralidad en los reinos de la nieve y el frío <i>Alfonso García</i>	158
La festividad indígena dedicada a los muertos: patrimonio oral e intangible de México <i>Arturo Gómez</i>	167
El patrimonio inmaterial y el turismo cultural: una mirada desde la encrucijada de los derechos culturales <i>María Adelaida Jaramillo</i>	180

Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia	::19::
<i>Carlos Miñana</i>	200
El patrimonio inmaterial como expresión de las distintas vi- siones de un pueblo: el caso de un ritual andino en Perú	
<i>Juan Javier Rivera</i>	221
En busca de la teatralidad andina	
<i>Miguel Rubio</i>	245
El sentido de la fiesta en el contexto de la identidad cultural haitiana	
<i>Jean Franck Saint-Cyr</i>	263
El cimarronaje, la Sarandunga y San Juan Bautista en Baní, República Dominicana	
<i>Dagoberto Tejeda</i>	274
FOTOGRAFÍAS	285
Relatoría general y conclusiones	291
UNESCO Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe/ La Habana	
CRESPIAL/ Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina	299
Presentación de los Talleres UNESCO/ CRESPIAL	301

LA CONVENCIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL: AVANCES EN LA REGIÓN	303
Introducción <i>Fernando Brugman</i>	305
La salvaguardia, difusión y promoción del patrimonio cultural inmaterial en el Perú <i>Cecilia Bákula</i>	317
El tango como patrimonio de la humanidad. Reflexiones de una experiencia exitosa <i>Liliana Barela</i>	328
Patrimonio y comunidad en Colombia <i>Adriana Molano</i>	340
Políticas públicas de la República Bolivariana de Venezuela sobre el patrimonio cultural intangible <i>Benito Irady</i>	353
La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y su aplicación en México <i>Francisco López</i>	359
La salvaguardia del patrimonio inmaterial: experiencias de una metodología de participación en Cuba <i>María Mercedes García</i>	367
Política cultural de Paraguay y el patrimonio cultural inmaterial, nuevos avances <i>Gloria Muñoz</i>	373

SALVAGUARDIA DE LAS FIESTAS Y DANZAS TRADICIONALES EN URUGUAY	381	::21::
Introducción <i>Frédéric Vacheron</i>	383	
Fiestas tradicionales y diversidad cultural como herramientas para el desarrollo local de Canelones, Uruguay <i>Virginia Cornalino</i>	388	
Salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial desde la sociedad civil <i>Equipo Praxis</i>	395	
Didáctica para la creatividad con identidad. Una herramienta social para la producción <i>Marina Porrúa, Marta Rueda y Cinthya Vietto</i>	409	
Conclusiones	420	
ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS	425	
Introducción	427	
Conferencia magistral Rituales, identidades, comidas y bebidas: patrimonialización, usurpaciones simbólicas y comensalías <i>Ramiro Delgado</i>	430	

::22::	Principios del sabor en la gastronomía peruana <i>Sergio Zapata</i>	441
	Comida ritual en los funerales de los indígenas wayuu <i>Natividad "Tivi" López</i>	461
	Venezuela y su diversidad cultural <i>Carlos Navarro</i>	472
	La gastronomía y la fiesta en España Carnaval, Cuaresma y Semana Santa <i>Silvia Isla</i>	478
	El ritual del matrimonio quechua y aymara en Bolivia y su comida ritual <i>Norma Reyes</i>	488
	La festividad del Señor de los Milagros y el Turrón de Doña Pepa <i>Miryam Rodríguez</i>	492
	El Chiri Uchu y la Fiesta del Corpus Christi en Cuzco <i>Germán Mori</i>	497
	El Mole Poblano y el Festival del Mole en Puebla <i>Fernando Barrales</i>	503
	Cena Ritual	507
	Relatoría general y conclusiones	509

SESIÓN INAUGURAL

Presentación

Isadora de Norden

Directora general de los Encuentros

Fiesta es toda reunión en la que todos los que participan están de fiesta; se sienten de fiesta. Comparten un estado mental y no sólo un acto colectivo.

Casanova

Los Encuentros para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos han tenido como objetivo principal generar un espacio interdisciplinario para la reflexión, el intercambio de saberes y conocimientos y la valoración del papel de los diversos grupos generacionales en los procesos de producción y recreación de las manifestaciones y expresiones que conforman nuestro patrimonio inmaterial.

Diez han sido las citas que, desde el año 2000, nos hemos dado en varios países de América Latina y también en España: Cartagena de Indias, en Colombia, con el tema **Culturas tradicionales en tiempos de globalización. Memoria y documentación**; Santa Ana de Coro, en Venezuela, **Influencias africanas en las culturas tradicionales andinas**; Granada, en España, **Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos**; Lima, en Perú, **Culturas tradicionales, territorio y región**; Quito, en Ecuador, **Rituales e imaginarios**; Medellín, en Colombia, **Generaciones: transmisión y re-creación de las culturas tradicionales**; de nuevo Venezuela en diez ciudades simultáneamente, **Gestión del patrimonio inmaterial y la diversidad cultural**; Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, **Relaciones interétnicas y culturales**; y de nuevo Cartagena de Indias, **Lenguas y tradición oral**.

Después de seis años volvimos a Lima para celebrar el **X Encuentro** con la participación de trece países iberoamericanos: Argentina, Bolivia, Co-

lombia, Cuba, Ecuador, España, Haití, México, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

El **X Encuentro** se celebró dentro del objetivo que siempre nos ha convocado y, así como los anteriores, tuvo como propósitos específicos:

- Propiciar encuentros académicos y pedagógicos mediante la realización de conferencias, talleres, exposiciones y degustaciones gastronómicas.
- Facilitar el acercamiento entre creadores, investigadores, promotores y gestores culturales.

En esta ocasión el Encuentro marcó también el décimo aniversario de un recorrido iniciado en el año 2000, cuando el concepto de patrimonio inmaterial aún no había adquirido la dimensión que hoy tiene, y que desde entonces nos ha llevado a reflexionar, año tras año, sobre temas muy diversos y a disfrutar de experiencias y momentos inolvidables.

El tema que nos convocó fue el de **Fiestas y rituales**: la celebración; el inicio o el cierre de ciclos vitales; el intercambio de dones, conocimientos y saberes, a lo cual añadimos la renovación de contactos, propósitos y afectos. Compartimos durante siete días jornadas de reflexión, de debate, de intercambio de saberes y conocimientos y de disfrute festivo en un entorno de diversidad, pluralidad e interdisciplinariedad.

Esta publicación recoge las presentaciones académicas y reseña las conclusiones de los talleres de gastronomía, música, danza y artesanía.

Un capítulo específico reseña los debates entre responsables de gobierno encargados del patrimonio inmaterial en sus países de origen. Organizados por las Oficinas de la UNESCO en la Habana y Montevideo y el CRESPIAL, estos talleres se han convertido en espacios de intercambio de experiencias y buenas prácticas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial aprobada por la UNESCO en el año 2003, y permiten a su vez aportar a la reflexión universal sobre una Convención joven y compleja.

Al poner a disposición de un público más amplio las Memorias del **X Encuentro** queremos no sólo dar testimonio de lo allí ocurrido, sino compartir saberes y enseñanzas que estimulen nuevas reflexiones sobre el sentido, el valor y la vigencia de la fiesta como expresión de un patrimonio para reforzar las relaciones sociales de los grupos humanos.

::27::

ISADORA DE NORDEN

Fundadora y directora de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Subdirectora de Bellas Artes del Instituto Colombiano de Cultura. Fundadora y gerente general de la Compañía de Fomento Cinematográfico, FOCINE, empresa industrial y comercial del Estado. Directora general del Instituto de Cultura y Turismo de Bogotá. Directora general de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores. Cónsul de Colombia en Le Havre, Francia. Directora de la Galería de arte Diners. Corresponsal de la Unión Latina en Colombia. Asesora para asuntos culturales de la Unión Latina en París. Curadora de la exposición “Obra de Luis Caballero”, presentada en París y en Madrid. Curadora de la exposición “Arte paleolítico, el nacimiento del arte en Europa”, presentada en París, Toulouse y en nueve ciudades españolas. Curadora de la exposición “El azulejo en el mundo latino”, presentada en París, México, Chile y Argentina. Directora de asuntos culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia. Directora general del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, actual Ministerio de Cultura de Colombia. Consejera cultural de la Embajada de Colombia en Venezuela. Directora general y coordinadora académica de los Encuentros para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Andinos. Se desempeñó como directora del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina, el Caribe, España y Portugal, CERLALC. Actualmente dirige la Corporación para la Promoción y Difusión de la Cultura.

Conferencia inaugural

Patrimonios. Del recuerdo al proyecto de futuro

*Emanuele Amodio,
Profesor Universidad Central de Venezuela*

Las tantas definiciones de patrimonio –material, inmaterial, tradicional, cultural, etc.– que han sido producidas a lo largo de las últimas décadas, si, por un lado, manifiestan un cierto grado de confusión conceptual, por el otro, son testimonios de una intensa actividad intelectual de producción de sentido por parte de actores sociales, funcionarios e intelectuales; pero, también, de grupos populares organizados, agencias nacionales e internacionales, instituciones y hasta compañías aéreas y de turismo. En todos estos movimientos de ideas y prácticas, en medio de las diferencias conceptuales y prácticas, existe un elemento común que resalta fuertemente: hay fenómenos culturales y sociales que tienen un valor particular que puede ser identificado y, según los intereses de cada quien, resaltado, valorizado y explotado. Es evidente que el “valor”, de cualquier tipo que sea, no es consustancial a las cosas o fenómenos identificados, sino que es atribuido, en el sentido que se trata de una construcción social, fruto de la dinámica cultural local o definida desde afuera, dentro de un contexto más amplio: nacional, regional y hasta global.

Las dos posibilidades, identificación o construcción desde adentro o desde afuera, categorías rígidas solamente por motivos metodológicos, pueden ser analizadas solamente si aclaramos algunos conceptos claves, lo que quiere decir que tendríamos que ponernos de acuerdo sobre el significado de las palabras que utilizamos y llegar a definiciones comunes. Ya identificamos en las varias definiciones de patrimonio un elemento común:

la atribución de valor. Un proceso social o un producto material es cargado de significados por un grupo cultural específico a lo largo de su historia, desempeñando un papel decisivo en la construcción de las identidades, amén de realizar funciones específicas en el ámbito de su funcionamiento.

La referencia a la identidad es aquí fundamental, ya que el proceso que la produce y actualiza es histórico en un doble sentido: tiene una dimensión temporal y, al mismo tiempo, responde a exigencias actuales y contingentes. En el caso de la fiesta, por ejemplo, es el *nosotros* grupal que se despliega en una *performance* que expresa cómo somos, cómo nos posicionamos en el mundo y cómo nos relacionamos con los miembros del mismo grupo y con los de otros grupos. Esta descripción es coherente con la definición de patrimonio inmaterial de la Convención de la UNESCO de 2003 cuando reza:

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

Sin embargo, allí donde la Convención identifica patrimonios, para nosotros simplemente indica procesos culturales, ya que la atribución de valor histórico e identitario no transforma necesariamente un evento cultural en patrimonio, dado que esta categorización implica la construcción de un meta-nivel cognitivo y político, una doble atribución de valor: algo es elegido para exponer lo que somos y nos representa más que otros eventos. Así,

::30::

no solamente el patrimonio es algo construido socialmente, como cualquier proceso social, sino que además es “designado” conscientemente, a partir de unas relaciones de poder concretas, con el fin de “representar”, hacia adentro y hacia fuera, lo que somos. A menudo, considerando que no todas las sociedades producen el concepto de patrimonio así como lo hemos expresado, la “patrimonialización” de un bien cultural puede producirse en un momento histórico específico de la historia de un grupo cultural o étnico, a partir de intereses sociales o políticos de individuos u organizaciones propias, y bajo la influencia de una concepción intelectual occidental, contexto en el cual el tema del patrimonio se ha producido durante el siglo XX. Pero esta atribución puede originarse desde el afuera del grupo local o de la misma sociedad, dando origen así a fenómenos de atribución de valor de segundo nivel sobre una realidad no previamente valorizada socialmente, la de la vivencia. Véase el caso de objetos de uso cotidiano populares o indígenas que son valorizados por los turistas foráneos como representativos de la cultura local (el objeto exótico), produciendo una posterior valorización local con fines comerciales.

Atribuir sentido político a la determinación patrimonial de un bien cultural, sea material o inmaterial, implica tener en cuenta dos aspectos diferentes de la patrimonialización: la constitución de meta-niveles reflexivos específicos y las relaciones sociales y políticas dentro de las cuales se producen o se despliegan.

1. En cuanto al primer aspecto, es evidente que cualquier sociedad produce meta-niveles reflexivos sobre sí misma, aunque lo hace siguiendo sus propias lógicas y formas expresivas. Esto implica que, por ejemplo, cuando la lógica que construye el meta-nivel reflexivo es la del mito, siendo su forma expresiva la oralidad, la tradición es, por así decirlo, *canibalizada* en función del presente: lo que sirve al presente es reactualizado, lo que no sirve es eliminado o refuncionalizado y resemantizado. Bien diferente es el caso de la elaboración de un meta-nivel reflexivo a partir de una lógica empírica y cuya forma de transmisión es la escritura: el pasado está registrado y puede ser reactualizado en cualquier momento, como saber al servicio

de la acción social o como referente para la constitución de identidad a través, precisamente, de procesos de patrimonialización (que, en este sentido, equivale a una mitización).

2. En cuanto al segundo aspecto, la producción del relato a través de la oralidad conlleva una creación coral de tipo comunitario: es la transmisión/ transformación de individuos a individuos, de grupo a grupo, que produce la valoración, dentro de relaciones tendencialmente igualitarias aunque no necesariamente simétricas; mientras que la producción del relato histórico y la valoración específica de procesos culturales a través de la escritura, sobre todo en sociedades estratificadas, se producen de forma diferenciada, siendo las relaciones de poder de un grupo sobre el otro lo que recorta el significado y define su valor. Es éste precisamente el proceso que conduce a la patrimonialización.

Evidentemente, los grupos subalternos actúan dinámicamente frente a los discursos que se le imponen, se apropian del mecanismo de producción de valor ajeno y de su lógica y, reconociendo su necesidad para sobrevivir social, cultural y económicamente, producen un meta-nivel reflexivo sobre su misma cultura, intentando así contrabalancear la imposición externa, más o menos violenta, con una patrimonialización propia. Ésta asume a menudo las mismas formas y contenidos que la dominante (originada generalmente por las instituciones del Estado), sobre todo por la posibilidad de obtener los recursos que conlleva cualquier patrimonialización institucionalizada, pero también puede producir formas y contenidos propios, dando origen a una contraposición en la definición de lo que es o no patrimonio.

Esta dinámica, que a menudo asume formas políticas y jurídicas, se nutre de un contexto cada vez más globalizado, donde es posible comparar experiencias y acceder a la circulación de mensajes y discursos específicos sobre los procesos de patrimonialización. Así, cada vez más grupos locales comparten a través de internet sus experiencias y, lo que más nos importa, suben a la red la descripción de los procesos e imágenes de la propia atribución de valor con el fin de que también su "patrimonio" sea reconocido.

Por otro lado, crece la sensibilidad, toda occidental, de la salvaguardia del pasado y de los fenómenos culturales del presente, aunque corriendo el riesgo de patrimonializar prácticas cotidianas que, precisamente por el papel que desempeñan en el día a día de la vivencia, necesitan una fluidez de cambios que la patrimonialización dificulta, ya que –es menester estar consciente de esto– cualquier declaración de patrimonio, desde adentro o desde afuera del grupo local, tiende a congelar el proceso social y cultural patrimonializado. En esto, mucha es la responsabilidad de los funcionarios que elaboran las declaraciones oficiales, así como de los turistas, dispuestos a comprar solamente lo “auténtico” y lo “tradicional”, rechazando lo que perciben como “contaminado” y “menguado” de su valor cultural.

De estos procesos, la Convención de 2003 de la UNESCO parece estar consciente, sobre todo cuando, en los *Considerando*, reconoce que “los procesos de mundialización y de transformación social por un lado crean las condiciones propicias para un diálogo renovado entre las comunidades, pero por el otro también traen consigo, al igual que los fenómenos de intolerancia, graves riesgos de deterioro, desaparición y destrucción del patrimonio cultural inmaterial, debido en particular a la falta de recursos para salvaguardarlo”. Sin embargo, es precisamente en “la voluntad universal y la preocupación común de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad” que no parece considerar lo que implica la aceleración de los contactos entre sociedades y culturas diferentes y la explícita occidentalización de los modos de vida, sobre todo en los niños y jóvenes, ya en gran parte socializados más por los medios televisivos que por sus padres y maestros. ¿Qué quiere decir, en este contexto, salvaguardar? ¿Significa congelar en el tiempo ceremonias y fiestas, realizándolas así-como-hacían-los-abuelos, o simplemente conservar su memoria, a través de la escritura, imágenes y museos?

El desafío es precisamente éste: si el patrimonio inmaterial, o como se le quiera llamar, es algo vivo culturalmente en el presente, la idea de salvaguardarlo choca con la función que realiza. Y esto sobre todo considerando que la acción de occidentalización de las culturas locales, internas o exter-

nas al mismo Occidente, es un proceso que está lejos de realizarse y hasta cabe la imposibilidad de cumplirse, ya que cualquier cultura es siempre el resultado de múltiples contactos y aportes, una persistente etnogénesis que la hace dinámica y abierta a dar respuesta a los problemas del presente. En este sentido, cuando hablamos de crisis culturales, siempre hay que recordar que el significado de esta palabra conlleva la de creación y proyección hacia el futuro. Si ahora parece menguar la diferencia cultural y tememos la homologación, es bueno recordarnos que a lo largo de su historia la humanidad ha demostrado que es precisamente ése el motor que permite las identidades y su articulación con los procesos sociales. Mantener la diversidad cultural, éste es nuestro cometido, ya que en esto estriba nuestra misma supervivencia como especie; pero, como indicaba Lévi-Strauss en la conclusión de su *Informe* a la UNESCO sobre “Raza e historia” (1952), es necesario “comprender que para alcanzar esta meta, no será suficiente con cuidar las tradiciones locales y conceder un descanso a los tiempos revueltos. Es el hecho de la diversidad el que debe salvarse, no el contenido histórico que le ha dado cada época y que ninguna podría perpetuar más allá de sí misma. Hay pues que escuchar crecer el trigo, fomentar las potencialidades secretas, despertar todas las vocaciones en conjunto que la historia tiene reservadas. Además hay que estar preparados para considerar sin sorpresa, sin repugnancia y sin rebelarse lo que de inusitado seguirán ofreciéndonos todas estas nuevas formas sociales de expresión”.

Salvar la diferencia, más allá de los contenidos históricos implica un vuelco definitivo en nuestro trabajo tanto intelectual como promocional; implica desechar de una vez por todas la idea de “tradición pura”, asumiendo que se trata siempre de recreaciones y resemantizaciones frente y desde el contacto con otras culturas y a los desafíos del presente que cada sociedad o grupo social local enfrenta. Desde la cocina, ávida de novedades y mezclas jugosas, hasta la fiesta con sus lentejuelas, pasando por el *reggae-ton* final. Pero todo esto con una atención particular para que la diferencia no se transforme en desigualdad, ya que, nuevamente en palabras de Lévi-Strauss, en su ensayo “Raza y cultura” (1983), “La situación se torna

::34::

completamente diferente cuando la noción de una diversidad reconocida de una y otra parte se sustituye en una de ellas por el sentimiento de superioridad fundado en comparaciones de fuerza y cuando el reconocimiento positivo o negativo de la diversidad de culturas da lugar a la afirmación de su desigualdad”.

No se trata de aplicar un relativismo sin perspectivas, sino de asumir lo propio sin despreciar lo ajeno, convencidos de que una política de la memoria no sólo es posible sino que es necesaria, una acción continuada de registro para las futuras generaciones, pero también de afectuosa recepción y valoración de formas y contenidos, tradicionales o nuevos, allí donde son producidos o revividos. Y esto es precisamente lo que hemos intentado hacer realidad en estos diez años de **Encuentros para la promoción y difusión del patrimonio inmaterial**, impulsados con visión, fuerza y constancia por Isadora de Norden, quien ha sabido darnos aliento y coraje para continuar en esta empresa que nos ha permitido hacer memoria de lo olvidado, de lo reprimido y de lo recién nacido y producido; y quien también nos ha demostrado que es posible juntar antropólogos, funcionarios y operadores culturales con cocineros, poetas, danzantes, artesanos y músicos para discutir y polemizar, reírnos y comer juntos y, sobre todo, hacernos más fuertes en el trabajo diario con nuestras comunidades, en contra de aquellos que piensan que no vale la pena ocuparse de lo que consideran secundario y hasta pasado y muerto, ya que su ceguera no les permite ver que aquí está, en el patrimonio cultural, el futuro mismo de la humanidad.

EMANUELE AMODIO

Antropólogo e historiador. Se ha desempeñado como investigador en instituciones públicas y privadas en Brasil, Perú, Ecuador y Venezuela, con actividades de promoción social e investigación participativa entre grupos indígenas y populares, tanto urbanos como campesinos. En el campo his-

torigráfico realiza investigaciones sobre el siglo XVIII venezolano, con particular referencia a los asuntos de la vida cotidiana urbana. Así mismo, se interesa en el tema de las identidades y relaciones interétnicas durante la época colonial y en la actualidad. Ha sido jefe del Departamento de Arqueología y Etnohistoria de la Escuela de Antropología de la Universidad Central de Venezuela, donde es catedrático de Antropología histórica y dirige el Laboratorio de Antropología histórica. Actualmente coordina el proyecto de investigación “Nuevas socialidades y estructuras de poder en las sociedades indígenas de Venezuela”.

Conferencia magistral Fiestas e identidades

*Jaime Urrutia,
Perú*

Debo agradecer a las instituciones organizadoras del X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos el haberme asignado el honor de hacer uso de la palabra en esta conferencia inaugural a nombre del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina, CRESPIAL. Este evento propone propiciar la reflexión sobre la fiesta como reproducción y reinención del patrimonio inmaterial. Así lo señala claramente la convocatoria oficial:

(...) por ser el centro medular de la cultura, los eventos festivos adquieren una importancia fundamental en la reproducción y re-creación del patrimonio inmaterial de los grupos locales, ya que la tradición se renueva dentro de los cauces del saber tradicional pero con apertura también a lo nuevo, sobre todo en consideración de los intercambios cada vez más frecuentes que los individuos realizan en sus actividades diarias o en sus traslados migratorios. Pero aquí se presenta también de manera problemática su crisis, frente a la invasión avasallante de contenidos culturales foráneos a través de los medios de comunicación. De esta constatación, la necesidad de preservar y reforzar social y políticamente el patrimonio inmaterial festivo.

No debemos perder de vista entonces los procesos de urbanización y des-
acralización en curso, componentes del proceso mundial de globalización,

recordando que las culturas, sus expresiones inmateriales y sus referentes identitarios son productos históricos, es decir, se van modificando progresivamente. Se ha escrito mucho sobre fiestas y rituales y sería presuntuoso de mi parte pretender establecer un estado de la cuestión sobre este tema. Apenas pretendo, en estos minutos, esbozar algunas ideas generales que posiblemente serán repetición de conceptos desarrollados hace mucho por diversos investigadores, por lo cual les pido desde ya disculpas.

Empecemos diciendo que no existe fiesta de una persona ni existe sociedad sin fiestas y rituales. Posiblemente desde el origen de la humanidad, la fiesta es una expresión gregaria, un acto ritual de cohesión social, de identidad grupal, de referencia colectiva; en otras palabras, la fiesta es un referente básico de identidades nacionales, regionales, locales. Es decir, fiesta, ritual e identidad son conceptos entrelazados. La fiesta, según Antonio Ariño:

Se define en relación dialéctica con la vida cotidiana, rompe con el tiempo de trabajo y sumerge a los participantes en un ambiente que propicia e intensifica interacciones emotivas; cultiva la paradoja al mezclar en una síntesis, no exenta de tensión, el rito y el juego, la ceremonia y la diversión, el respeto a la tradición y la espontaneidad, lo espiritual y lo corporal, lo íntimo y lo público.

Las fiestas son, pues, integradoras de la sociedad, borran temporalmente las diferencias sociales, reproduciéndose en ellas los vínculos sustentatorios de la identidad grupal. Actos rituales, música, danza, comida, territorialidad: la fiesta es la máxima expresión conjunta de diversas expresiones del patrimonio cultural inmaterial.

En la fiesta, aún en las formas más variadas, el origen de la comunidad se reafirma, las identidades encuentran nueva savia para reforzarse y las relaciones sociales, sobre todo las que tienen que ver con la autoridad y el poder, son confirmadas, reestructuradas o recompuestas. De allí

::38::

que la realización de cada fiesta implica la elaboración de estrategias: organizativas, con sus figuras preestablecidas; de imagen, mostrarse para ver y ser vistos; de consumo, sobre todo alimenticio, para favorecer la redistribución de los recursos vitales, etc.

Según Casanova, podemos entender una fiesta como un estado mental compartido pues ella permite compartir sentimientos y creencias de un grupo identificado territorialmente. Las fiestas estructuran el calendario y el espacio de las sociedades y, según afirmó Marcel Mauss, “La fiesta es un hecho social total, de expresión ritual y simbólica, sagrada y profana”. Vivimos esperando y organizando fiestas de toda índole, sagradas o profanas. Nuestra vida en sociedad se organiza en función de estas celebraciones. Las fiestas, como dijimos, marcan el calendario de una sociedad. El ciclo festivo tiene mucho que ver con los ciclos productivos. Las fiestas rompen la cotidianidad de nuestras vidas, son –como ha sido resaltado por diversos investigadores– una transgresión. Como escribió Marcel Bataille en su artículo sobre la transgresión:

La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente -o sucesivamente- el mundo profano y el mundo sagrado, que son sus dos formas complementarias. El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses (...)

Por excelencia, el tiempo sagrado es la fiesta. La fiesta no significa necesariamente, como la que sigue a la muerte de un rey a la que me he referido, un levantamiento en masa de las prohibiciones; ahora bien, en tiempos de fiesta, lo que está habitualmente prohibido puede ser permitido, o incluso exigido, en toda ocasión. Hay entre el tiempo ordinario y la fiesta una subversión de los valores cuyo sentido subrayó Caillois. Desde una consideración económica, la fiesta consume en su

prodigalidad sin medida los recursos acumulados durante el tiempo del trabajo. Se trata en este caso de una oposición tajante. No podemos decir de entrada que la transgresión sea, más que lo prohibido, el fundamento de la religión. Pero la dilapidación funda la fiesta; la fiesta es el punto culminante de la actividad religiosa. Acumular y gastar son las dos fases de las que se compone esta actividad. Si partimos de este punto de vista, la religión compone un movimiento de danza en el que un paso atrás prepara el nuevo salto adelante.

La fiesta es en sí misma un rito social que permite remarcar un hecho o acontecimiento especial. Tratándose de un rito, la fiesta debe ceñirse a patrones determinados, asumiendo los participantes diferentes roles en concordancia con esos patrones. Música, danza y comida son los acompañantes de este ritual. Como en este **X Encuentro** la gastronomía está también representada, quiero citar un estudio de monjas dominicas españolas sobre las fiestas que su congregación realizaba en los siglos XVIII y XIX, hablando de “los alimentos del cuerpo para bien del alma”. El dato significativo es su calendario, que asocia comidas con celebraciones religiosas. Así, el calendario establecido era:

Día de la Circuncisión: Pasteles
Día de Pasqua de Reyes: Perdices
Dulce nombre de Jesús: Cabritos
Octavo de Reyes: Capones
Víspera de la Purificación : Peces
Domingo de carnestolendas : Perdices
Anunziacion de N. Sra. : Salmón fresco
Primero de Resurrección: Corderos
Segundo día de Pascua: Criadillas de carnero
S. Juan Anteportam Latinam: Palominos
Ascensión del Señor: Pichones
Vigilia del Espiritu Santo: Peces

::40::

Día de Pascua: Pollos

Sma. Trinidad: Sesos y criadillas

Corpus: Pichones

Día Octavo: Pollos

No tenemos la disciplina de aquellas monjas, pero sabemos que cada fiesta tiene una comida especial incluida en el ritual e incluso la preparación de banquetes donde el acto de comer juntos implica la aceptación del otro.

Si nos ceñimos a la gruesa división en fiestas profanas y fiestas sagradas, debemos recordar que, ante todo, las fiestas expresan sentimientos colectivos, pero también está claro que las fiestas y sus rituales correspondientes son productos históricos que celebran hechos y coyunturas determinadas. En primer lugar, las fiestas cívicas resumen referentes de memoria colectiva de un determinado país, región o localidad, reafirmando el sentimiento de pertenencia a una determinada sociedad. Símbolos, discursos, rituales, conforman estas celebraciones, vinculadas a una versión compartida de la historia. Las fiestas llamadas cívicas, son producto muchas veces del surgimiento de estados nacionales. El Día de la Independencia, los hechos de alguna guerra, son conmemorados festivamente en cualquier país pues en el discurso de identidad nacional resultan ser un basamento central de su memoria. Estas representaciones de identidad se repiten a nivel regional y local, a través de celebraciones que reafirman pertenencias colectivas a determinados territorios y tradiciones históricas compartidas.

En las fiestas religiosas los dioses y santos son invocados para que haya buenas cosechas, o para que no ocurran terremotos y la naturaleza arroje frutos de bonanza, o simplemente para pedir milagros de toda índole. Remarquemos sin embargo que muchas fiestas sacras son resultado de una simbiosis con el mundo profano y que por lo tanto no sólo expresan un sentir de fe sino que, por supuesto, son momento de algarabías diversas, en el tránsito entre lo sagrado y lo profano.

Las fiestas profanas celebran la vida, y el centro de la celebración es la diversión y el goce, rompiendo el ritmo de la vida cotidiana. Las fiestas

tienen, ya lo dijimos, su propio territorio; sus lugares de celebración, designados por la tradición, devienen así en una expresión popular. ¿Acaso no se nos antoja hacer lo que dice el charro mexicano?

::41::

En las fiestas de mi pueblo
me gusta apostarle a los gallos,
y en las carreras arriesgo todo,
a favor de mis caballos.

¿Cuántas fiestas existen en el mundo iberoamericano? No hay respuesta para esta pregunta, pero como dato referencial cito el caso del Perú, donde se han registrado más de 3.000 fiestas colectivas de toda índole, la mayoría de ellas en homenaje a un santo patrón, expresando las creencias mágico-religiosas de una región en particular. En América Latina cada pueblo tiene varios santos en su referente colectivo, y cada santo tiene su fiesta, a lo cual debemos sumar las celebraciones cívicas, los festivales, que además de locales pueden ser regionales y nacionales. Los calendarios festivos son por lo tanto complejos y resulta difícil establecer una catalogación o una tipología que vaya más allá de la gruesa división entre celebraciones sagradas y celebraciones profanas.

Cito un ejemplo: sólo para el mes de octubre del presente año, en la Provincia de Buenos Aires, están previstas en el calendario oficial las fiestas de la Carreta, de la Golondrina, del Caballo, de la Corvina, de la Raza en el Mar, de las Llanuras, del Hombre de Campo y, por supuesto, del Dulce de Leche. De otra parte, apenas como una muestra de las miles de expresiones de patrimonio cultural inmaterial de América Latina, recordemos que en la lista representativa del PCI de la UNESCO están reconocidas como expresiones festivas: el tango rioplatense, el samba de roda de Bahía, la tumba francesa de Cuba, la lengua, la danza y la música de los garífunas de Belice, Guatemala, Honduras y Nicaragua, la tradición del teatro bailado Cocolo de República Dominicana y el candombe de Uruguay.

Podríamos incluir en nuestra exposición las fiestas de Navidad o las de San Juan, pero a riesgo de parecer arbitrario permítanme resumir tres ma-

::42::

nifestaciones festivas que son de las más comunes en nuestro continente: los carnavales, la Semana Santa y el Día de los Muertos. Diablos y diabladas, comparsas, disfraces y, por supuesto –como dice Neruda– “nuestros borrachos sempiternos”, celebran la fiesta transgresora por excelencia: el carnaval multicolor, ruidoso, festivo y multitudinario. La música es fundamental en el carnaval con sus propios ritmos, sus propias letras, renovadas año tras año. Quizás el carnaval sea la fiesta más popular en todos nuestros países. Recordemos que la UNESCO acaba de reconocer, como parte de la lista representativa del PCI mundial, al Carnaval de Negros y Blancos, de Pasto, Colombia, que se une a la lista con el Carnaval de Oruro y el Carnaval de Barranquilla. La lista sería extensa pero recordemos, además de los citados, otros carnavales convertidos en fiestas multitudinarias, como el Carnaval de Río, el de Santa Cruz de Tenerife, el de Corrientes, en Argentina y el de República Dominicana.

La Semana Santa reúne ritos religiosos con celebraciones y fiestas seculares, desde el Viernes de Dolores hasta el Domingo de Resurrección. Es decir, es a la vez una celebración religiosa y una fiesta popular. Procesiones, cofradías, cánticos, expresan en muchas de sus celebraciones locales una fusión de las costumbres religiosas católicas con elementos mágicos y paganos. Para muchas localidades, es “la fiesta de las fiestas”. Guardamos todos el recuerdo del gran cineasta Luis Buñuel, quien acudía cada año a la Semana Santa de su pueblo, Calanda, en Teruel:

(...) con su túnica y tambor a “romper la hora” y a participar en todo el ritual de los redobles. Todas estas ceremonias le causaron un gran impacto, tanto es así, que el mismo manifestó que encontró en el recuerdo de los tambores la fuente de inspiración de muchas de sus películas.

Las celebraciones de la Semana Santa en Popayán también están en la lista representativa de la UNESCO, pero podríamos agregar muchísimas más, desde las de Sevilla, en España, hasta las de Huamanga, en Ayacucho. Muchos ayuntamientos, municipios, gobiernos regionales e incluso

gobiernos nacionales, han declarado la Semana Santa como Fiesta de interés turístico internacional, como fiesta de interés regional, o incluso como patrimonio cultural de la nación.

Permítanme relatarles una experiencia personal. Cuando vivía en la hermosa y dolorida Huamanga hace algunas décadas, tuvimos con otros docentes de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga la ocurrencia de registrar todos los eventos que forman parte de su Semana Santa, la más conocida y reputada del Perú. Comencé mi empeño el Viernes de Dolores, cuidándome de las espinas y agujas que sorpresivamente van recibiendo los distraídos en la procesión de ese día. El Domingo de Ramos acompañamos al burro blanco que traslada la imagen de Cristo que será colocada como corona de culminación en la procesión del Domingo de Resurrección. Aquel domingo festivo y colorido reúne la bendición de Ramos y la entrada de la chamiza que será quemada el sábado, en una muestra más del rito purificador del fuego. Anudando amistades con cofradías encargadas, con mayordomos elegidos y con fieles participantes, debí seguir la larga serie de procesiones desde el lunes hasta el jueves, y luego del viernes de reposo, el sábado de gloria representó para mí un reto de resistencia; los encargados de amarrar los troncos de soporte, y de adornar con ceras y cenefas la inmensa anda de Resurrección de la madrugada del domingo, trabajando a puertas cerradas en la catedral, me contaban sus historias y creencias mientras las vasijas de chicha iban disminuyendo de nivel gracias al entusiasmo bebedor de todos los que estábamos allí, felices y alejados de nuestras preocupaciones cotidianas. En la madrugada, cuando la noche cede lentamente el paso a la luz del día, aquel inmenso armatoste apenas puede atravesar la puerta de la catedral y dar una vuelta a la Plaza principal sin detenerse nunca, pues no tiene apoyo. Debajo, no exagero si digo que más de un centenar de personas, en estado calamitoso la mayoría pues el zapateo de los huaynos y las bebidas han sido su ocupación toda la noche, trasladan aquella mole en un zigzag delator. Se dice que cargar las andas en cualquier procesión o simplemente acompañarlas, nos libera de pecados cometidos. Pues bien, aquella Semana Santa yo también quedé liberado

::44::

por mucho tiempo de mis pecados antes de ser reincidente, pero sobre todo pude comprender que las fiestas acercan a las personas, refuerzan un sentimiento de pertenencia grupal y combinan alegría y solidaridad.

El Día de los Muertos, que acaba de celebrarse, es también un referente importante en nuestro calendario festivo. La UNESCO, a través del reconocimiento de las fiestas indígenas dedicadas a los muertos en México, resalta esta importante celebración continental que reúne simbióticamente, en muchos casos, ritos prehispánicos con ritos de la tradición católica occidental. La diferencia entre los animales y los hombres viene de que éstos entierran a sus muertos, por ello el culto a los muertos es celebración común en toda sociedad, y se expresa con particularidades en nuestro continente. Es también en relación con la muerte que se celebra casi en esos mismos días y con creciente adhesión de seguidores, la fiesta de Halloween, con sus guadañas, calabazas luminosas, crucifijos, esqueletos y telas de araña. Recordemos, como mero ejemplo, que acaba de realizarse en varias ciudades del Perú el Festival del Tanta Wawa, aquel pan dulce que se obsequia con ocasión del Día de los Muertos.

Lo que he presentado es apenas un esbozo de las miles de fiestas en Iberoamérica, que reúnen en sus celebraciones múltiples expresiones de patrimonio cultural inmaterial, reafirmando a través de ellas las identidades colectivas. Sólo me resta declarar, para terminar esta breve exposición: ¡Que comience la fiesta del X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de Países Iberoamericanos!

J A I M E U R R U T I A

Bachiller en Ciencias Sociales y licenciado en Historia por la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Maestro en Historia por la Universidad de París I, Pantheon-Sorbonne, Francia. Ha sido docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de San Cristóbal

de Huamanga y de la Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. Actualmente es Director General del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina – CRESPIAL, con sede en el Cuzco.

EJES TEMÁTICOS

Introducción

Las sociedades funcionan a través de la constitución de una trama de relaciones sociales, dentro de un espacio culturizado y una temporalidad propia que ritma la vida cotidiana de sus miembros. El tiempo recibe una organización cultural a partir de calendarios agrícolas y religiosos que permiten a los individuos y grupos sociales organizar su vida y hacerla previsible: saber lo que va a pasar genera tranquilidad y reduce la complejidad de la vida natural y social. Sin embargo, el ritmo temporal de la cotidianidad es marcado también por ciclos vitales, como lo son el nacimiento, el matrimonio o la muerte, y ciclos culturales relacionados en gran parte con los mitos y la religión. Así, el tiempo cotidiano es periódicamente suspendido para permitir la celebración de eventos especiales que marcan tanto la sociabilidad como la identidad de los individuos, según la edad o el género.

Entre los ritos periódicos, religiosos y civiles, las fiestas son ocasión de celebración especial ya que permiten el despliegue de las relaciones sociales y familiares, son ocasión de reencuentros y, claramente, sirven para reafirmar la historicidad de cada grupo. En la fiesta, aún en sus formas más variadas, el origen de la comunidad se reafirma, las identidades encuentran nueva savia para reforzarse y las relaciones sociales, sobre todo las que tienen que ver con la autoridad y el poder, son confirmadas, reestructuradas o recompuestas. De allí que la realización de cada fiesta implica la elaboración de estrategias: organizativas, con sus figuras preestablecidas; de imagen, mostrarse para ver y ser vistos; de consumo, sobre todo alimenticios, para favorecer la redistribución de los recursos vitales, etc.

Una característica que marca las fiestas populares es la reciprocidad que implica participar en ellas, expresada, sobre todo, en el intercambio de do-

::50::

nes, lo cual reafirma las relaciones, y la celebración de banquetes donde el acto de comer juntos implica la aceptación del otro, tanto, que los ágapes asumen a menudo forma ritual. Por otro lado, sobre todo en las fiestas religiosas, la celebración es ocasión de contacto con los mundos sobrenaturales de cada comunidad, de allí que en cada sitio las fiestas asuman características propias, adaptaciones y transformaciones según la cultura local y las creencias particulares de los grupos sociales.

Así, por ser el centro medular de la cultura, los eventos festivos adquieren una importancia fundamental en la reproducción y re-creación del patrimonio inmaterial de los grupos locales, ya que la tradición se renueva dentro de los cauces del saber tradicional pero con apertura también hacia lo nuevo, sobre todo en consideración de los intercambios cada vez más frecuentes que los individuos realizan en sus actividades diarias o en sus traslados migratorios. Pero aquí se presentan también de manera problemática sus crisis, frente a la invasión avasallante de contenidos culturales foráneos a través de los medios de comunicación. De esta constatación surge la necesidad de preservar y reforzar social y políticamente el patrimonio inmaterial festivo.

Tres fueron los ejes temáticos propuestos en la convocatoria del **X Encuentro** para articular las diversas presentaciones y debates:

1. Relaciones sociales, identidades y reproducción cultural.
2. Gestión tradicional y nuevas industrias culturales.
3. Fiestas y procesos migratorios.

A continuación, en orden alfabético según los apellidos de sus autores, los textos de sus presentaciones acompañados de sus respectivos currículos.

De rituales festivo-ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones

*Juan Agudo,
Profesor Universidad de Sevilla*

Es relativamente frecuente que nos encontremos con el calificativo de “falsas verdades” en relación con el análisis de diferentes afirmaciones o acciones, habitualmente en relación con cuestiones políticas o de interpretaciones sociológicas; una expresión que generalmente tiene un matiz negativo, o al menos equívoco, y siempre como resultado del ocultamiento en parte de la verdad. Sin embargo, en el mundo del ritual, o más extensamente de los sistemas festivo-ceremoniales, bien podríamos invertir este juego de palabras, y hablar, en términos positivos, de “verdades falsas” aplicadas a las explicaciones que nos dan nuestros informantes acerca del modo como viven y sienten los rituales en los que participan.

Cuando les preguntamos acerca de su origen, continuidades a través del tiempo, razones por las que participan o acuden a ellos, y, sobre todo, de los sentimientos que genera la participación individual/colectiva en los mismos, la frase que con mayor frecuencia escucharemos es la de que “esto siempre ha sido así”; o variantes sobre la misma idea para indicar que “siempre se ha hecho así”, “lo recuerdo desde siempre” o, reforzando explícitamente el mismo discurso de continuidad atemporal de los rituales, “así lo hicieron nuestros padres” o “cuentan” (los ancianos o empleando el modo indicativo de manera indefinida) que siempre lo han conocido o celebrado del mismo modo.

Es sobre esta imagen sentida de continuidad intergeneracional (o incluso de experiencia autobiográfica inalterada) sobre la que quiero detenerme y a la que quiero aplicar la frase de verdad-falsa. Disociando ambos térmi-

::52::

nos contrapuestos, la verdad implícita en las afirmaciones a las que hemos hecho referencia vendría a ser:

A) Capacidad de evocación que nos transmiten los rituales, remitiéndonos a unos sentimientos (para quienes participan) e imágenes (para quienes los observan) de atemporalidad, que se recrean y activan cíclicamente en el momento en que se participa en ellos, o que incluso se rememoran como marcadores de los tiempos culturales de espera y acciones sociales colectivas.

B) Función ampliamente analizada en los estudios clásicos de los numerosos antropólogos y sociólogos (E. Durkheim, M. Gauss, M. van Gennep, C. Lévi-Strauss, V. Turner, E. Leach, etc...) que han reseñado el valor de uso de los rituales como hechos sociales totales en los procesos para la reafirmación del sentimiento de comunidad simbólica que aglutina a la colectividad que los practica o identifica como propios. En su desarrollo, las individualidades personales se diluyen, temporalmente, en el acto colectivo que representa la acción ritual.

De hecho, como ha sido puesto de manifiesto en el estudio de los rituales andaluces, la participación en los mismos, y expresamente en aquellos sentidos y/o identificados como patronales, supone la reafirmación simbólica (visualizable ante el conjunto de la comunidad) de la pertenencia a dicha comunidad, aunque el resto del año, por los motivos que fuere (emigración, trabajo, estudios, etc.) no se resida en la localidad. Con la activación de este espíritu de “comunitas”¹ los conflictos se atemperan y las tensiones sociales se encubren²; lo que no significa, todo lo contrario, que no se ponga de manifiesto en su desarrollo la estructura social que sustenta la comunidad: relaciones de poder expresadas en el control de los íconos que justifican los

1 Expresión tomada del trabajo de V. Turner en donde desarrolla el concepto de comunidad simbólica representado y activado por los procesos rituales.

2 O, en sentido contrario, se ponen de manifiesto ritualmente. Véase al efecto las teorías, no necesariamente contrapuestas, aplicadas a la interpretación de los rituales según se interpreten los mismos como una reafirmación del sentimiento de comunidad por encima de los conflictos internos o, en sentido contrario, como parte de los mecanismos en los que afloran estas mismas tensiones, pero trasladadas al campo del ritual (acotadas en tiempos y espacios precisos) con lo cual quedan exorcizadas en beneficio del desarrollo de la misma convivencia.

actos rituales; protagonismos simbólicos en diferentes actos de representación, comensalismos, etc.; o en el control de los sistemas organizativos; distribución de roles de género y edad; representación e intervención de las diferentes instituciones que articulan la colectividad, etc.

C) Sentimiento de continuidad. Los rituales, y en general todos los actos festivo-ceremoniales, estaban antes que nosotros y lo seguirán estando cuando ya no estemos. Pero antes que nada, el modo en como participamos, las percepciones personales con las que los asociamos, estarán marcados por sentimientos asociados al modo como aprendimos a vivirlos, a las relaciones intergeneracionales como nos fueron transmitidos de abuelos-padres-hijos, e incluso a nuestra propia biografía personal, a modo de ritos de paso que han ido marcando nuestro ciclo vital. Es en el transcurso de estos rituales cuando se irán manifestando los cambios de estatus que iremos experimentando, sobre todo en el paso de la adolescencia a la edad adulta, cuando vaya progresivamente aumentando el grado de autonomía asociado a la edad³: integración y participación en grupos sociales más implicados en el desarrollo de los rituales, licencia progresiva en los horarios para estar fuera de casa, permisividad en el consumo de bebidas alcohólicas, etc.

En realidad, todo lo dicho hasta ahora no son sino aspectos inherentes a la propia estructura de los hechos festivo-ceremoniales en sí mismos, de sus funciones y el papel que han jugado y desempeñan, como comportamientos culturales universales, en la configuración de toda cultura. Por ello son “verdades” sentidas como tales por quienes participan en los rituales; aunque tales sujetos sociales no siempre perciban con claridad estos mismos rituales como expresión privilegiada de las relaciones sociales que conforman y, en parte, contribuyan a configurar y legitimar la colectividad que

3 Pensando en Andalucía, la progresiva transformación de adolescentes en jóvenes/adultos queda con frecuencia progresivamente perfilada, de año en año, en el incremento de libertad de acción para participar e integrarse en los ambientes festivos de ferias y romerías. Sin embargo, en ocasiones estos mismos criterios pueden suponer ser progresivamente excluidos de determinados actos de los rituales, como ocurre con la progresiva pérdida de la permisividad con las que inicialmente se integran los niños/as en muchos rituales, cuando los criterios de género son aún ambiguos, y que irá desapareciendo con el incremento de la edad que supondrá la asunción específica de unos roles de género diferenciados y diferenciadores.

les da vida. De hecho, esta última apreciación de mostrar o reproducir la estructura social que los dota de sentido queda fuera de las propias funciones simbólicas de los rituales festivos ceremoniales.

Pero, al mismo tiempo, retomando la frase inicial que motiva esta reflexión, la apreciación/sentimiento colectivo de que las fiestas han sido siempre así, es falsa. De hecho, cuando insistimos sobre esta apreciación, quienes nos informan suelen modificarla para reconocer que sí han existido transformaciones, como resultado del “cambio de los tiempos”, pero limitadas a aspectos tecnológicos o hábitos de consumo; rara vez se afirma que se ha modificado el significado de la fiesta o ritual, o los elementos fundamentales, estructurales, de la misma.

Y sin embargo, quien quiera que se acerque al estudio de los rituales festivo-ceremoniales, apreciará rápidamente que son manifestaciones culturales en continua transformación. Para darse cuenta de ello no es preciso recurrir a una larga historia. Basta con seguir la propia trayectoria de una o dos generaciones, contrastando los datos aportados por nuestros informantes. Cuando no en la comprobación de nuestros cuadernos de campo, sobre todo si observamos un mismo ritual transcurrido un corto periodo de tiempo.

El cambio, la transformación continuada es inherente a su propia condición de rituales tradicionales. Al contrario de lo que muchos piensan (y es común a la concepción popular del significado y función de este término), la tradición que no se adapta desaparece, y con ello el referente cultural al que se le aplica pierde el propio adjetivo de tradición/tradicional con el que se le valoraba. Sólo si están vivos, si se reproducen cíclicamente, los rituales festivo-ceremoniales siguen siendo tradición.

No deja de ser significativo que en el lenguaje coloquial no se suele emplear la palabra tradición para referenciar prácticas culturales en desuso, que en tal caso son referidas como “costumbres”, “prácticas” e incluso creencias de otros tiempos. Y lo mismo ocurre en ámbitos científicos si nos referimos a referentes culturales que sólo conocemos por la arqueología o la

historia⁴: nada sabemos de cómo eran “las tradiciones” de los pueblos celtas y sería aventurado hacerlo incluso de culturas del pasado tan bien conocidas historiográficamente como la romana. Los restos arqueológicos nos permiten inducir cuáles eran sus creencias, estructuras sociales, tecnologías dominadas, etc., pero no sus tradiciones. Los objetos no nos las transmiten, porque no conocemos los contextos precisos en los que se utilizaban, valores sociales concretos con los que se vinculan, etc.; en definitiva, los valores simbólicos y las prácticas sociales asociadas a los mismos que dan sentido a la tradición. Una tradición se ha de usar permanentemente, intercalando y reconfigurando a veces similares elementos (música, íconos, gastronomía, tiempos rituales) para expresar tradiciones diferentes⁵. Con lo que además de usarse, han de renovarse permanentemente, hasta que pierdan su función, y entonces desaparecerán o se transformarán en otra tradición. Cuando decimos que una música es de tradición celta o medieval, lo mismo de unos usos gastronómicos o de un ritual, estamos afirmando (la mayor de las veces como resultado de especulaciones o imágenes proyectadas hacia el pasado difíciles o imposibles de demostrar) la continuidad de algún significante o elemento cultural aislado (sonidos musicales, lugares donde tiene lugar la celebración, calendario simbólico o estacional, etc.) asociados a un pasado que creemos (o que más bien nos imaginamos) ha perdurado hasta el presente; aunque siempre en el contexto de significados diferentes: otros dioses, otros modos de ejecución y uso, otros valores y costumbres socioculturales.

4 Sólo nos aventuramos a intuirlos cuando han sido descritas por cronistas, historiadores, viajeros, etc. que las conocieron, y sólo (de ahí también la necesaria precaución en su valoración) si nos ofrecen la “interpretación” del porqué hacían aquello que nos describen. De lo contrario nada o poca información nos aportan sobre la mentalidad, valores sociales, creencias, etc., limitándose sin más a una descripción más o menos valiosa desde el punto de vista etnográfico.

5 Si en la estructura de todo ritual estará presente la música, indumentaria específica, tiempos culturales, gastronomía, comportamientos sociales regulados, etc., el modo como estos elementos se configuran, o en su caso son sustituidos y se añaden o quitan algunos de ellos, nos dará como resultado una procesión urbana o una romería, o marcarán la radical diferencia entre una Semana Santa y una feria, donde la música, indumentaria, etc. no es en absoluto intercambiable. Los mismos valores, una vez prefijados como tradicionales, podríamos aplicar a la labor de un artesano frente a un operario moderno cuando a veces utilizan los mismos instrumentos.

Sea como fuere, en lo que ahora nos interesa, cuando empleamos el concepto de tradición en el contexto de los rituales festivo-ceremoniales, nos referimos a unas prácticas culturales a partir de las cuales, sea cual fuere el nivel de participación activa⁶ de los sujetos adscritos a la colectividad que las desarrollan, se infieren y transmiten unos valores compartidos, aunque no necesariamente unívocos. Ésa es también la fuerza de los sentimientos que genera la tradición, la polisemia de significados atribuibles a unos mismos símbolos o prácticas: una romería puede ser vivida como acto religioso, pero también lúdico, o, por encima de los demás valores, como la expresión de la identidad colectiva de la población que la celebra.

Participar en estos rituales festivo-ceremoniales es aceptar formar parte de una experiencia compartida, con lo que ello conlleva. Por lo tanto, su pervivencia dependerá de su capacidad de adaptación a los cambios sociales. De hecho, en el estudio de los rituales, desde una perspectiva antropológica, tan interesante, si no más, como el estudio de las permanencias que podamos rastrear de épocas más o menos remotas, son las transformaciones y adaptaciones que se han ido originando en el transcurso del tiempo. Otra de las funciones de la tradición es orientar estas transformaciones, manteniendo la imagen de un sentimiento de continuidad inalterada, o al menos no sustancialmente modificada. Como ejemplo de lo dicho, quisiera centrarme en varios aspectos destacados del sistema festivo-ceremonial en los rituales andaluces en el presente.

El primero de ellos hace referencia a la profunda transformación⁷ acaecida no tanto en la expresión formal de estos rituales, sino en la estructura

6 Teniendo en cuenta que en los rituales, en contraposición a los espectáculos, no existe diferencia significativa entre actores y espectadores. Todos son actores, intervienen por igual, generando y desarrollando, acorde con un muy preciso código cultural compartido, el clímax colectivo en el que tiene lugar y se da sentido al ritual.

7 Queda para otra ocasión analizar en detalle los vaivenes seguidos por este sistema ritual a través del tiempo. *Grosso modo*, el origen de este sistema ritual, sobre todo en lo referente a las manifestaciones festivo-ceremoniales relacionadas con el ámbito religioso, tal y como ha llegado hasta nosotros, se configura en el periodo de la Contrarreforma, en los siglos XVI y XVII. Es decir, aunque han cambiado radicalmente sus significados simbólicos y aún ideológicos, se mantiene sin embargo la estructura formal en lo referente a

profunda de sus significados y funciones socioculturales. Aproximadamente a partir de mediados de los años ochenta del siglo pasado se puso fin en España a la profunda crisis iniciada en la década de los años sesenta que hizo desaparecer, o al menos modificó sustancialmente, simplificándolos en términos generales (reducción de los tiempos festivos, modificación de los calendarios tradicionales para adaptar las fiestas a tiempos de vacaciones y fines de semana, etc.), numerosos rituales y festejos tradicionales. La razón no fue otra que la emigración y profunda desestructuración que afectó al mundo rural que daba vida a buena parte de estos festejos. La definitiva implantación de nuevos usos socioeconómicos dejó obsoletos los viejos ciclos temporales, ordenados en su ritmo anual no por los tiempos de ocio-trabajo fuertemente regulados del presente (descansos semanales, periodos vacacionales) sino precisamente por un ciclo festivo-ceremonial que determinaba estos mismos tiempos de trabajo-descanso; al tiempo que los festejos colectivos perdían algunas de sus viejas funciones ancestrales: de tiempo de encuentro pero también de ocasión para el comercio, de autopercepción de los diferentes grupos sociales que componían la colectividad (gremios, clases sociales, barriadas) y de ocasión para el relajamiento, pautado y consentido, de las propias normas sociales (consumo de alcohol, relación entre géneros, etc.).

calendarios, advocaciones que acaparan las principales manifestaciones rituales, y predominio inequívoco de los modelos de expresión ritual generados o reelaborados en aquellas fechas, centrados hasta hoy en Semana Santa y romerías.

Después, al tiempo que primero se modificaron algunos fundamentos ideológicos del poder con la monarquía borbónica y más tarde se trastocó por completo la estructura sociopolítica con la implantación del sistema liberal burgués decimonónico, se irá cambiando la actitud política, social e ideológica hacia este sistema ritual, que, desde entonces, no hará sino menguar hasta el s. XX. Primero sería el ataque, bastante efectivo, del movimiento ilustrado; después vendrá el efecto devastador de la desamortización que arruina a numerosas cofradías y hace desaparecer un considerable número de ermitas y santuarios (urbanos y rurales) entorno a los cuales pivotaban numerosos rituales. Con posterioridad habrá un relativo repunte, o al menos se atempera este proceso de desaparición, a fines del s.XIX y primeras décadas del XX, cuando la nueva burguesía ya asentada en el poder, restablezca la vieja alianza con la iglesia como legitimadora del orden social y poder establecido al tiempo que recurre a los antiguos rituales como un magnífico instrumento (dada la fuerza que mantenían por su atracción popular) para manifestar su posición social dominante: es el tiempo en que se revitalizan las grandes romerías y semanas santas de los principales núcleos urbanos andaluces. Finalmente vendrá la crisis de los años sesenta del s. XX y la nueva revitalización a la que nos estamos refiriendo a partir de los años 80.

Aunque también es verdad que la pérdida o transformación de muchos de aquellos rituales tuvo que ver más con la profunda desestructuración que afectó al esquema de valores de aquella sociedad cambiante que a la propia desestructuración socioeconómica que afectó al mundo rural (y urbano) de mediados del siglo XX. No pocos de aquellos rituales eran sentidos por los propios actores sociales como manifestaciones de una ruralidad arcaizante que en aquel momento se ponía en entredicho, cuando no de unos modos primarios de creencias y diversiones que se mantenían por la fuerza de la tradición y el aislamiento de los lugares en que se practicaban. A fin de cuentas los rituales no eran sino una parte más de unos valores y prácticas por aquel tiempo cuestionados, y que hoy, paradójicamente, son reivindicados como patrimonio primigenio en los nuevos discursos neoromanticistas de este mundo “tradicional” (con demasiada frecuencia identificado con el “rural”) en extinción: paisajes, gastronomía, arquitectura, oficios.

En segundo lugar, dicho lo anterior, actualmente asistimos a un proceso inverso, de revitalización, recuperación, e incluso creación de nuevos rituales. Ahora, por lo que acabamos de decir, tanto los rituales que han logrado conservarse, como los que se están recuperando, se han convertido en manifestaciones relevantes de un patrimonio cultural, etnológico, defendido en clave de identidad: se han transformado en señas de identidad locales e incluso étnicas. Como dato muy significativo, por lo que tiene de simbólico, son actualmente numerosas las poblaciones en las que la centralidad de las plazas ya no está ocupada por esculturas de próceres nacionales más o menos reconocidos, sino por esculturas que representan a personajes que simbolizan la fiesta (danzantes u otros personajes que singularizan los rituales, figuras de toros en donde estos animales ocupan un papel destacado en las fiestas populares, personajes vinculados con la Semana Santa), o bien a hombres y mujeres relacionados con actividades u oficios tradicionales.

Un buen ejemplo de lo que acabamos de decir es lo que ocurrió con las danzas rituales y fiestas de moros y cristianos. Si bien los rituales en sí nunca desaparecieron ni corrieron riesgo de hacerlo al tener como finalidad rendir culto a, en su mayoría, imágenes patronales, los festejos de moros y

cristianos, y más aún las danzas rituales⁸, eran consideradas como elementos prescindibles de las mimas. Las danzas, casi sin excepción, estuvieron a punto de desaparecer en los años sesenta, y en muchos casos tuvieron que recurrir a niños para “mantener la tradición”. Con las fiestas de moros y cristianos ocurriría lo mismo, desapareciendo de varias poblaciones almerienses y granadinas, o bien reduciéndose drásticamente la complejidad del ritual al acto de los juegos de banderas o relaciones y arengas entre los capitanes moros y cristianos. Actualmente ambos tipos de manifestaciones se han convertido, prácticamente sin excepción, en señas de identidad de las poblaciones que las han revitalizado y/o recuperado; con la paradoja de que, en el caso de las danzas, han surgido nuevas tradiciones al coexistir las danzas de niños, respetados por haber “mantenido la tradición”, con las de adultos que “han recuperado la tradición”. Con otro factor añadido, no menos contradictorio cuando tratamos de aunar “tradiciones” y “autenticidades”, pero que viene a demostrar lo dicho sobre el cambio permanente de estas tradiciones: la recuperación de estas danzas, sobre todo en el caso de buena parte de las conservadas en la comarca del Andévalo en la provincia de Huelva, ha venido acompañada de su “dignificación” como danza⁹. Su definitivo reconocimiento como seña de identidad local ha motivado que los actuales danzantes deban vestir como corresponde al papel ritual que desempeñan; es decir, se han diseñado en los últimos treinta años nuevas indumentarias con mejores telas y calzados, en algunos casos muy elaboradas (San Bartolomé de la Torre, Villablanca, Cerro del Andévalo), para vestir a unos danzantes que con anterioridad llevaban en todos los casos¹⁰

8 En no pocos casos costeadas por los mayordomos que reclutaban entre los sectores sociales más humildes de las poblaciones a estos danzantes.

9 En menor medida, caso de San Bartolomé de la Torre, también se han modificado los propios pasos de danza o mudanzas tradicionales, incrementando los monótonos ritmos tradicionales con nuevas figuras que enriquecen la actual coreografía. Un cambio que en este caso estuvo motivado por la participación de estas danzas, allá por los años sesenta del s. XX, en espectáculos folclóricos, sólo que luego incorporaron las nuevas mudanzas a sus actuaciones rituales.

10 Son contadas las poblaciones andaluzas en las que los danzantes, por tradición, han portado trajes rituales específicos, generalmente de extrañas composiciones y significados simbólicos perdidos (faldas, numerosas cintas, etc.). En el caso de las 13 danzas conservadas en la provincia de Huelva, sólo se da este caso en las poblaciones de Higuera y Cumbres Mayores. En otros lugares de Andalucía encontramos trajes similares en

modestas vestimentas jornaleras; unas vestimentas de calle que se convertirían en indumentarias rituales mediante el sencillo procedimiento de cruzarse sobre el pecho una banda de tela o un mantoncillo. Y en el caso de las fiestas de moros y cristianos, también casi sin excepción, las antiguas indumentarias, bastante estrafalarias en algunos casos y que no eran sino el modo de imaginarse ser moros y cristianos (en este caso lo normal era vestir, lo más antiguo, a la usanza de los uniformes militares del s. XIX), se han convertido actualmente en elaborados trajes historicistas que tratan de recrear la indumentaria (no menos imaginada que las anteriores más populares) que se supone llevaban los cristianos y musulmanes de aquellas épocas.

En tercer lugar llamaría la atención sobre el hecho de que estas fiestas y rituales no se han revitalizado sin más, tal y como eran y “siempre han sido”. En este proceso la tradición se ha readaptado a los nuevos cambios sociales, al tiempo que se están generando nuevas tradiciones sentidas ya como tales e indisociables de los procesos rituales. Algunos de estos cambios han afectado la propia estructura de estos rituales. Es el caso paradigmático de la incorporación de la mujer a los sistemas organizativos y al protagonismo activo en estos rituales, al compás del definitivo reconocimiento en el plano simbólico de la igualdad de derechos impuesta en el ordenamiento constitucional; alcanzando en ocasiones un notable protagonismo ritual, tal y como ocurre con su significativa presencia en el sistema de mayordomías imperante en la provincia onubense.

El mismo modelo organizativo de este sistema de mayordomías está siendo afectado por estas mismas transformaciones estructurales. En el pasado se caracterizó por su condición unipersonal y sin que, en la mayoría de las poblaciones que contaban con él, hubiera hermandades, mientras que en el presente (en un proceso comenzado en los años setenta del siglo pasado) los mayordomos han sido desplazados por las nuevas hermanda-

las danzas cordobesas de Los locos de Fuente Carreteros y de San Isidro en Fuente Palmera, y en la de San Antón en Orce (Granada).

des que asumen todo el papel organizativo de la fiesta y ritual, quedándoles a los mayordomos/as sólo el protagonismo simbólico de presidir los actos en el día de la fiesta a cambio de cubrir los gastos del culto y convites colectivos. Con otro cambio añadido en esta modificación estructural: para poder hacer frente al considerable incremento en los gastos de estos rituales, acorde con los nuevos modelos sociales, las mayordomías han dejado de ser individuales para convertirse en colectivas, compuestas por un número variable de personas vinculadas entre sí por lazos de amistad o parentesco.

Y en cuanto a la “recuperación” de antiguos rituales, siempre y cuando se conserve la memoria viva de su existencia (en generaciones que los conocieron y ahora actúan como legitimadores de su reimplantación), no deja de ser significativo este cambio de tendencia, en cierta manera histórica, invirtiendo un proceso de merma de los rituales del pasado que se iniciara en el s. XVIII.

Otros cambios afectan no tanto a su estructura como al reforzamiento e incluso desplazamiento simbólico del valor asignado a los símbolos dominantes que justifican estos rituales. Proceso en el que indudablemente tienen mucho que ver los nuevos discursos patrimonialistas, en los que estos rituales son vistos como ejemplos paradigmáticos de un patrimonio intangible crecientemente autovalorado por las comunidades locales (y autonómicas) como señas de identidad emblemáticas. Sobre todo si entre los elementos que lo conforman existe alguno que por su singularidad los diferencie de otros rituales formalmente análogos en su estructura. En tales circunstancias, estos significantes, unos más de los numerosos elementos que en su origen servían como contextualizadores del ritual o fiesta, han pasado a convertirse en significados dominantes, señas de identidad locales, sin cuya presencia e intervención no se concibe el propio ritual. Son los ejemplos citados de danzantes y bandos de moros y cristianos. Pero extensibles a otros muchos rituales que pasan a conocerse, no tanto por el nombre de la fiesta o advocación de la imagen que los justifica, como por el de los personajes o actos festivo-rituales que los protagonizan. Son “las fiestas de...”, culminada la frase con la cita expresa de dicho elemento dife-

renciador: cascamorras (Guadix), escopeteros (Beznar), de la danza de los palos (Villablanca), toro del aguardiente (Vejer), etc. En ocasiones el hecho diferencial que se reseña y acentúa progresivamente es el modo o manera como se celebra un mismo ritual o fiesta: peculiaridad de las ferias de día/noche de las poblaciones malagueñas (celebraciones en el entramado urbano durante el día y en el recinto ferial en la noche) frente al modelo muy formalizado de la feria sevillana; contraste en el modo de llevar los “tronos” y pasos al estilo malagueño (con varaes y con los costaleros o hermanos de trono por fuera) frente a los “pasos” al modo sevillano (con los costaleros bajo el paso).

En otro sentido, pero también en consonancia con estas nuevas lecturas patrimonialistas, de “recuperación de la tradición”, se ha invertido la tendencia decreciente, de pérdida de rituales, para asistir a un proceso de recuperación de rituales desaparecidos o en decadencia: recuperación en numerosas poblaciones (Sierra Morena cordobesa) de las fiestas de la Candelaria vinculadas con el encendido de grandes fogatas en las calles de las población; de las fiestas de la noche de San Juan de muy desiguales significados (en unos casos relacionados con el agua y en otros con el fuego); antiguas fiestas de moros y cristianos en las provincias de Almería y Granada; o el ejemplo especialmente significativo, por el fuerte apoyo institucional con el que está contando, de la Fiesta de las Cruces en mayo.¹¹

Pero en otras ocasiones ya no se trata de recuperación, sino de expansión de los modelos existentes. El hecho más significativo en este sentido

11 Un caso muy significativo es el de la ciudad de Sevilla, reflejo a su vez de cómo un ritual por muy potente que sea en un tiempo determinado puede, a veces con relativa rapidez, perder sus significados sociales e irse desactivando hasta desaparecer, sin que existan razones de fuerza para ello. En Sevilla, las fiestas de la Cruz eran renombradas ya en el s. XVII, contamos con interesantes descripciones e incluso dibujos de folcloristas del s. XIX que reseñan la vitalidad de su celebración, e incluso el Soraya elige este tema de las cruces de mayo sevillanas (junto a la Semana Santa) entre las representaciones de las fiestas populares españolas para su colección de cuadros. Y sin embargo, en parte al compás del despoblamiento de los corrales y casas de vecinos que, en gran medida, les daban vida en el transcurso del s. XX, llegaron prácticamente a desaparecer. Actualmente, con un fuerte apoyo institucional, se están volviendo a activar estas cruces de mayo en patios y plazas (todavía faltas de la vitalidad que les caracterizaba), significativamente muchas de ellas al socaire de las cofradías penitenciales, como una actividad más apadrinada por este tipo de asociaciones, convertidas en un eje vertebrador destacado de la sociedad sevillana.

ha sido y es el notable incremento en el número de cofradías penitenciales vinculadas a la Semana Santa, con las consiguientes reclamaciones para ser consideradas y participar en igualdad de condiciones con las hermandades más antiguas, lo que está ocasionando no pocos conflictos para poder integrarse en estos procesos rituales (Semana Santa sevillana). Un caso similar, aunque en este caso excepcional, es lo que ocurre con la romería del Rocío y el extraordinario incremento en el número de hermandades que acuden al santuario a partir de los años cincuenta del s. XX.

Otro ejemplo, mucho más significativo, si tenemos en cuenta que desde el siglo XX y hasta la guerra civil de 1936 se habían estado destruyendo, es ahora la construcción de nuevas ermitas rurales (Castaño del Robledo, Fuente la lancha, Cantillana, etc.), las más de las veces para convertir en romerías antiguas devociones urbanas (generalmente marianas), que ahora son desplazadas durante un día a los nuevos santuarios. En otras ocasiones asistimos a un notable incremento en el número de hermandades que acuden a estos santuarios, incremento en el número de días que duran las romerías, o complejidad de los rituales seguidos en el entorno de los santuarios, tal y como ocurre con las romerías de Montemayor y del Rocío en Huelva, o de la Virgen de la Cabeza en Jaén.

E incluso surgen *ex novo* nuevas romerías. Uno de los ejemplos más llamativos puede ser el de la población onubense de Monterrubio, donde no sólo se ha levantado una ermita rural en honor de su santo patrón, San Sebastián, sino que también se ha creado una nueva danza ritual a imagen y semejanza de las que existen, desde tiempos inmemoriales, en algunos de los pueblos vecinos. Y en otros casos, sencillamente han surgido romerías laicas en las que los habitantes de la localidad, reproduciendo los mismos esquemas estructurales de las demás romerías (salida en grupo, recorrido festivo del camino, regreso igualmente formalizado), se trasladan a un paraje próximo a la población donde permanecen varios días, pero sin rendir culto ni portar ninguna imagen religiosa, tal y como ocurre con la "Romería de la amistad" en San Bartolomé de la Torre (Huelva) en el mes de agosto.

En estos dos últimos ejemplos citados hemos asistido a la creación de “nuevas tradiciones” (se ha consolidado su reproducción cíclica anual, son valoradas como parte integrante de su sistema festivo ceremonial, motivan el encuentro del conjunto de la comunidad como expresión colectiva, y activan unos valores compartidos), una de ellas un ritual festivo-ceremonial, y la otra una fiesta con apariencia de ritual. Pero también se están creando nuevas tradiciones dentro de otras más antiguas, poniendo de manifiesto la inequívoca relación entre rituales y estructura social, de su condición de expresión de los cambios habidos en las relaciones sociales, y de la transformación de los valores colectivos que las ocasionan o surgen a partir de estos cambios. Tal vez los ejemplos más significativos se den en el mundo de los costaleros que portan las imágenes en Semana Santa. Un primer ejemplo lo constituye el propio fenómeno sociológico de las cuadrillas de costaleros de hermandad, voluntarios que sustituyeron a partir de los años setenta del s. XX a los costaleros contratados (descargadores de puerto, jornaleros) que tradicionalmente habían desempeñado esta labor. Desde entonces, en apenas treinta años, las cuadrillas de jornaleros se han afianzado como un referente simbólico y sociológico específico y sin el que no se concibe el propio desarrollo de la Semana Santa, generando toda una subcultura específica y fuertemente formalizada: modo de acceso a las cuadrillas (generalmente tras varios años de espera), léxico, gastronomía, indumentaria, costumbres ritualizadas como el acontecimiento del momento de la *igualá*, en la que se organiza el grupo distribuyéndose sus miembros según su altura, etc. Un segundo ejemplo tiene que ver con el cambio estructural al que nos referimos como consecuencia de la creciente participación activa de las mujeres: también han surgido, como fenómeno en auge, cuadrillas de costaleras (que excluyen en su composición a los hombres al igual que ellas son excluidas de los grupos de hombres), con la peculiaridad de que en varias poblaciones, por ahora sólo cordobesas, los momentos de las salidas/entradas de los templos especialmente dificultosas por el tamaño de los pasos o cualquier otra circunstancia, recorridos procesionales, o acontecimientos rituales singulares (encuentro entre pasos/imágenes portadas unas por

mujeres y las otras por hombres) se han convertido ya en momentos de fuerte expectación (clímax ritual) tal y como ocurre en Córdoba, Montoro, Pozoblanco. Y por supuesto “la tradición” es que estos pasos sean llevados por mujeres, a diferencia de los otros que, también por supuesto como parte de la otra tradición normalizada, son llevados por varones.

A modo de conclusión, la pregunta que cabe hacerse es qué sentido tiene la añoranza de este tipo de festejos del pasado, y la pretensión de hacernos creer que se siguen reproduciendo con base en una supuesta dinámica ajena a los cambios sociales.

En realidad, los rituales y fiestas que hoy consideramos tradicionales han perdido la mayor parte de las funciones que les dieron origen y a las que nos hemos referido: fragmentación simbólica de los ciclos anuales; demarcación de los tiempos de ocio-trabajo; actividades comerciales (ferias, romerías) hoy ampliamente cubiertas por la amplia red de comercio cotidiano; tiempo de encuentro y mayor permisividad social (siempre atacada y criticada por la Iglesia) hoy carente de sentido dada la facilidad de encuentro y diversión habitual, etc. Y, sin embargo, este interés por fiestas y rituales aparentemente ya anacrónicos (ampliación del tiempo de las fiestas, creación de nuevas romerías, recuperación de fiestas en decadencia) responde a una vieja función ancestral: la condición de tiempo de encuentro que siguen teniendo, y de reafirmación del sentimiento de colectividad de quienes participan y se autoperciben a través de ellas. Cada fiesta, aún dentro de unos modelos compartidos, es sentida como diferente a la que se vive en las demás colectividades, y si cuenta con algún elemento distintivo exclusivo se convierte en elemento diferenciador, en seña de identidad relevante en este juego de autoidentificaciones. Si antes la dispersión geográfica y la dificultad para desplazarse convertía a estas fiestas en tiempos esperados para el encuentro, ahora este mismo aislamiento se da dentro de nuestro mundo más urbano, en donde el fuerte individualismo que caracteriza nuestras sociedades se ve paliado por la imagen de comunidad recreada que activamos al participar colectivamente en dichos rituales.

JUAN AGUDO

::66::

Licenciado en Geografía e Historia. Doctor en Antropología Social de la Universidad de Sevilla con la tesis: “La ritualización de la territorialidad en el Valle de Los Pedroches. El sistema de Hermandades de la Virgen de Guía”. Desde 1988 inició su labor docente como profesor adscrito al Departamento de Antropología de la Universidad de Sevilla. Profesor titular de dicho Departamento desde 1999. Hace parte del Grupo para el Estudio de las Identidades Socioculturales en Andalucía (G.E.I.S.A) desde 1992. Entre su vasta producción escrita se destaca la coautoría de los libros *Tesaurus del patrimonio histórico andaluz* (1998); *Patrimonio cultural y museología. Significados y contenidos* (1999); *Hinojosa del Duque y el Valle de los Pedroches* (2004); *Culturas, poder y mercado* (2005); y *Mario Fuentes. Medio siglo de fotografía etnográfica* (2005).

Del rito a la fiesta turística. Transformación y uso de los rituales indígenas en manifestaciones turísticas y políticas

Emanuele Amodio,¹
Venezuela

Introducción

Las culturas indígenas están cada vez más presentes en los escenarios políticos latinoamericanos, lo mismo que se han multiplicado los eventos donde se discuten sus problemas, ya no sólo por especialistas indigenistas, antropólogos y funcionarios, sino también, y a menudo, por los mismos líderes indígenas. Esta nueva realidad, que se ha ido construyendo desde, por lo menos, la reunión de Barbados de 1971, es el resultado de la lucha de los pueblos indígenas para obtener el derecho a sus tierras y culturas. Un efecto, que tal vez puede parecer secundario pero no lo es, de esta aumentada presencia política ha sido el incremento de la circulación de temas culturales indígenas en los medios de comunicación de masa que, sin embargo, se insertan en una tradición más antigua relacionada con el exotismo que se atribuye a estos pueblos en relación a Occidente, autoasumido como lugar de la mirada hacia los *otros* no occidentales. Referirse al “exotismo” es tocar un aspecto fundamental que, históricamente, ha determinado la percepción de las culturas extra-occidentales, incluyendo los pueblos indígenas americanos y de otras latitudes, así como las culturas del Oriente cercano o lejano (cf. Said, 2002).

1 Consultar el C. V. de Emanuel Amodio al final de su conferencia inaugural “Patrimonios. Del recuerdo al proyecto de futuro”.

Nos encontramos así con un fenómeno que marca radicalmente las relaciones entre sociedades occidentales y sociedades indígenas, desde el mismo primer contacto hasta nuestros días, manteniendo una evolución constante y coherente con los cambios que se han determinado en Europa a lo largo de lo que se ha llamado modernidad, pero también directamente conectado con los cambios que se han producido progresivamente en las culturas indígenas y en las relaciones entre sus productores y portadores y las diferentes sociedades de origen europeo. Así, nos preguntamos: ¿qué pasa cuando elementos de una cultura pasan, más o menos violentamente, de una sociedad a otra? Y, aún más, ¿cómo se transforman estos elementos cuando se encuentran actuando fuera del entorno cultural en el cual fueron producidos?

Las relaciones históricas y actuales entre los indígenas, definidos como pueblos o grupos y hasta etnias, pero raramente reconocidos como sociedades, y los europeos –conquistadores, misioneros, funcionarios, antropólogos, turistas– han implicado la transferencia de elementos culturales de un lado al otro de las sociedades en contacto. Generalmente, hablamos de imposición de cultura más que de intercambio; y de transculturación, como la llamó el cubano Ortiz, más que de enculturación, como quería el *Memorandum* norteamericano de los años cuarenta. De cualquier manera, se utiliza el término sincretismo cuando nos referimos a aquellos ámbitos de las culturas indígenas más influenciados por las culturas occidentales, mientras que el mismo proceso, pero en el campo criollo u occidental local, es a menudo definido como “supervivencia”. Pensamos que los términos “imposición cultural”, “sincretismo” y “supervivencia cultural” deberían ser analizados a fondo, para ver si su uso no implica una automática toma de posición ideológica, ya que: (a) se habla de sincretismo, sin diferenciar si se trata del traspaso de formas o de contenidos, y esto es importante, ya que cuando son las estructuras a cambiar, más que de sincretismo se debería hablar de etnogénesis o producción de nueva cultura; (b) cuando hablamos de “imposición cultural”, se nos olvida que las sociedades indígenas no se han quedado ni se quedan pasivas frente a la avalancha de saberes ajenos

que pretenden desplazar los propios; al contrario, así como históricamente habían procedido en cada contacto con otros pueblos antes de la llegada de los europeos, se han impuesto como sujetos capaces de elaborar estrategias defensivas y, por otro lado, de “apropiarse” de elementos culturales ajenos. Finalmente, en cuanto al concepto de “supervivencias culturales”, viejo concepto que pasó del ámbito de los estudios del folklore al periodismo y hasta al habla común, su carga ideológica es evidente así como su evidente evolucionismo: los otros están en el pasado y algo se queda de su cultura en la nuestra, como residuo (la idea de los indígenas como primitivos se pasea por estos términos).

En el contexto de los fenómenos sociales e ideológicos que hemos citado, nos interesa particularmente analizar ese “espacio” intermedio donde las culturas indígenas han tenido la posibilidad de mostrarse o, mejor, han sido mostradas al mundo occidental para hacerlas conocer, por lo menos en la intenciones conscientes de sus impulsores, amén de realizar otros fines múltiples, desde constituirse como espejo negativo de las identidades europeas y criollas, hasta “demostrar” su necesidad de civilización. Estos espacios “interculturales”, fuertemente determinados ideológicamente, han funcionado y funcionan como puentes bidireccionales, ya que algunos elementos culturales del mundo indígenas aparecen en el mundo no indígena, a menudo solamente como imágenes, mientras que el “actor” indígena, a su vez, lleva consigo un nuevo saber, debido a su nueva experiencia del otro mundo, pero también se lleva la experiencia misma de haber mostrado lo que, teóricamente, expresa su mundo a los otros, sin demasiada conciencia de que esa exposición se ha realizado dentro de moldes ya prefigurados que, directa o indirectamente, han modificado su significado y sentido.

El mundo del otro: exotismo y folklorización

La construcción exótica del otro americano no es, claramente, un proceso nuevo, toda vez que se puede rastrear desde los primeros años de la Colonia, con alternas atribuciones, desde la demonización hasta la edenización

::70::

(cf. Buarque de Holanda, 1986). La manera diferente de vestir, las prácticas curativas, los objetos materiales y las mismas danzas y rituales, cuando no fueron atribuidas a la influencia del demonio, atrajeron la atención de la incipiente etnografía, mientras que servían para demostrar el salvajismo de los indígenas, no exento de cierta admiración: el otro desnudo, sus plumas y danzas, al fin y al cabo, mientras demostraba la bondad de la empresa americana, abría una ventana hacia modos diferentes de ser. Otros mundos culturales que, aunque tildados de primitivos, bárbaros o salvajes, podían ser una prueba implícita de la relatividad del mundo europeo, por lo menos para quienes se encontraban en el borde de esas sociedades o, simplemente, en situación divergente con las normas y prácticas culturales, a menudo impuestas a la fuerza por instituciones como el Santo Oficio de la Inquisición. En verdad, cuando las noticias americanas comienzan a circular entre los estratos altos y bajos de las sociedades europeas, el mundo americano se transformó en imagen de las posibilidades, fueran éstas económicas o culturales: la utopía se hizo carne y tierra y adquirió el nombre de América.

La circulación de noticias americanas en Europa fue múltiple: los relatos de los *indianos* (nombre con el cual fueron llamados en España los europeos retornados a la madre patria); los objetos artesanales y rituales de las sociedades indígenas (no solamente los de oro o plata, sino también objetos de uso habitual para mostrar y explicar prácticas cotidianas); los textos descriptivos (no solamente las *Crónicas* que circulaban en los ambientes letrados, sino también los “folletos” de circulación popular, como los *katsipori* alemanes o los *Livres bleu* franceses, a menudo con dibujos); y los mismos indígenas (con sus lenguas, atuendos y armas). Precisamente en este último caso, los grupos de indígenas americanos que a lo largo de la época colonial fueron llevados a Europa, eran invitados u obligados a mostrar también algunos ejemplos de su vida ritual o festiva en las cortes europeas en términos espectaculares para el deleite de los observadores (cf. Amodio, 1993a). Desde los primeros taínos llevados por Colón a la corte de los Reyes de España, hasta los algonquinos del río San Lorenzo que Champlain llevó a París a comienzo del siglo XVII, o los hurones trasla-

dados a la misma ciudad por Lescarbot, que los paseaba por los jardines de Luxemburgo, la visión del *otro* americano se transformó: el monstruo lejano se humanizó y su manera de hablar, vestirse y comportarse fue cargada del sentido de la alteridad cultural, repulsivo y atractivo al mismo tiempo, productor de sueños y pesadillas. De una teratología biológica se pasó a una cultural: había nacido el exotismo americano, construcción del *otro* definida a partir de la diferencia, una vez que la alteridad radical, la biológica, se había desvanecido. Y, aún así, la alteridad radical no se disipó del todo, continuó subterránea y solapada, pronta a resurgir para ocasionar sus estragos, hasta reactivar la idea del “monstruo” que podía ser exhibido en circos populares junto a los “engendros” de la naturaleza.

Estos procesos continuaron también durante el siglo XIX y XX, aunque con algunos matices diferentes y, sobre todo, en consideración de la rápida integración, cuando no destrucción, de muchos pueblos indígenas americanos. Precisamente, la referencia a los circos permite el recuerdo del uso de grupos de indígenas norteamericanos cuando Búfalo Bill, cansado de matar bisontes e *indios*, siguiendo el modelo de circos como el de Barnum, montó en 1883 el “Buffalo Bill’s Wild West”, con el cual viajó varias veces a Europa a final del siglo XIX, hasta asentarse en la Feria Mundial de Chicago de 1893. Cerca de un millar de hombres y mujeres participaban del espectáculo, representando un conjunto de individuos reales o imaginarios: turcos, árabes, mongoles, cosacos y, naturalmente, indígenas americanos, incluyendo al verdadero *Tatanka-Iyotanka*, Toro Sentado, con veinte guerreros sioux. La *kermesse* terminaba con la representación de la batalla de Little Big Horn (1876), donde Búfalo Bill representaba al general Custer y Toro Sentado a sí mismo o al jefe sioux *Tasunka Witko*, Caballo Loco.

En esos mismos años, la naciente antropología y el indigenismo romántico suramericano intentaban modificar la percepción sobre los pueblos indígenas, intercalando una mirada empírica con una caritativa (cf. Amodio, 2002), produciendo espacios novedosos de exposición de la cultura material de las sociedades americanas: los museos etnográficos, herederos de los

::72::

Gabinetes de curiosidades del siglo XVIII. Un ejemplo interesante, donde se mezclan la mirada antropológica y la mirada folklorizante, está representado por la Exposición Universal de París de 1900, donde, en una superficie de 120 hectáreas, 50 países mostraron sus características, incluyendo la construcción de verdaderas aldeas indígenas africanas y americanas en lo que, con brutal ironía, se llamó *Jardin d'Acclimatation* (cf. Mason y Báez, 2006). Allí, junto a los indígenas africanos, convivieron desde mapuches y fueguinos del extremo sur del continente, hasta caribes de Guyana, en pequeñas aldeas de casas de bahareque y techo de palmera que ellos mismos construyeron, y donde, frente a la mirada curiosa de los visitantes, intentaban reproducir su vida cotidiana y sus rituales. De todo esto queda el recuerdo fotográfico del sobrino de Napoleón, Jerome Bonaparte II, quien con su cámara retrató esos “zoológicos humanos”, según la definición de Masón y Báez. Naturalmente, no podía faltar el circo más famoso del momento: también el “Buffalo Bill’s Wild West” fue invitado a participar de la Exposición Universal de París, aportando así la dimensión histórica a la presencia de los indígenas americanos del presente: la matanza de Little Big Horn.

Resulta interesante, en este contexto, seguirle los pasos a un grupo de nueve indígenas selk’nam de la Isla Grande de Tierra del Fuego, capturados en 1899 por el ballenero Maurice Maitre, quien los llevó a París para ser mostrados como ejemplos de salvajes no “contaminados” por la cultura occidental (cf. Somarriva, 2006). Después de París, Maitre llevó a los selk’nam a Londres para ser exhibidos en el Royal Westminster Aquarium, pero lo que no había pasado en la capital francesa, pasó en Londres: la Sociedad Misionera Sudamericana de la iglesia anglicana, que había creado la Misión Araucana en 1894, protestó contra el acontecimiento mundano, contactando a las autoridades chilenas, a quienes denunció el maltrato recibido por los indígenas. Temeroso de las consecuencias, Maitre se trasladó a Bruselas con los indígenas, presentándolos en un circo como “antropófagos”, pero terminaron presos por la policía belga bajo la acusación de ser extranjeros sin recursos. Mientras tanto, en Londres, los diplomáticos

chilenos querían pruebas sobre el origen chileno de los selk'nam antes de intervenir para repatriarlos. Finalmente, gracias a las decisiones del Foreign Office, se tomó la decisión de repatriarlos.

Resulta así evidente que, comenzando el siglo XX, a la folklorización con fines espectaculares se habían añadido otras actitudes: la de los filántropos, misioneros e indigenistas románticos, que ya insinuaban “razones humanitarias” y protestaban por “los derechos violentados de las personas exhibidas”, como reportaba la carta de denuncia de la Sociedad Misionera Sudamericana; y, claramente, la de la naciente antropología que veía en esos espectáculos la banalización de los rituales indígenas, reducidos a entretenimiento para la curiosidad de los occidentales. Sin embargo, unos y otros no podían negar que un mayor conocimiento de esas culturas podía generar una mayor aceptación de su diversidad cultural, de allí las exposiciones en museos y galerías de arte de los productos artesanales indígenas que, de una manera u otra, terminaron influenciando el arte europeo de comienzos del siglo XX, caso de las máscaras africanas tomadas como inspiración de artistas cubistas, de los cuales el mejor ejemplo es el cuadro *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, donde dos de las mujeres llevan máscaras africanas.

De cualquier manera, también algunos antropólogos cayeron en la misma trampa: en el afán de construir puentes interculturales, llevaban consigo de regreso de sus trabajos de campo y, tal vez, con muy buena voluntad, grupos de indígenas para mostrar su creatividad en teatros y museos. La misma Margareth Mead hizo gestiones para que un grupo de danzarines y cantores balineses se presentaran en teatros de New York en los años cuarenta. De allí en adelante los ejemplos pueden multiplicarse, aunque, hay que añadir, que nuevas figuras profesionales han tomado el relevo: los funcionarios gubernamentales, las ONG's y las agencias turísticas.

Políticas de las imágenes y control cultural

La entrada en escena de nuevas figuras de mediadores interculturales no indígenas, más o menos con los mismos planes e intenciones de los anterio-

::74::

res, representa, sin embargo, algo novedoso, sobre todo por el hecho de ser la expresión de nuevos escenarios mundiales, a menudo contradictorios: la existencia de gobiernos explícitamente indigenistas, por lo menos en el caso de Latinoamérica, y la aumentada interconectividad informativa del planeta, con la consecuente necesidad de contenidos e imágenes que puedan satisfacer la demanda.

El caso de los funcionarios gubernamentales es complejo por las aristas que presenta: generalmente se trata de individuos con instrucción universitaria, sensibles a los problemas de la diversidad cultural, aunque a menudo sin una formación antropológica que respalde sus acciones promocionales. Hacer referencia a la “sensibilidad” es reconocer que a menudo sus acciones van más allá de lo que su cargo les exige, y esto a partir de una mirada que podríamos llamar “caritativa”: hay que ayudar a los pobres indios a vender sus artesanías y, cuando se los ha invitado, darles espacio para mostrar sus danzas o rituales en manifestaciones públicas, con los invitados políticos de turno. Si, además, el gobierno que los emplea es explícitamente “indigenista”, organizar eventos con indígenas danzantes se vuelve un deber para estos funcionarios, al mismo tiempo que así demuestran su “compromiso” con esas poblaciones.

Para ilustrar estos procesos, veamos un ejemplo venezolano: en mayo de 2006, el Instituto de las Artes Escénicas y Musicales (IAEM) del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, organizó el encuentro “Ritos, mitos y chamanes”, a realizarse en el Teatro Teresa Carreño, el teatro más grande de Caracas. Aunque llamó la atención que el encuentro se diera en un teatro, para los antropólogos y estudiantes de antropología parecía obvio que el evento fuera un encuentro de investigadores, al estilo de reuniones académicas donde se tratan tradicionalmente estos temas. Sin embargo, lejos de tratarse de un evento académico, la reunión tenía la finalidad de mostrar rituales chamánicos de varios pueblos indígenas de América, incluyendo los Ashaninka de Perú, los Tukano, Tuyuka y Desana de Brasil, los Camëntsá de Colombia, los Kalina y Arawak de Suriname, los Kalina de Marowaine de Guyana Francesa y los Yanomami, Baniwa, Yekuana,

Piaroa y Warao de Venezuela. Ahora bien, más allá de la perplejidad y hasta frustración de los antropólogos no invitados, resulta evidente que se trataba de un evento de alguna manera novedoso donde, se presume, expertos curadores de culturas diferentes tenían, gracias al gobierno bolivariano, la posibilidad de encontrarse e intercambiar saberes y experiencias. Y, aunque estamos convencidos de que cualquier sistema médico tiene sentido y efecto en el marco de la cultura que lo ha producido, sobre todo por tratarse de curaciones rituales, el intercambio de saberes culturales indígenas no es ciertamente una novedad, toda vez que se trata de procesos comunes en las relaciones interétnicas, además de existir pueblos que precisamente del intercambio de saberes médicos han hecho una profesión, como es el caso de los kallawayas de Bolivia.

El aspecto que llama la atención, en relación al tema que nos ocupa, es que todo esto se ha realizado en un teatro donde, como reza la nota de prensa del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales, “Los pueblos del Amazonas mostrarán el colorido extraordinario de sus trajes, conjugados con sus cantos que hablan en lenguas ancestrales, así como también recrearán sus ritos sagrados en la ceremonia inaugural que mostrará el universo habitable de estas etnias a través de un Chabono semicircular, o recinto sagrado de los Yanomami, que será edificado en pleno Teatro Teresa Carreño para dar a conocer al público asistente las costumbres y modos de vida de las etnias que nos visitan” (IAEM, *Nota de prensa*, Caracas, 19 de mayo de 2006). Es evidente que se trata de un verdadero espectáculo, donde los rituales curativos de los pueblos indígenas involucrados se transforman en gestos vacíos, no solamente por haber sido descontextualizados sino también porque se le pide a cada chamán actuar “como si” se tratara de un evento ritual, es decir, de actuar como actor que imita una acción que él mismo realiza, pero de verdad, en otros contextos. Y todo vendido como un ejemplo de “respeto y valoración de los pueblos indígenas” (*idem*).

De diferente tipo, aunque no lo pareciera, es otro evento realizado en el Teatro Teresa Carreño: en junio del mismo 2006, el Ministerio de Cultura de Venezuela entregaba los Premios de Cultura, incluyendo creadores po-

pulares entre los premiados. Durante el evento, para deleitar al público, el mismo IAEM citado organizó una “producción musical y dancística” para, en palabras de la presidenta del Instituto, “aprovechar la ocasión para dejar plasmada la riqueza musical y dancística del pueblo venezolano”, siguiendo así el ejemplo, ya clásico en Venezuela, de la primera “Fiesta de la Tradición”, organizada en 1948 por Juan Liscano en el Nuevo Circo de Caracas para homenajear la llegada a la Presidencia de la República de Rómulo Gallegos (cf. Fundación de Etnomusicología y Folklore, 1998). Así, en el escenario se presentaron cantores populares y tocadores de tambores, un grupo de *tamunangue* y otro de *chimbanguales de San Benito de Palermo* y cantantes de joropos. En el grupo estaba también el chamán warao Jesús “Mocobito” Rojas, con “un recital de música ritual de la etnia warao, ejecutada con el violín *seke-seke*” (Folleto de presentación del evento). También en este caso se trata de un chamán, pero su actuación es un poco diferente del ejemplo anterior: aunque una vez más fue un evento originalmente ritual, tocar el *seke-seke* y cantar composiciones tradicionales frente a espectadores no es ajeno a la sociedad warao, lo que implica que el actuante en el teatro criollo podía repetir su *performance* sin tener que fingir su realización real.

Es precisamente el tema de la descontextualización de los eventos culturales, que en el primer caso citado es máxima, lo que produce el efecto de folklorización, trasformando un proceso social y cultural de una sociedad en una forma expresiva teatral, gracias al recorte que el funcionario ha obrado. Las consecuencias nos parecen evidentes: la transformación de las prácticas vitales en prácticas teatrales tiene una evidente recaída sobre la práctica curativa original, banalizándola o, por lo menos, relativizándola. Una prueba de este resultado la tenemos con los efectos del turismo. Un caso entre otros: entre los Wotuja de Venezuela y Colombia se realiza tradicionalmente una danza llamada Warime, con trajes y máscaras muy llamativas, en el contexto de rituales que tienen que ver con el control ecológico del medio ambiente y la iniciación de los muchachos. Las dos funciones, entre otras, imponen una temporalidad anual específica como condición fundamental de la realización de la “fiesta”. Esta manifestación

ha llamado la atención de las agencias turísticas de Puerto Ayacucho (Venezuela). Tanto, que han comenzado a llevar turistas, sobre todo europeos, para asistir a la ceremonia indígena, como característica llamativa del “paquete” vendido. El problema estriba en que la temporalidad de los turistas europeos no coincide con la temporalidad de la manifestación indígena, así que los operadores turísticos locales han convencido a una comunidad para realizar la sección más llamativa de las ceremonias, la de las danzas con las máscaras, cuando los turistas lo demanden. Así, el día pautado, grupos de hombres se travisten de “indios”, bailan su danza con las máscaras rituales y cobran algo por el *performance*. A la larga, la banalización de la ceremonia del Warime está teniendo un efecto catastrófico: los rituales comienzan a no realizarse cuando es debido, se han reducido en complejidad y se han transformado en “fiesta” para turistas, al estilo occidental de cualquier carnaval.

Evidentemente, hay que tener también presente, en contra de una cierta percepción periodística, que no todas las prácticas sociales indígenas son de tipo ritual (como si se pasaran la vida entre ritos y mitos). Hay también actividades de esparcimiento que, frecuentemente, se realizan cuando se reciben visitas de gente de otros pueblos. Sin embargo, ya que la imagen de alteridad que dentro del Occidente culto se ha construido apunta más a los procesos extraordinarios que a las prácticas cotidianas, son éstos lo que los organizadores criollos de eventos piden que se represente, frente al público occidental, con las consecuencias ya indicadas.

El uso de manifestaciones indígenas con fines publicitarios o políticos puede también implicar la recuperación de rituales históricos, abandonados desde tiempo atrás por las comunidades indígenas. El caso de la fiesta cuzqueña del Inti Raymi entra en esta categoría. Durante la época incaica, desde por lo menos el gobierno del Inca Pachacutec, tanto en el Cuzco como en otras localidades del Twantinsuyo, durante el solsticio de invierno, se celebraba un evento ritual dedicado al sol Wiracocha. Con la caída de los incas, las comunidades quechua y aymara continuaron reproduciendo los rituales incaicos, pero retomando también los propios que habían pasado a

::78::

un segundo plano, junto a los nuevos rituales cristianos impuestos por los misioneros. El Inti Raymi terminó decayendo, hasta desaparecer como ceremonia central de la religión incaica, quedando solamente el recuerdo en las crónicas de Garcilaso de la Vega y Waman Poma de Ayala. Precisamente utilizando los textos de Garcilaso, en 1944, Faustino Espinosa Navarro, miembro de la Academia Peruana de la Lengua Quechua, reconstruyó la ceremonia cuzqueña, componiendo un guión teatral que tenía prevista la participación de 600 comparsas quienes, vestidos al estilo inca, partían del Coricancha y se dirigían a la fortaleza de Sacsawaman, donde se hacía la ofrenda al sol. Se formó una comisión oficial, con representantes del municipio, las academias, la Iglesia e insignes andinistas, como José María Arguedas, que impulsó la realización de la manifestación para el 24 de junio de ese mismo año. El mismo Faustino Espinosa Navarro haría de inca, mientras que los actores y las comparsas provenían del Centro Ccoscco de Arte Nativo y de las diferentes escuelas cuzqueñas (cf. Pacheco Medrano, 2007).

De allí en adelante, el Inti Raymi fue realizándose, interesando hasta los años ochenta principalmente a la región urbana de Cuzco y a turistas nacionales. A partir de los noventa adquiere nuevos bríos, gracias también al éxito turístico internacional, lo que condujo al Congreso peruano a sancionar en 2001 dos leyes relacionadas con las festividades: la Ley 27425, que oficializa los Festivales Rituales de Identidad Nacional; y la Ley 27431, que “Declara de interés nacional la ceremonia del Inti Raymi que se realiza el 24 de junio de cada año, en la ciudad del Cuzco, reconociéndola como Acto Oficial y Primer Festival Ritual de Identidad Nacional”. Esta patrimonialización ha incrementado el fasto y la complejidad de la fiesta, atrayendo turistas peruanos y extranjeros. Tanto, que las diferentes agencias turísticas nacionales e internacionales ofrecen viajes y participación a través de internet. Véase un ejemplo: “Usted puede acceder a participar de esta celebración y realizar un espléndido viaje al Cuzco y sus principales atractivos turísticos gracias a los paquetes CUZCO 2008 ofrecidos por su agencia ARBET PERÚ SAC”. Considerando que la participación indígena

es escasa y sobre todo urbana, no se puede hablar en el caso del Inti Raymi de un ritual indígena, aunque a menudo así es presentado por las agencias turísticas, que generalmente presentan la ceremonia como la directa continuación del evento incaico, soslayando que se trata de una “reinvención”, lo que se presume redundante en su sentido de autenticidad. En verdad se trata de una verdadera reinvención del pasado con fines comerciales, donde los indígenas del pasado son valorados, mientras que los del presente no son tomados en cuenta y hasta despreciados, con un corte temporal, ideológicamente conformado, que los separa de sus antepasados, pensados como pueblos sin relación con los del presente.

Aunque se aleja de nuestro recorrido, nos parece necesario indicar un efecto en Colombia del éxito publicitario de la fiesta del Inti Raymi peruano, donde un grupo de jóvenes, reunidos en el Colectivo Cultural Andino de Cali, desde 2002 celebran un “Inti Raymi” con danzas y músicas de varias partes de América Latina, reuniendo hasta cinco mil espectadores en este mismo año 2009. En este caso, el origen de la manifestación está marcado por un intento de “recuperación” de identidad andina, y esto en parte permanece, sobre todo considerando que la manifestación se ha ido difundiendo en el Macizo colombiano, Popayán, Pasto y aún en Bogotá. Además, los indígenas yanaconas del Cauca han comenzado a realizar una versión propia de la fiesta, viniendo así a redescubrir formas identitarias de su origen quechua. Lo que demuestra que cada sociedad utiliza lo que puede para redefinir su identidad, sea de su mismo pasado o del pasado de otros pueblos, pero también reinventando su tradición a partir de elementos culturales propios o ajenos, de los cuales se apropia en caso de necesidad.

En este sentido, hay que resaltar que los indígenas, como los grupos subalternos de otro origen étnico o cultural, no son necesariamente sujetos pasivos que sufren los procesos de folklorización, sino que de alguna manera encuentran en ellos la forma de resolver problemas de tipo económico, dentro de su estrategia de supervivencia tanto social como identitaria. El problema, para decirlo con Bonfil Batalla, atañe al “ámbito de las

::80::

decisiones” (Bonfil Batalla, 1989), ya que una cosa es que el recorte que transforma un rito en una fiesta occidental o, de cualquier manera, en algo diferente de su significado tradicional, sea determinado por las decisiones de funcionarios u operadores turísticos, y otra muy distinta es que sean los mismos indígenas quienes opten por la transformación consciente de algunos aspectos de su cultura, una vez percibido su posible éxito en el espacio que las relaciones interculturales han producido. Y aunque los efectos de esta transformación pueden ser negativos para la reproducción de las formas culturales tradicionales, al fin y al cabo se trata de una decisión que debería serles reservada. Vale la pena, a este propósito, citar los casos de reuniones y asambleas realizadas con fines políticos por los mismos indígenas organizados, donde se realizan danzas y cantos propios. También aquí se produce sin duda una descontextualización, pero limitada y dirigida por los mismos actores, como es el caso del Primer Encuentro Internacional de Culturas Andinas, reunión de representantes de pueblos indígenas en Pasto (Colombia), realizado en agosto de 2009. Allí, durante el día se discutieron los problemas que enfrentan las comunidades, mientras que por las noches se realizaron danzas y cantos tradicionales de algunos de los pueblos presentes.

Mucho más explícitos son los casos de autotransformación de prácticas culturales propias para presentarse hacia los demás, sobre todo ante el mundo occidental, como portadores de una cultura valorizada por los propios y valorizable por los demás externos, es decir, por los que sí tienen la posibilidad de declararla como patrimonio. Por ejemplo, las danzas tradicionales realizadas para propiciar la caza o la pesca, en parte en desuso por los cambios en los modos de producción locales, tienen a menudo una nueva vida, toda vez que son recuperadas y transformadas en espectáculo. En este caso, más que “naturales” evoluciones de un elemento cultural, por ejemplo, del rito al teatro (ver la teoría de la evolución del teatro), estas mutaciones deben ser consideradas como aspectos de una estrategia de supervivencia donde lo propio es transformado en función de la lógica ajena. Para volver a citar a Bonfil Batalla, se trata de tomar un contenido propio

y apropiarse de una forma ajena, para elaborar un “objeto” que puede ser colocado entre los dos mundos, es decir, un puente intercultural. Evidentemente la transformación de un rito en espectáculo siempre conlleva los riesgos de la banalización, como ya dijimos, sin embargo, a menudo puede tratarse de un evento ritual que ya no cumple el fin original para el cual había sido producido y, una vez resemantizado, puede desempeñar otra función, por ejemplo, la de un espectáculo de tipo occidental. De este tipo es el caso del baile del Mare Mare entre los kariña de Venezuela –de danza venatoria a danza para espectáculos–, lo mismo que la danza peruana de las tijeras, transformada en un espléndido espectáculo, pero perdiendo la carga de violencia ritualizada que, en su origen, permitía superar conflictos entre individuos y familias. Esto son precisamente las culturas: sistemas dinámicos en permanente construcción, lo mismo que las identidades, más abiertas a lo nuevo de lo que podemos imaginar.

Tal conclusión no nos exime del compromiso de acompañar críticamente estos procesos, sobre todo en esta época de globalización salvaje, sino que, al contrario, se trata de contribuir, como antropólogos, indigenistas y hasta funcionarios comprometidos con el futuro de estos pueblos, para que lo global no arrase lo local, dando tiempo y espacio a los actores de cada comunidad para construir su futuro y el nuestro. Como escribía hace años un antiguo maestro:

El tema permanente, insistente, insolente [debe ser] aquel de desenmascarar la cultura, de crear pánico, pánico por doquiera, también entre aquellos preocupados de dar cultura al pueblo, también entre las vanguardias: crear un pánico general, una fuga general, una inestabilidad general de los discursos hasta una general distribución de vacíos neumáticos, de zonas neutras, de tierras de nadie, de incomprensiones, de preguntas sin respuestas y de respuestas sin significado (...) Crear espacios neutros y tiempos neutros lo más amplios posibles alrededor de la gente para que la gente pueda juntar una identificación propia y pueda construir su cultura, quiero decir pueda diseñar su imagen del mundo,

pueda reencontrar por sí misma los equilibrios destruidos, pueda abrirse por sí misma zonas serenas, pueda dar por sí misma un significado a sus elecciones, pueda hallar nuevamente el sentido vital de la invención, pueda finalmente conquistar por sí misma poder real, transferirse más allá de la barrera y allí quedarse (...) (Sottsass, 1975: 52).

Bibliografía

- ABERCROMBIE, Thomas. 1991. "Articulación doble y Etnogénesis". En Segundo Moreno, y F. Salomón (eds.), *Reproducción y transformación de las sociedades andinas, siglos xvI-xx*. Quito, Mlal y Abya Yala.
- AMODIO, Emanuele. 1993. *Formas de la alteridad: Construcción y difusión de la imagen del indio americano en el primer siglo de la conquista*. Quito, Abya Yala.
- _____. 1993. "Soñar al Otro: la identidad étnica y sus transformaciones entre los pueblos indígenas de América Latina". En Daniel Mato (ed.), *Diversidad cultural y construcción de identidades*. Caracas, Tropykos y CEAP-Faces-UCV.
- _____. 1996. "Los indios metropolitanos: Identidad étnica, estrategias políticas y globalización entre los pueblos indígenas de América Latina". En Daniel Mato, Maritza Montero y Emanuele Amodio (eds.), *América Latina en tiempos de globalización: Procesos culturales y transformaciones sociopolíticas*. Caracas, UCV-ALAS-Unesco, pp. 51-66.
- _____. 2002. "La antropología salvaje. Conocimiento del otro y política imperial durante el Antiguo Régimen". En *Debate y Perspectivas*, 2: 191-218. Fundación Tavera, Madrid.
- _____. 2004. "El crisol criollo. Mezclas, fusiones y contraposiciones de culturas en Venezuela". En Ipasme (ed.), *Aportes culturales a la venezolanidad*. Caracas: Ipasme.

- BONFIL BATALLA, Guillermo. 1989. "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos". En *Arinsana*, n° 10, pp. 5-36.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. 1986. *Visión del paraíso*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- FUNDACIÓN DE ETNOMUSICOLOGÍA Y FOLCLORE. 1998. *La fiesta de la tradición, 1948. Cantos y danzas de Venezuela*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folclore-FUNDEF.
- MASON, Peter. 1998. *Infelicities: Representations of the Exotic*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- MASON, Peter y Christian Báez. 2006. *Zoológicos humanos. Fotografías de fueguinos y mapuches en el Jardín d'Acclimatation en París, siglo XIX*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- MAYBURY-LEWIS, David. 1988. "Viviendo dentro del Leviatán: Grupos étnicos y el Estado". En *Anuario de Etnología y Antropología Social*, n° 1, pp. 98-110.
- PACHECO MEDRANO, Karina. 2007. *Incas, indios y fiestas. Reivindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cuzqueña*. Cuzco: Instituto Nacional de Cultura.
- SAID, Edward. 2002. *Orientalismo*. Madrid: Editorial Debate.
- SOMARRIVA, Marcelo. 2006. "Los verdaderos transplantados: Zoológicos humanos". En *El Mercurio* (Domingo 24 de diciembre de 2006). Santiago de Chile.
- SOTTASS, Ettore. 1975. "Il popolo lontano". Ettore Sottsass. En *Avanguardia e cultura popolare*. Bologna.

Relaciones sociales e identidad en fiestas urbano-mestizas de la región andina de Bolivia

*Fernando Cajías,
Bolivia*

Como he sostenido en varios de nuestros encuentros, las fiestas pueden ser analizadas desde diferentes puntos de vista: religioso, artístico, económico, lúdico, de identidad cultural y también desde una perspectiva social. En esta ocasión analizaré el componente social en megafiestas urbanas de la región andina de Bolivia, tales como el Carnaval de Oruro, la Fiesta del Gran Poder de La Paz, y la Entrada Universitaria de La Paz, vinculando las relaciones sociales con la identidad, la recreación y la reproducción cultural.

El componente social está constituido principalmente por los actores directos, o sea, los protagonistas de la fiesta: músicos, bordadores, fraternos. En esta oportunidad analizaremos especialmente los conjuntos folklóricos, término con el que se designa, en Bolivia, a las agrupaciones que se asocian con el objetivo principal de interpretar una danza en una de las megafiestas. Estos conjuntos constituyen las poderosas Asociaciones de Conjuntos Folklóricos, encargadas de los aspectos más importantes de la organización de la fiesta. No abordaremos a los actores indirectos, como el público y beneficiarios como dueños de hoteles y restaurantes, comerciantes de ropa, etc. Tampoco, por razones de espacio, tomaremos en cuenta a los ausentes de la fiesta ni a los aguafiestas, contando entre éstos a los que atacan la fiesta por fuera y por dentro.

Los actores directos

::85::

Los actores directos son los protagonistas principales de la fiesta: los danzantes, los artesanos y los músicos. Dada la multiplicación de fiestas en Bolivia, los dos últimos sectores se han profesionalizado, es decir, se dedican tiempo completo a esa actividad y viven de ello. Dotan de música e indumentaria a casi todas las fiestas urbanas, también están agremiados y constituyen las empresas creativas en torno a la fiesta. Los danzantes, también llamados folkloristas, se agrupan en *Conjuntos folklóricos* que en muchos casos se denominan fraternidades. En las fiestas patronales varios de esos conjuntos constituyen una herencia de las antiguas cofradías católicas coloniales.

Las motivaciones para organizar los conjuntos folklóricos y participar en ellos están relacionadas con los lenguajes citados anteriormente: devoción religiosa, vocación folklórica, integración social, opción de diversión. Estos motivos son comunes a todos los conjuntos folklóricos, lo que marca la diferencia es el eje social articulador de cada conjunto. Los conjuntos más numerosos pasan de 500 miembros, los medianos, de 150; todos ellos tienen mujeres y hombres de diferentes clases sociales y de diferente filiación étnica, pero el núcleo organizador y fundador tiene una identidad social muy definida por su actividad económica, pertenencia a un vecindario o centro educativo. Los conjuntos folklóricos más numerosos son los que están vinculados a una actividad económica, especialmente con gremios de comerciantes, bordadores y transportistas, gremios representativos de la burguesía aymara-mestiza de las ciudades andinas.

Comerciantes y morenadas

Probablemente el gremio más activo de las fiestas religiosas urbanas andinas es el de los comerciantes. No todos los comerciantes, sino aquéllos que por su formación religiosa católica en simbiosis con la cosmovisión andina, consideran que invertir en la fiesta es un acto de agradecimiento,

de reciprocidad por la protección del santo patrón o de la Virgen, o del propio Jesús, según el caso, para que los negocios marchen bien. Son fiestas evocativas y votivas, porque en ellas se hacen votos, llamados también promesas, que vinculan la participación en la fiesta con el agradecimiento por los éxitos del año pasado y los del año entrante. La fiesta es como el ritual de la última cosecha y de la primera siembra.

En la fiesta del Gran Poder de La Paz, por ejemplo, son protagonistas organizadores y actores de la fiesta, comerciantes de la zona y de los barrios aledaños. La totalidad de los conjuntos vinculados a la actividad comercial bailan *morenada*, una danza que históricamente representa una visión mestiza aymara-quechua sobre los negros esclavos; pero que actualmente representa más poder económico y social, así como belleza y sensualidad. Precisamente la letra musical de una canción de morenada dice: “para bailar morenada hay que tener platita”.

En la Fiesta del Gran Poder los conjuntos folklóricos más importantes son los que tienen como eje articulador a los comerciantes, por ejemplo “La Morenada Eloy Salmón”, cuyo eje articulador son los comerciantes que venden en la calle del mismo nombre electrodomésticos, radios, televisores, computadoras, etc. Su lujosa vestimenta, tanto de las mujeres como de los varones, salvo los colores y las matracas, es igual al del resto de los conjuntos de los morenos. Los colores y la matraca marcan la diferencia. La matraca, que todos los danzantes llevan en su mano derecha, además de marcar el ritmo representa su actividad comercial, a través del producto más vendido en el año. Hace algunos años, las matracas representaban las máquinas de coser marca Singer, en los últimos años representan las pilas Rayovac, celulares, radio-transistores, televisores y computadoras portátiles.

Otros conjuntos de la festividad del Gran Poder que tienen como eje articulador la actividad comercial son: “La Unión Comercial”, “Los Fanáticos”, “Los Intocables”, “Los Verdaderos Rebeldes” e “Illimani”. Estos cuatro últimos merecen un análisis especial ya que, si bien los protagonistas principales son comerciantes, también participan otros grupos sociales: líderes políticos, líderes de opinión, profesionales universitarios, entre otros. Estos cuatro conjuntos

demuestran, al igual que el resto, pero de una manera más emblemática, que en la fiesta no se refleja una sola identidad sino que existe una confluencia de identidades, producto, entre otras razones, de la disgregación urbana, diferencia sustancial con las fiestas rurales de identidades más monolíticas.

En las fiestas urbanas bolivianas, la participación consolida profundamente la pertenencia a Bolivia, por eso muchos emigrantes al exterior llevan la fiesta consigo como parte de su pasaporte. Esa identidad de boliviano se complementa con la de folklorista, con la de moreno y con la pertenencia a una prestigiosa fraternidad, tan fuerte como la identidad que da ser hincha de un determinado equipo de fútbol. Esa pertenencia también involucra, aunque no todos los miembros tengan la misma apropiación, una visión ideológica estructural del mundo y del país. Por ejemplo, “Los Fanáticos” representan en sus bordados el pasado prehispánico, especialmente tiwanaku; la morenada “Illimani” se identifica con la montaña centinela y guardiana de la ciudad de La Paz; mientras que “Los Intocables” sueñan con los héroes cinematográficos que lucharon contra el crimen allá por los años 30 en E.E.U.U; “Los Verdaderos Rebeldes”, por contradictorio que parezca, tienen devoción por el Jesús del Gran Poder y por el Che Guevara.

La mayoría de las morenadas de La Paz compiten en ostentación, en el lujo de sus trajes, en la calidad y cantidad de sus músicos, en la belleza de sus “figuras” femeninas y, últimamente, en la magnificencia de sus fiestas conmemorativas del primer ensayo. Las invitaciones se realizan en CD’s y DVD’s elegantemente impresos en los que aparecen filmados los principales organizadores de la fiesta, denominados desde antaño “prestes”, rezando ante el Jesús del Gran Poder, así como bailando e invitando a participar en fiestas de larga duración animadas en promedio por dos poderosas bandas de bronce, un conjunto musical de instrumentos autóctonos y cuatro conjuntos musicales de la llamada “música tropical” (mezcla de cumbia y huayño), dos de ellos traídos exclusivamente desde el extranjero. Esas grandes fiestas internas añaden otras identidades que ya no son parte exclusiva de Bolivia, sino de muchos sectores populares de varias ciudades latinoamericanas, como el gusto por la cumbia villera argentina.

Es importante anotar que el eje articulador son los comerciantes de importantes ingresos económicos, pero no todos ni todas quienes bailan en esos conjuntos son “personas de tener” (así se llama popularmente a las personas que tienen recursos económicos altos); muchos de los participantes ahorran todo el año, inclusive recurren a préstamos bancarios para poder bailar; en no pocos casos bailan empleadas domésticas. En los elegantes bloques de señoras cholas todas visten con la misma elegancia; sólo los muy expertos y, por supuesto, los integrantes del grupo, saben cuál de ellas lleva joyas legítimas y cuál lleva joyas de fantasía.

En el Carnaval de Oruro también los comerciantes son los ejes articuladores de morenadas de gran prestigio como la “Morenada Central” y la “Morenada Cocani”; esta última es una de las más numerosas, representa a los comerciantes de la hoja de coca y una de las canciones que los acompaña tiene como coro el mensaje: “Coca no es cocaína”. En la Fiesta de los Chutillos de Potosí, también la morenada más grande está vinculada a los comerciantes, así como la gran mayoría de las fiestas de barrios y de pueblos. Un interesante grupo de los comerciantes es el de los carniceros. En el Gran Poder tienen su propia fraternidad llamada “Siempre Vacunos”, que tiene como matraca una moledora de carne. En Oruro, los carniceros son conocidos como “los mañazos” y su fraternidad es la “Diablada Auténtica”, una de las más antiguas fraternidades institucionalizadas de Bolivia.

Otro gremio poderoso que participa en las megafiestas patronales urbanas es el de los transportistas, especialmente los del transporte pesado, buses y camiones. En las fiestas patronales de barrio también bailan los taxistas, como en el barrio de San Pedro. Como son también “de tener”, bailan morenada; en el Gran Poder su fraternidad se denomina “Señor de Mayo” y llevan un camión trailer como matraca. En Oruro, es la poderosa “Morenada Mejillones”, nombre que refleja la nostalgia boliviana por los puertos perdidos en la Guerra del Pacífico, sentir bastante común en los sindicatos de transportistas.

La feminización de la fiesta

::89::

Es un fenómeno universal que, al igual que sucede en todas las actividades, la mujer ha irrumpido en la fiesta masiva y cualitativamente, cambiando profundamente las relaciones sociales y los contenidos simbólicos de las danzas y de la fiesta. En Bolivia esa participación masiva se manifiesta de varias formas, como demostración del poder femenino, como sensualidad y belleza, como apropiación de roles masculinos y como recreación de contenidos. En este sentido destaca la participación de miles de cholos paceños en la Fiesta del Gran Poder. La chola es una de las principales protagonistas, lo que está muy relacionado con la actividad comercial de buena parte de ellas, quienes en no pocos casos son las que más aportan a la economía familiar.

Antes, por lo menos hasta hace cuatro décadas, la mujer participaba en el grupo de apoyo, cargando implementos del moreno y luego al propio moreno. En cambio, desde que un grupo de cholos rompió la exclusión, todas siguieron su ejemplo y hoy en día los bloques de cholos son los más numerosos, lujosos y artísticos en su presentación. Esta presencia exitosa y masiva ha reforzado la identidad de la chola paceña. Hace algunos años se pensaba que el tipo de la chola paceña iba a desaparecer, ya que por todas las exclusiones y prejuicios muchas hijas de cholos se volvían “birlochas”. En cambio, en la actualidad, parafraseando al sociólogo Germán Huaygua, han aparecido las *vircholas* (cholos virtuales) o cholos *transformer*, señoras y muchachas que se visten de cholos para apropiarse de la identidad de las verdaderas cholos durante la fiesta. Los bloques de señoras cholos dentro de las morenadas se representan en su mayor esplendor y por lo tanto su significado dista mucho de recordar a los esclavos negros.

En una sociedad estamental como la boliviana, no basta tener poder económico, es necesario, para un mayor posicionamiento en el estatus social, vincularse con otros estamentos; una de estas formas se da a partir de la estética femenina boliviana, de mayor raigambre criolla. Esto ha dado lugar a la irrupción también masiva de mujeres jóvenes llamadas en las

::90::

morenadas *chinas morenas* o *figuras*, bellas jóvenes blanco mestizas que sin las reglas del pudor aymara bailan con polleras cortas y escotes pronunciados; la mayor parte de ellas no pertenece a la burguesía aymara mestiza, pero son invitadas y bien recibidas por su toque de belleza juvenil y su sensualidad.

Una de las diferencias entre la Fiesta del Gran Poder de La Paz con el Carnaval de Oruro y con la Entrada Universitaria consiste en que en la primera los bloques de cholos son los más numerosos, en cambio en las otras los bloques de figuras, sobre todo en ciertas fraternidades, son de mayor participación. La belleza femenina y la sensualidad no son exclusivas de la morenada, están presentes en todas las danzas. Las polleras cortas, en algunos casos tan cortas que obligan a uniformizar la ropa interior, están presentes en las danzas de los caporales, la diablada, la kullawada, los tobas. La sensualidad no está sólo presente en las polleras cortas, sino también en las transparencias de las enaguas largas que permiten una visión coqueta de los tobillos. Esta sensualidad es también una decisión femenina, demostración de su liberación, especialmente en una sociedad antaño muy conservadora.

La participación femenina también se aprecia en la apropiación de roles tradicionalmente masculinos; mujeres que prefieren bailar en el bloque masculino de los diablos y no de chinas diablas; de guerreros y no de ñustas en la danza del pujllay o en la danza de los tinkus; de morenos y no de cholos. Inclusive ha aumentado progresivamente su participación en las bandas, primero en la percusión y luego en las trompetas. Todavía hay algunos roles vedados, como el de ángel en la diablada, pero llegará el momento en que también lo logren.

La participación masiva femenina ha cambiado sustancialmente la coreografía, la vestimenta, el significado y los roles de las danzas. En el caso de las mujeres casadas han arrastrado a toda la familia a participar; en la danza de los caporales, especialmente, ya no son las mujeres quienes integran el "grupo de apoyo", sino hombres del sindicato de novios y esposos que además de ofrecer a sus amadas el necesario refresco para seguir el baile, cuidan que ningún intruso se exceda en miradas y en fotografías.

Mineros, clase media, burguesía criolla, diabladas y caporales

::91::

Los trabajadores mineros, que tanto han representado en la historia de Bolivia, no podían estar ausentes de las megafiestas urbanas, especialmente del Carnaval de Oruro. Actualmente el conjunto folklórico que más los representa en ese carnaval es la “Morenada de la Corporación Minera de Bolivia”. En Uncía y otros centros mineros se representan a sí mismos en su trabajo cotidiano, vestidos como todos los días, en la danza de los “Mine-ritos”, danza que también es representada en la Entrada Universitaria por estudiantes de sociología. Pero, sin duda, el aporte mayor de los mineros al folklore boliviano, en especial al Carnaval de Oruro, es la *danza de la diablada*. La danza de la diablada es una herencia de los autos sacramentales católicos coloniales en los que se representaba la lucha entre el bien y el mal, entre ángeles y demonios, por eso existen danzas referidas a los diablos en toda la América hispana, cada una de ellas con su particularidad, propia de la construcción histórica y la influencia del medio geográfico y social.

En Oruro la representación de la diablada también tiene rasgos muy particulares. En un reflejo de la tradición católica, se representa al Arcángel San Miguel venciendo a los pecados capitales, a los demonios y pecadores, arrastrándolos a los pies de la Virgen del Socavón. Son personajes principales: el Ángel, el danzante de mayor jerarquía, los Pecados Capitales, los Luciferes, las tropas de diablos y de chinas diabladas que bailan de demonios para ser perdonados por sus pecados, pero que al día siguiente se sacan la máscara, libres ya, pues han sido perdonados por la Virgen del Socavón.

Pero la diablada orureña, de ahí una de sus principales particularidades, es también una representación de la cosmovisión andina. Es personaje central también el *Suphay*, el tío de la mina, que sale del averno aprovechando que en el prelude de la cuaresma todo está permitido. No es malo como Lucifer, pero tampoco es bueno como el Ángel; es, como decía mi hermano Francisco, simplemente peligroso, según como se lo trate. La *China Suphay*, la mujer del Suphay, es un personaje andino claramente identificado que

antes era representado también por hombres, situación que continúa en las diabladas más tradicionales.

La irrupción de las mujeres en las diabladas también es masiva como chinas suphays, chinas diablas, diablesas, osas, roles determinados sobre todo por la edad y el estado civil y cuyo número en muchas fraternidades supera al de los hombres, tomando en cuenta, además, a las infiltradas en las tropas masculinas. También han inventado roles nuevos, por ejemplo, frente a los siete pecados capitales interpretados tradicionalmente por hombres, desde hace pocos años han aparecido mujeres jóvenes que representan a las siete virtudes, aunque más que la templanza o la caridad, representan belleza y sensualidad.

Otro indicador que refleja la dinámica de la fiesta y los profundos cambios que se producen por diversas razones es la desaparición paulatina de los mineros como eje articulador de las diabladas. Los periódicos orureños del siglo XIX señalan que el sábado de carnaval los mineros interpretaban la danza de los diablos en honor a la Virgen de la mina, por eso llamada Virgen del Socavón. En cambio, en el siglo XX, los organizadores de las más famosas diabladas son carniceros, ferroviarios y, desde la década de los cuarenta, la clase media y la clase media alta. El mayor ejemplo de esto es la "Diablada Fraternidad", fundada en 1944, llamada desde su fundación la diablada de los *pijes*. Un ejemplo aplicable no sólo a la danza de la diablada, sino a todo el Carnaval de Oruro. Precisamente los medios de comunicación reflejaban la existencia de dos carnavales en la ciudad: el popular de las danzas callejeras, cuya reina siempre ha sido la diablada, en torno al templo de la Virgen, y el de los jóvenes estudiantes con sus juegos y sus mascaradas en los salones de la Prefectura. En cambio, a partir de la década de los cuarenta, la clase media participa y hoy el carnaval es sólo uno, en el que participan mujeres y hombres de todas las clases sociales, de todas las edades.

Es importante destacar también la importante participación de la burguesía criolla que, sin ser generalizada como en el caso de la burguesía mestiza, es también numerosa. Esa participación se da en diabladas, mo-

renadas, tinkus y otras danzas, pero su juventud participa especialmente en los caporales de Oruro y de la Entrada Universitaria. En Oruro, los caporales “San Simón”, “Sambos Caporales”, “Centralistas”, “Enaf”, reúnen a jóvenes de la clase media, inclusive de la alta burguesía criolla de Oruro, La Paz, Cochabamba, Sucre, Santa Cruz y Potosí. Esta danza representa la fuerza de los capataces y de los jóvenes y, como ninguna otra, la belleza y sensualidad femeninas.

Centros Educativos y Entrada Universitaria

Otro eje articulador y organizador de la fiesta son los centros educativos que han coadyuvado y son también consecuencia de otro fenómeno multiplicador de la fiesta: la participación de la juventud. En el Gran Poder destacan los “Negritos del Colegio Ayacucho”, los “Llamereros de la Universidad Mayor de San Andrés”, los “Tobas del Villarroel”, los “Caporales del Colegio Bolívar”. En Oruro, los caporales del “Colegio Ignacio León”, los de la “Universidad de San Simón de Cochabamba”, los “Suris de la Universidad Técnica de Oruro”. En Potosí la gran mayoría de los conjuntos pertenecen a colegios, inclusive con su propia banda de música.

Esta creciente participación de la juventud estudiosa ha motivado la creación de fiestas propias, en las que ya no prima el lenguaje religioso, sino el de identidad, folklore y diversión. Gran parte de las universidades públicas tienen su Entrada Folklórica Universitaria, inclusive en La Paz hay una entrada de las universidades privadas. También varios colegios, como el de los salesianos, tienen su entrada en la que participan todos los cursos. La más antigua y de mayor participación es la “Entrada Folklórica de la Universidad Mayor de San Andrés”, fundada en 1988. En ella participan durante todo el día y parte de la noche, el último sábado de julio, más de setenta conjuntos folklóricos representativos de todas las carreras profesionales que se imparten en la UMSA, a excepción de física. Muchas de esas fraternidades tienen actividades todo el año y constituyen lo que se ha denominado las *culturas juveniles folklóricas*. Los universitarios no bai-

::94::

lan de sí mismos, refuerzan su identidad como bolivianos apropiándose de la identidad de otros componentes de la profunda diversidad cultural de la sociedad boliviana. Bailan como llameros y tejedores del altiplano boliviano, bailan la chacarera del Chaco boliviano, interpretan el arete de los guaraní, la mohozeñada del valle, la cueca chapaca de los tarijeños, el tinku del norte de Potosí, la saya de los afrobolivianos, el pujllay de Tarabuco, los sicuris de Italaque, el kantus de los kallawayas, además de todas las danzas urbano-mestizas ya citadas.

No es mero teatro, ni sólo coyuntura, es la apropiación estructural de una identidad, aparentemente ajena, pero que les permite consolidar su pertenencia con Bolivia y convivir con menos riesgo en el complicado mundo globalizado. Con todo, esa apropiación no está exenta de peligros, como el de que la recreación se aleje demasiado de la creación original, pero el enriquecimiento cultural de los que participan les permite comprender mejor la interculturalidad.

Otros actores

Es imposible, aquí, citar a todos los protagonistas de las fiestas. Además de los ya mencionados, existen muchos; entre los directos, las juntas vecinales de muchos barrios que también organizan conjuntos, los migrantes rurales en las grandes ciudades que mantienen su identidad en las megafiestas y en las del Santo Patrón de su pueblo. Las numerosas bandas de música, los bordadores de los trajes, los sastres, las pollereras, los zapateros, los matraqueros, etc. Así como los prestes, encargados de los gastos religiosos y de la organización de las fiestas internas

Entre los actores indirectos está el masivo público que colma las graderas y acompaña con las palmas a los danzantes; maquilladoras, peluqueras, comideras, vendedores ambulantes, industrias cerveceras, medios de comunicación, cada uno de ellos sería tema de una ponencia entera. No podemos olvidar a los ausentes. Entre ellos, los ausentes pasivos que no interfieren y los activos contra la fiesta, que la atacan y la critican; son agua-

fiestas tan peligrosos como los que se infiltran en la fiesta, no para disfrutarla, sino para arruinarla con su violencia y su amargura.

::95::

En las fiestas existe infinidad de situaciones, pero lo que no se puede dudar es que son un gran escenario de refugio de la identidad, de profundas relaciones sociales y de una rica y constante creación y recreación de músicas, trajes y coreografías, así como de un tradicional y dinámico capital simbólico.

FERNANDO CAJÍAS

Licenciado en Historia de la Universidad Mayor de San Andrés. Doctor en Historia de la Universidad de Sevilla. Catedrático de “Temas de cultura boliviana” y “Gestión del patrimonio cultural” en la Universidad Mayor de San Andrés y en la Universidad Católica Boliviana. Ha publicado diversos ensayos sobre el patrimonio cultural inmaterial de Bolivia. Ex viceministro de Cultura y ex director del Instituto Boliviano de Cultura. Miembro de la Academia Boliviana de Historia. Fraternal de la Llamada San Andrés que participa en el Carnaval de Oruro, la Fiesta del Gran Poder y la Entrada Universitaria, de la cual es cofundador.

La gestión de la cultura inmaterial: del archivo al repertorio

*Gisela Cánepa,
Profesora Pontificia Universidad Católica del Perú*

1- Planteamiento de la discusión.

La cultura inmaterial: del archivo al repertorio

En esta presentación me propongo reflexionar en torno a los múltiples actores, procesos, marcos discursivos y arreglos institucionales que subyacen a la puesta en acción de aquellas prácticas que caen bajo la denominación de *cultura viva*, y que deberían ser parte de las consideraciones que todo proyecto de promoción y gestión del patrimonio inmaterial ha de tomar en cuenta. Para fines de mi exposición procederé a partir de un caso particular que es el de las fiestas religiosas realizadas por grupos de migrantes andinos en la ciudad de Lima, específicamente en el Centro Histórico. Si bien esta estrategia limitará la reflexión en torno a la promoción y gestión del patrimonio inmaterial –ya que tendrá el sesgo propio de un tipo de manifestación de cultura inmaterial particular como es la fiesta religiosa, con su sistema de organización y sus formas expresivas que incluyen procesiones, danzas y pasacalles–, creo que es un buen punto de partida para la argumentación que quiero proponer.

Para empezar, debo precisar dos consideraciones que subyacen a la discusión que propongo. La primera es que considero importante recalcar por qué desde la perspectiva antropológica las políticas y gestión de la cultura constituyen fenómenos y procesos culturales en sí mismos. Por lo tanto, el aporte de la antropología sobre el tema consiste precisamente en realizar

este ejercicio reflexivo sobre el campo de las políticas y gestión de la cultura, que responda a la pregunta: ¿qué es lo que las políticas y gestión de la cultura hacen, más allá de su función evidente? En otras palabras, hay que preguntarse cómo es que éstas actúan sobre la propia definición y usos de la cultura.

La segunda es que parto de la afirmación que las expresiones de cultura inmaterial no constituyen cosas, sino actos. En tal sentido es necesario hacer un esfuerzo por pasar de la noción de archivo –con sus respectivas funciones y prácticas de serialización, clasificación, comparación, y conceptos afines como los de preservación y autenticidad– a la noción de repertorio. En otras palabras, cuando hablamos de cultura inmaterial (y uno podría pensar en la pertinencia de trasladar ese enfoque incluso al caso de la cultura material) estamos hablando de repertorios que son puestos en acción por grupos sociales específicos, con capacidades y desempeños distintos, respondiendo a agendas y marcos institucionales particulares, así como demandas contextuales, y sometidos al juicio de un público. Considero importante recalcar este punto porque el enfoque archivístico que ha determinado gran parte del pensamiento y la acción sobre el patrimonio cultural aún sigue vigente y dicta la pauta de la política cultural promovida desde las instituciones del Estado y privadas.

Desde la perspectiva planteada, que puede ser calificada como una perspectiva performativa, el énfasis e interés en la comprensión del funcionamiento de las formas de cultura inmaterial están puestos precisamente en su poder constitutivo y, por ende, transformativo de identidades y de relaciones sociales. Toda puesta en escena extrae sus posibles significados del contexto de ejecución a la vez que resulta generativo de éste. En tal sentido, las formas de cultura expresiva no son el simple reflejo o representación de una identidad esencial o de una cosmología, sino más bien el medio a través del cual éstas son configuradas, vividas, experimentadas, encarnadas y legitimadas. Por último, la puesta en acción de todo repertorio de cultura inmaterial no está exenta de las agendas e intereses de los grupos involucrados en su producción, ejecución y consumo, constituyendo cada una de

sus puestas en escena un evento atravesado por conflictos y por procesos de negociación y legitimación.

Desde esta misma perspectiva performativa, hay que anotar que toda manifestación cultural se realiza en un campo de fuerza performativo constituido por el conjunto de discursos y arreglos institucionales. Éste constituye el contexto que determina los significados posibles que un discurso o acto pueden tener, a la vez que el marco con respecto al cual distintos sujetos o grupos logran reencauzar estos posibles significados. Como argumentaré, nos encontramos frente a un orden político y económico que ha potenciado la fuerza performativa de la acción en el campo de la cultura, fortaleciendo precisamente su capacidad de configurar y encauzar relaciones y procesos sociales. Considero que la puesta en escena de repertorios de cultura inmaterial, así como la gestión del patrimonio inmaterial, deben ser considerados en el marco de los procesos actuales. En tal sentido propongo, antes de pasar al caso concreto que presentaré, discutir el contexto social, político y económico dentro del cual la cultura se define y dicta las acciones que se realizan en nombre de ella.

2- El marco discursivo e institucional en el cual se realiza, promueve y gestiona la cultura inmaterial

El momento actual, que ha sido definido como la “coyuntura culturalista” (Terence Turner, 1999), se explica por el impacto que los procesos económicos, tecnológicos y comunicacionales contemporáneos tienen sobre el campo de la producción y práctica culturales. Este contexto ha contribuido a la definición y puesta en práctica de la cultura como *diferencia* (Turner 1999), y su instrumentalización como *recurso* (Yúdice 2002).

De acuerdo con T. Turner (1999), en el marco de los desarrollos económicos de la globalización, la crisis del estado-nación y de la emergencia de una clase media que se caracteriza, distingue y reproduce a sí misma a través de estilos de vida que requieren de un consumo cada vez más sofisticado, la cultura, y más específicamente la ‘diferencia cultural’, emergen

como un campo para la auto-reproducción y acción política. Las identidades 'culturales', tales como etnicidad, religión, género o indigenidad, se han convertido en el medio privilegiado para asegurar poder social, demandar derechos y reclamar reconocimiento e inclusión. La consecuencia es la politización de las luchas por la auto-representación cultural.

El nacionalismo, como recurso ideológico y político, se encuentra hoy trastocado y debilitado por los discursos y prácticas implicados en la noción de 'diferencia cultural'; sin embargo, en vez de desaparecer, éste más bien es redefinido en términos de un nacionalismo de mercado. Esta forma de nacionalismo instrumentaliza la idea de 'diferencia' como un recurso estratégico, a través del cual los bienes y repertorios de los distintos grupos que integran el estado-nación son apropiados y re-editados para convertirlos en productos con un sello de marca distintivo. La condición para entrar hoy al mercado es, además de probar la calidad de un producto, precisamente poder ofrecer un producto diferenciado. Es en este marco que hay que entender la constitución de la diversidad cultural como valor político y económico, que en el caso peruano se traduce en un discurso que valora la diversidad cultural como nuevo componente de la identidad nacional y la viabilidad democrática, y en un conjunto de políticas que la promueven como el recurso principal para insertarse en el mercado internacional.

En tal sentido, los grupos que luchan por la auto-representación afrontan el reto de lidiar con el hecho de que sus bienes y repertorios culturales están siendo apropiados y mercantilizados por el Estado, los medios de comunicación y el mercado, cada uno de los cuales tienen sus propias agendas para promocionarlos, publicitarlos o comercializarlos. Por otro lado, estos mismos grupos han aprendido a llevar adelante sus agendas a través de nuevas formas de intervención, que implican precisamente la instrumentalización de sus recursos culturales para el activismo político. Éste es el caso de iniciativas como la de los Asháninka en el Perú, que diseñan sus reclamos por el derecho a la tierra y la protección de su entorno a través del eco-turismo, actividad a través de la cual instrumentalizan los discursos

sobre cultura y desarrollo a favor de intereses políticos locales (Espinosa, 2005; Norma Correa, 2006).

La representación cultural y la lucha por la auto-representación suceden en el marco de una *cultura pública* en la cual se entretajan de manera compleja y a veces contradictoria agendas políticas, sociales y culturales con entretenimiento y consumo. A. Appadurai y Carol Breckendrigde (1995) definen la cultura pública no como un tipo de cultura sino como una “zona de debate cultural” donde los repertorios de la cultura nacional, la cultura de masas y la cultura folk son los recursos de tal interacción discursiva, y cuya economía política se encuentra triangulada por la acción entre públicos diversos, las industrias culturales y el Estado.

En este contexto, las distintas formas de cultura expresiva –arte, rituales, música, danza– han adquirido centralidad en el diseño de políticas públicas, dirigidas a viabilizar la entrada al mercado, crear trabajo, pero también, aunque en menor medida, a atender demandas culturales y sociales y resolver conflictos. En tal sentido la cultura se implementa tanto como recurso para el desarrollo económico como para la administración de las diferencias, constituyéndose en un mecanismo de gobierno fundamental. Al respecto hay que anotar que en la coyuntura actual se ha legitimado e institucionalizado la definición y uso de la cultura como recurso. Más que enfatizar la idea de *cultura como diferencia*, Yúdice (2002) llama la atención sobre el hecho de que lo que está en juego es la *instrumentalización de la diferencia* para fines de distinto orden. Este uso instrumental de la cultura se ha constituido en una modalidad fundamental de acción, y está por lo tanto legitimado en términos económicos (la cultura genera desarrollo), en términos culturales (la cultura responde a la necesidad de expresión, refuerza la identidad y la autoestima) y en términos políticos (la cultura ofrece mecanismos y un ethos que normatizan y regulan el comportamiento).

En el orden actual, los puntos de intersección entre cultura, economía y política se ven multiplicados de modo que, más que nunca, una variedad de prácticas culturales adquieren fuerza performativa. Entiendo por fuerza performativa el poder constitutivo que la iteración de prácticas culturales

cotidianas o de formas de cultura expresiva pueden tener en coyunturas particulares. En conclusión, la puesta en acción y gestión de todo repertorio cultural no puede ser considerada al margen de los procesos y dinámicas señaladas. Por lo tanto, es clave tomar en cuenta la complejidad del panorama en cuanto a los actores involucrados y las relaciones sociales que estructuran su interacción, a la economía política que ordena la producción, circulación y consumo de la cultura, y al marco discursivo e ideológico en el que una acción cultural específica se realiza.

Siguiendo la presente reflexión se puede explicar, por ejemplo, por qué incluso en lugares apartados donde convertir una fiesta local en una propuesta turística viable es imposible, autoridades y vecinos enarbolan el turismo como posibilidad de desarrollo y argumento para promover distintas gestiones locales. Y es que de esta manera se está participando de un marco discursivo e institucional en el que la cultura ha ganado fuerza performativa, es decir, se ha potenciado como campo de acción para lograr desarrollo económico y reconocimiento político. Situar los recursos culturales propios –por más escasos que éstos sean– en este marco discursivo e institucional constituye hoy un mecanismo ya sea para mostrar competencia o entrenarse en los modos de hacer política y generar desarrollo.

3- La política de la gestión cultural y el patrimonio como proceso

En esta sección, a partir de las reflexiones sobre el caso que trabajaré, me propongo discutir dos puntos: (i) la gestión cultural es un asunto cultural y político y no únicamente técnico, (ii) la gestión de la cultura es un proceso, que a la vez que administra repertorios culturales, los constituye.

(i) La gestión cultural: ¿un asunto técnico o político?

Los datos de campo a los que voy a hacer referencia provienen de una investigación que realicé sobre la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima. Se trata del culto a la patrona del pueblo de Paucartambo en el departamento del Cuzco, que encuentra su máxima expresión en la celebración de

la fiesta en su honor. Ésta, que ha adquirido reconocimiento y prestigio a nivel regional, se destaca por la presentación de una gran variedad de comparsas de danzantes que le han otorgado al pueblo el calificativo de provincia folklórica del Cuzco. Como es el caso con las demás fiestas religiosas en el Perú, éstas implican una serie de relaciones recíprocas entre los hombres y sus divinidades, pero también entre individuos y grupos que hacen posible financiar la fiesta, realizar actos litúrgicos, procesiones y bailes devocionales.

La investigación sobre el proceso de recontextualización de la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Lima por parte de su comunidad de migrantes –un fenómeno ampliamente extendido e íntimamente ligado al proceso migratorio del campo a la ciudad, pero también del Perú a destinos extranjeros–, me permitió constatar la existencia de un nutrido calendario de fiestas que celebran a vírgenes y santos de origen andino, cuyas imágenes se encuentran en distintos templos del Centro Histórico de la ciudad. Constaté también que muchas de estas fiestas están relacionadas entre sí y que su realización se sustenta en un amplio y denso tejido social que compromete el intercambio recíproco de bienes y de repertorios coreográficos. Este complejo sistema festivo compromete un conjunto de acciones de promoción y difusión en coordinación con la Iglesia, el municipio, la empresa privada y los medios de comunicación, llevadas a cabo por las hermandades o clubes de migrantes que comprometen una agenda y gestión cultural desde la sociedad civil.

Al respecto quiero insistir en el hecho de que la gestión cultural implicada en la realización de las fiestas y repertorios coreográficos compromete el conjunto de este tejido social y responde a su propia política, así como a la política que se desprende de su interacción con otros agentes como el Estado y la Iglesia. Por lo tanto, involucra la agenda de los distintos actores implicados, y no está libre de intereses, conflictos, disputas y negociaciones. Gran parte de esta política tiene que ver con la preocupación de los clubes y asociaciones de migrantes por mantener control sobre repertorios culturales distintivos que garanticen la auto-representación de identidades étnicas, locales o regionales. Las discusiones en torno a la autenticidad de

los repertorios es un campo importante en el cual se lleva a cabo la política de identidad implicada en la realización de estas fiestas.

La realización de cada una de estas fiestas y la presentación de los repertorios coreográficos no se reducen a la mera repetición de una tradición. Por el contrario, su puesta en acción compromete objetivos, la implementación de mecanismos para su ejecución, la administración de recursos económicos y sociales, y el debate y reflexión sobre los objetivos, medios y resultados de la gestión.

La presentación de tales repertorios coreográficos en el espacio del centro de Lima corre en paralelo y en ocasiones de manera conflictiva con las que promueve el municipio o Promperú (Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo). En los últimos años, y con motivo del aniversario de la ciudad, la municipalidad organiza la semana de Lima, en la cual se realiza una serie de actividades culturales, entre las que destaca la presentación de danzas folklóricas de las distintas regiones del país. La idea –aunque tiene sus detractores, quienes consideran que el auténtico patrimonio cultural de la ciudad es estrictamente criollo– es dar cuenta de la identidad multicultural que caracteriza a la Lima de hoy. Por otro lado, también Promperú ha promovido la presentación pública de bailes folklóricos a través de la realización de pasacalles que recorren el centro de Lima.

En las presentaciones promovidas por el municipio y Promperú hay que destacar el hecho de que los grupos que ejecutan las danzas son de bailarines profesionales. Esto marca una diferencia fundamental con respecto a los danzantes que realizan sus coreografías en el contexto de una celebración festivo-ritual que ellos mismos gestionan. En el primer caso estamos hablando de folklore, es decir, de una puesta en escena donde la diversidad cultural es re-presentada por profesionales, y que sucede en un marco discursivo e institucional que busca promover a Lima como destino turístico, proyectando la multiculturalidad como su marca de distinción. Por el contrario, en el caso de la presentación de danzas festivo-rituales, los danzantes bailan por devoción y el énfasis está puesto en la expresión y experiencia religiosa, así como en la auto-representación cultural. La fiesta

constituye un espacio de acción a través del cual se logra presencia pública y participación en la vida de la ciudad, que, como he argumentado en otra parte (Cánepa 2006), en el caso de las fiestas realizadas por grupos de origen migrante compromete su reconocimiento como ciudadanos. En tal sentido, lo que está en disputa entre ambas gestiones –la que se realiza desde el Estado y la que se realiza desde la sociedad civil a través de las hermandades o clubes provinciales– es el control tanto sobre un recurso económico como representacional.

Es posible entonces distinguir distintos actores en la gestión del repertorio coreográfico que se presenta en el centro de Lima, así como distintas agendas implicadas en el proceso, pero en lo que quisiera insistir es en un interrogante que emerge de lo expuesto. ¿Qué tipo de reconocimiento en términos culturales está implicado en estos repertorios distintos y en la gestión de los mismos? ¿Cómo se representa y gestiona la diversidad cultural en ambos casos? No pretendo aquí resolver estos interrogantes, pero lo que sí quiero resaltar es que la respuesta a éstos necesariamente implica reconocer que la gestión cultural no se reduce a un asunto técnico, administrativo, sino cultural y político. Cultural, porque las políticas y la gestión cultural no sólo administran repertorios, sino que son constitutivos de ellos –en la siguiente sección retomaré este punto–. Y político, porque está en juego lo que llamo la agencia cultural, es decir, la capacidad y legitimidad para administrar, custodiar y ejecutar repertorios culturales específicos. En otras palabras, lo que se negocia es la distribución del poder en la gestión de la cultura.

En tal sentido, las políticas de gestión cultural promovidas desde el Estado no se realizan en un espacio vacío, menos aún en el Perú donde una débil política cultural estatal ha dejado amplio margen de acción, aunque muchas veces en condiciones difíciles, a las iniciativas privadas. Para que las políticas de gestión cultural contribuyan con un proceso de consolidación democrática, deben diseñarse reconociendo su carácter cultural y político, y en virtud de ello deben también identificar los agentes y las agendas existentes, así como buscar formas de interacción y consenso.

(ii) *La gestión cultural y el patrimonio como proceso*

El reciente proceso de patrimonialización del Centro Histórico se dio en el marco de la declaración de Lima como Patrimonio Cultural de la Humanidad, hecha en el año 1991 por la UNESCO, y la consecuente implementación del proyecto municipal denominado *Recuperación del Centro Histórico*. Este proyecto trajo consigo el diseño de políticas públicas dirigidas a solucionar los problemas de deterioro, hacinamiento, delincuencia y polución, así como la creación de una administración moderna que debía encargarse de administrarlo, patrocinarlo y custodiarlo. Éste además se concibió en el marco de políticas económicas que promovían la actividad turística como salida del subdesarrollo. Formulado en los lenguajes de limpieza y seguridad pública, así como de autenticidad cultural, el proyecto comprendía desde la erradicación del comercio ambulatorio, hasta la restauración de la arquitectura colonial y republicana, y la promoción y recuperación de tradiciones festivas y culturales criollas.

Lima debía ella misma constituirse en objeto de consumo. Este proceso implica su objetivación en “lugares escenográficos” (Boyer 1994 en Low 1999) y su patrimonialización como un bien público con identidad. Esto último en el marco del capitalismo cultural convierte la ciudad en un objeto sobre el cual distintos actores como el Estado, la Iglesia, la empresa privada y distintas agrupaciones culturales pueden reclamar derechos simbólicos, de protección y vigilancia, o económicos.

Es precisamente en este tiempo –más exactamente desde los años 80– que la presencia de fiestas andinas en el centro de la ciudad alcanza un auge. En la actualidad existe un calendario nutrido, y la toma de calles por corzos procesionales, y la intervención en los templos realizando arreglos en los mismos, así como en las urnas laterales, incluso logrando en algunos casos que las imágenes ocupen la urna central del altar, dan cuenta de una gran vitalidad. Sin embargo, estos avances y la consolidación de estas celebraciones como parte del calendario festivo del centro de Lima tienen sus resistencias.

A raíz de la declaración de Lima como patrimonio histórico cultural se decreta una ordenanza municipal –la N° 062 1994–, según la cual en el centro

de la ciudad sólo pueden realizarse las celebraciones religiosas y cívicas tradicionales como la fiesta de la Virgen del Carmen de Barrios Altos, la fiesta del Señor de los Milagros, el Corpus Christi y el aniversario de Lima. Por otro lado, la implementación del proyecto de recuperación en su aspecto de restauración arquitectónica cuenta con la supervisión del INC, que cuida que los trabajos se realicen de acuerdo a criterios arquitectónicos, históricos y estéticos que respeten el carácter colonial y republicano de las edificaciones y plazas. Por último, algunos sectores de la Iglesia son reticentes a este tipo de celebraciones que se caracterizan por su carácter festivo, así como por el uso del quechua en las misas. No obstante, los organizadores de estas celebraciones han sabido mover recursos económicos y sociales, negociar con aquellas autoridades de la Iglesia que simpatizan con estas manifestaciones de religiosidad popular, e implementar algunos mecanismos para lograr legitimidad, por ejemplo, logrando que sus celebraciones sean reportadas por los medios, o embelleciendo sus procesiones que empiezan a llamar la atención de turistas que llegan a la ciudad.

Ciertamente no todos los grupos cuentan con los mismos recursos económicos, sociales y culturales para una gestión cultural exitosa, y aún hay muchas cosas por hacer según la propia opinión de los organizadores, pero mi argumento es que lo que está en juego aquí es la posibilidad de que el patrimonio de la ciudad, aquello que oficialmente se reconoce y ampara por la ley como el repertorio representativo del Centro Histórico se transforme. Esta posibilidad de re-fundar la tradición cultural y festiva resulta clave ya que otorgaría agencia cultural a los grupos de migrantes, constituyéndolos en los legítimos intérpretes y custodios del Patrimonio de la ciudad, así como de su identidad multicultural. Como ya he mencionado, aquí está en juego la posibilidad de lograr el reconocimiento ciudadano a través de la acción en el campo de la cultura.

Siguiendo esta línea de argumentación, me interesa subrayar el hecho de que en la medida en que lo que está en juego es la re-fundación del Patrimonio de la ciudad, se puede afirmar que la gestión cultural no se reduce a la mera administración de repertorios específicos, sino que a través de

ella estos repertorios se van constituyendo. En otras palabras, la gestión cultural resulta en un proceso de carácter constitutivo del propio patrimonio que gestiona, y que resulta de la múltiple determinación de factores discursivos, sociales, culturales, económicos y políticos.

::107::

Conclusiones

A manera de conclusión quiero enumerar los siguientes puntos que estimo deben ser considerados tanto en el diseño como en la implementación de políticas culturales de promoción y difusión del patrimonio inmaterial, de manera particular en un país culturalmente complejo como el Perú:

- Las formas de cultura expresiva no pueden ser vistas al margen de los entramados sociales, discursivos e institucionales en los que se llevan a cabo, ya que toda forma de cultura expresiva es un texto y un contexto a la vez.
- Es necesario reconocer y conocer la diversidad de agentes, agendas y condiciones en la que se dictan políticas culturales y se da la gestión cultural. Éstas además nunca suceden en un espacio vacío.
- La gestión cultural no es un asunto técnico sino también cultural y político.
- La gestión cultural no se reduce a la administración de repertorios culturales, sino que es a la vez constitutivo de ellos.
- Con respecto al tema de la diversidad cultural y de los derechos culturales se puede concluir que en el contexto actual, en el que la cultura es tanto un recurso representacional como económico, toda gestión cultural que apunte a la inclusión social no debe reducirse a representar la diferencia, sino a otorgar las condiciones para que grupos particulares puedan gestionar su diferencia.

Bibliografía

- APPADURAI, Arjun and BRECKENRIDGE, Carol. 1995. "Introduction: Public Culture in India." In *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Ed. Carol Breckendrige. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. 1-20.
- CÁNEPA, Gisela. 2006. "La ciudadanía en escena: fiesta andina, patrimonio y agencia cultural". En: *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Gisela Cánepa y María Eugenia Ulfe (editoras). Lima: CONCYTEC
- CORREA, Norma. 2006. "Asháninka *on line*: ¿nuevas tecnologías, nuevas identidades, nuevos liderazgos? Una aproximación antropológica a la relación de la Comunidad Indígena Marankiari Bajo con las tecnologías de la información y de la comunicación". Tesis para optar al grado de licenciatura en Antropología. Lima: PUCP.
- ESPINOSA, Oscar. 2005. "El collage de las identidades. Una comunidad Asháninka en Internet". Ponencia presentada en el Primer Encuentro de Estudios Visuales. Lima, Especialidad de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales – PUCP. 17 –21 de Agosto.
- LOW, Setha M. 1999. "Introduction: Theorizing the City." In *Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader*. Ed. Setha M. Low. New Brunswick: Rutgers University Press. pp. 1-33.
- TURNER, Terence. 1999 "Indigenous and Culturalist Movements in the Contemporary Global Conjuncture." In *Globalización, Fronteras Culturales y Política y Ciudadanía (Actas del VIII Congreso de Antropología, 1999)*. Ed. Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español/Asociación Galega de Antropoloxia. Santiago de Compostela, pp. 53-72.
- YÚDICE, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham and London: Duke University Press.

GISELA CÁNEPA

::109::

Coordinadora de la Maestría en Antropología Visual y profesora asociada de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo su licenciatura en Antropología en esta misma institución y el doctorado en Antropología en la Universidad de Chicago. Es autora de los libros *Máscara, transformación e identidad en los Andes* (1998); *Identities representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes* (2001); y *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú* (2006). Ha sido miembro del jurado del Premio Casa de las Américas (Cuba) para el género de ensayo histórico-social y evaluadora de la UNESCO para la proclamación de Obras Maestras de la Herencia Cultural Oral e Intangible de la Humanidad. En la actualidad hace parte del Comité Ejecutivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York.

De los ciclos insulares a la celebración diseminada

Francisco Cruces,
Profesor de la Universidad Nacional
de Educación a Distancia (UNED), España

A las fiestas tradicionales se les han atribuido funciones y efectos en cierta medida sorprendentes, tanto por su trascendencia social como por la hondura de su calado: convocar a los grupos, ordenar el tiempo, contactarse con lo sagrado, apropiarse del espacio, reafirmar jerarquías, vivenciar la comunidad, limitar los conflictos, sostener la memoria... En lo que sigue me interrogo por la modernización, urbanización y patrimonialización de ese misterioso modelo de eficacia simbólica, así como por los modos complejos en los que se entrelaza hoy con la racionalidad urbana. No podemos pasar por alto que dicha racionalidad es la que enmarca, de forma extensiva y generalizada, toda producción, circulación y consumo de formas festivas.

Mi hilo argumental será el siguiente. La escena festiva de nuestros días puede representarse como el resultado de una superposición compleja, heterogénea e híbrida de tres momentos diferenciados, que podemos denominar respectivamente el de *las islas y los ciclos*, el del *ritual secular* y el de la *celebración diseminada*. Estos “momentos” o “escenas” se resisten a ser entendidos en términos evolutivos –como meras fases o estadios históricos, donde cada uno superaría y sustituiría al anterior– o topológicos –como formas repartidas en el espacio entre “el campo” y “la ciudad” –. Invitan, por el contrario, a pensar nuestros repertorios de celebración como el producto de una interacción entre distintas narrativas o regímenes de representación, a través de las cuales tanto los protagonistas como los es-

pectadores y mediadores patrimoniales construyen el sentido de lo que allí está ocurriendo. Tales narrativas se entrelazan y dialogan de modos diversos, resultando, en cada caso concreto, una particular economía política de la tradición festiva.

Dicha economía compleja cuestiona nuestro relato preferente sobre la fiesta, en la medida en que éste permanece anclado en una representación insular y cíclica del ritual comunitario. Acabaré por ello interrogándome sobre el desafío que ese estado de cosas supone de cara a la construcción patrimonial. ¿Cómo armar un relato que haga justicia a tal complejidad?

Cuestiones de traducción

Para un antropólogo español que ha trabajado sobre el tema de la fiesta en el Madrid de los años noventa, la palabra evoca varios referentes distintos. En primer término, “fiesta” parecería abarcar cualquier tipo de celebración pública, en cualquier lugar, por cualquier sujeto celebrante. Así construido desde el sentido común, el término parece designar un objeto evidente que empaquetaría, ante la mirada ingenua del etnoturista, un conjunto de ingredientes previsible: bullicio, baile, alegría, colores, desorden, acciones tradicionales y sorprendentes, algo de sexo furtivo. Como reza la careta de un disco reciente de *world music*: “Únete a la gran celebración planetaria”.

De esta noción bulldozer, desahogada, nos liberamos tan pronto como tratamos de traducirla. Si bien desconozco los matices posibles del concepto de fiesta en el quechua, el aymara o el guaraní, al intentar traducir al inglés parte de mi trabajo descubrí con sorpresa el abanico amplio de términos entre los que ese otro idioma me obligaba a escoger: *celebration, festival, festivity, fair, feast, party, holyday...* y el propio *fiesta*. Los sajones lo utilizan tomándolo en préstamo lexical del castellano, precisamente porque ninguno de los conceptos anteriores encaja del todo con lo que nosotros queremos decir cuando decimos “fiesta” (cf. Abrahams, 1987).

Una segunda acepción remite, por tanto, a un modelo local de honda raigambre católica. El término “fiesta” deriva del latín *festus*; apareció en

::112::

castellano a inicios del siglo XVIII y forma parte del léxico de muchas lenguas europeas. En catalán, por ejemplo, se comenzó a utilizar también entre los siglos XIII y XIV. Como avisan Prat y Contreras, es debido a este uso que la palabra abarca significados múltiples (1987: 9). Leemos, por ejemplo, en el Diccionario de Covarrubias:

FIESTA. Del nombre latino festus, a, m, dies festus, feriatus, feriae. Los gentiles tenían sus días de fiesta, en los quales ofrecían sacrificios a sus vanos dioses o celebraban sus banquetes públicos o juegos, los días de sus nacimientos; y comúnmente decimos, cuando ay regocijos, que se hazen fiesta. Hazer gran fiesta de una cosa, reírla mucho y a veces encarecerla. La Yglesia Católica llama fiesta la celebridad de las pascuas y domingos y días de los santos que manda guardar, con fin que en ellos nos desocupemos de toda cosa profana y atendamos a lo que es espíritu y religión, acudiendo a los templos y lugares sagrados a oyr las missas y los sermones y los oficios divinos y en algunas dellas a recibir el Santissimo Sacramento y vacar a la oración y contemplación. Y si en estos días, después que se oviere cumplido con lo que nos manda la santa madre Yglesia, sobrare algún rato de recreación, sea honesta y exemplar (1989: 593).

Vemos que en el siglo XVII la palabra se refería a cuatro dimensiones diferentes, pero interrelacionadas: la suspensión del tiempo laboral, el culto religioso, la risa y el goce en la interacción, la celebración de regocijos públicos. El énfasis litúrgico de Covarrubias nos recuerda hasta qué punto toda celebración colectiva remite a un calendario sagrado, es decir, a un determinado orden del tiempo: en este caso, a una noción religiosa, cíclica y trascendente del culto ofrecido a Dios.

Esta insistencia resulta hoy, en nuestro mundo laicista, un tanto chocante. ¿Es posible concebir que el concepto moderno, etnoturístico, de la fiesta como diversión, consumo y barra libre encuentre su cimiento original nada menos que en un tiempo dedicado por fuerza a las cosas divinas? En España, esa capacidad del calendario juliano-gregoriano para

ordenar el año como un cosmos puntuado por momentos litúrgicos llevó, a lo largo de siglos de lenta y tardía modernización, a una verdadera “guerra del tiempo” entre la Iglesia, las élites liberales y las clases populares. De ella testimonian las continuas prohibiciones de fiestas, la reforma calendarial y el recorte de su –a juicio de los ilustrados– abusiva extensión (Velasco, 1982; Cruces, 1995).

La tercera acepción que deseo recuperar aquí es antropológica. El estudio comparativo entre culturas fue forjando desde el siglo XIX una especie de modelo ideal sobre la vida festiva y sus elementos constituyentes. En cierto modo, la visión de la antropología clásica corrige con un universalismo depurado tanto el etnocentrismo vulgar de la noción moderna de la fiesta-diversión, como el parroquialismo de nuestras raíces latinas y católicas. Con variantes, podemos encontrar esa modelización canónica en el *initichuima* australiano de Durkheim, igual que en el sacrificio maussiano; en las descripciones decimonónicas de la “religión primitiva”, lo mismo que en la magia de los huertos de los trobriandeses o en los oráculos azande; desde los ritos de paso de Van Gennep, pasando por la *communitas* turneriana, hasta las sofisticadas conceptualizaciones *fin de siècle* sobre la performatividad del ritual y “lo santo” (Turner, 1982; Tambiah, 1985; Rappaport, 1992; Cruces, 2006).

Islas y ciclos

Apilar juntos a estos autores heterogéneos de la antropología simbólica resulta sólo permisible con objeto de destacar la idea vertebral que a mi juicio los une: *la fiesta comunitaria como comportamiento ritual*. Las celebraciones cíclicas de los calendarios agrícola, litúrgico y astronómico proporcionan aún el paradigma para los ritos estacionales de *intensificación*, como las celebraciones del ciclo de la vida lo hacen para los ritos *de paso*. Y aún habríamos de incluir otras categorías de festividades como parte de ritos de *institución* o *instalación*, de *aflicción*, de *interacción* y de *intercambio* (García, Velasco *et al.*, 1991).

En cualquier caso, antes que una tipología de las diferentes modalidades de fiesta, lo que busco recuperar aquí de los análisis clásicos es la reiteración de ciertos elementos que vienen a componer una suerte de modelo o tipo ideal:

(1) *El carácter ritual de los comportamientos*. En términos de M. Mauss: “actos eficaces que versan sobre cosas llamadas sagradas”. Sin entrar a desenterrar la larga y controvertida historia del concepto de ritual, contemplar el comportamiento festivo desde esta óptica lleva a reconocer que éste se halla gobernado por una racionalidad diferente al tipo de racionalidad instrumental, particular y finalista propia del tiempo ordinario (cf. Velasco, 1982; Tambiah, 1985). Para la antropología, la fiesta es “hecho total” (Mauss), “experiencia de retorno al todo” (Fernández), “orden del tiempo” (Leach). Ciertamente que en las fiestas se comercia, se consume, se intercambia, se produce, se compra, se vende, se come, se planifica, se activan redes sociales, se afirma la autoridad, se muestra, ejerce e impugna el poder. Pero por encima –o al lado– de eso, en las fiestas se hacen ofrendas, sacrificios, dones, procesiones, romerías, cantos, representaciones teatrales, comuniones, exhibiciones, bendiciones, bailes, disfraces, competiciones, banquetes, subastas, batallas... es decir, *performances* simbólicas. Lo que sucede en la fiesta no tiene lugar “pese a”, sino precisamente “a través de” su carácter ritual, performativo y simbólicamente marcado. Ese misterio (tan misteriosamente evocado en la definición maussiana) es al que aludimos al hablar de “eficacia simbólica” como el modo específico de operación de los rituales. Una eficacia que se manifiesta tanto en las transformaciones íntimas de la comunidad celebrante como en sus relaciones cósmicas.

(2) *La conexión con “lo sagrado”* –no tanto en el sentido religioso convencional de “sobrenatural” o fuera del mundo, como en el sentido durkheimiano de la incuestionabilidad–. La fiesta transcurre en torno a extraños objetos rituales, segregados del contacto con la vida ordinaria e investidos de un especial valor a ojos de los oficiantes: vírgenes, roscas, palomayos,

santos, cristos, diablos, tambores que hablan, *chunchus*, exvotos, Reyes Magos, cabezudos, gigantes, banderas, máscaras, virtudes y pecados...

::115::

(3) *El protagonismo de un grupo celebrante que se autorrepresenta en forma de comunidad.* La comunidad –tanto en el sentido territorial como en el más profundo de la *Gemeinschaft* de Tönnies: un destino común, una particular manera de estar juntos– actúa como sujeto de la fiesta y fuente de su legitimidad. El carácter comunitario no significa indiferenciación, sino más bien alternancia entre momentos de congregación y otros en los que actúan en nombre de la comunidad personajes señalados, quienes la encarnan siguiendo un principio de representación: mayordomos, damas de honor, postores, auroros, cantores y cantoras, matachines, compadres, niños repetidores, costaleros, penitentes, mozas y quintos, caciques, danzantes...

(4) *Un programa de comportamiento guiado por la tradición,* es decir, ejecutado “por augustos actores en ocasiones solemnes”. Esos actores intervienen en virtud de una autoridad recibida del pasado, supuestamente impermeable al escrutinio de una racionalidad presentista. “Porque es tradición”: ésa es la lógica autotélica a la que responden típicamente las tradiciones festivas.

En resumen, se trata de un tipo ideal, que establece una clase especial de eficacia. La fiesta se hace cargo de la reproducción moral del grupo mediante la *performance* reiterada en el tiempo de acciones simbólicas que lo autorrepresentan y lo conectan con lo sagrado.

En distintos lugares he expuesto el desgaste de este modelo estándar de concepción del ritual, y en particular el desbordamiento de su carácter territorialmente insular y temporalmente cíclico (Cruces, 1998; 2006). Dicho desgaste tiene que ver con razones de dos tipos. Por una parte, el fin de las islas y los ciclos resulta del conjunto de procesos simbólicos y materiales que de manera evidente ligan a toda comunidad humana a un ecúmene global. Ninguna fiesta es una isla. No es que el ensimismamiento

ritual sea impensable; sólo que, en el contexto actual, nunca dejará de ser un mensaje dirigido a otros (Baumann, 1990). La economía política de las tradiciones comunitarias desborda el horizonte de la comunidad. Por otro lado, el traslado del concepto de ritual a sociedades urbanas, modernas y secularizadas fuerza a ampliar los horizontes y modos de operación de ese modelo insular.

Rituales seculares

Nuestras concepciones sobre la fiesta no pueden ser las mismas tras considerar su lugar estratégico en la invención de los modernos estados nacionales, y más en particular en la producción del vínculo de ciudadanía. No hablamos ya del estilo grotesco del viejo carnaval bajtiniano, con su renovadora y mágica violencia; ni de las sevicias, inversiones y seclusiones ceremoniales de una *communitas* premoderna. Hablamos de formas festivas convenientemente civilizadas, eufemizadas y regimentadas; aunque fiestas al fin y al cabo, esenciales de hecho en la conformación de los sujetos sociales de nuestra contemporaneidad.

Podría objetarse que el discurso de la primera modernidad en torno al hecho festivo fue fundamentalmente antiritual, hiperracionalista, dibujando la fiesta con los tonos negativos de algo que ha de ser necesariamente reformado: un anacronismo superviviente, una exhibición de mal gusto, un estorbo para el trabajo y la sana circulación de capitales, personas y mercancías. Es igual de cierto, empero, que los ritos de la fe confesional, el territorio, el patriotismo, la familia, la ciudad, la región, la etnia, la clase, la raza, la lengua, el partido, el sindicato y hasta la corporación empresarial convergerán a lo largo de todo el siglo XX en un incesante trabajo simbólico, orientado a construir sujetos plenamente modernos: individuos, urbanitas, productores, ciudadanos, patriotas y contribuyentes. La Revolución Francesa se inauguró con fiestas.

Visto desde esta óptica, el trabajo de eficacia simbólica que arriba delineábamos vendrá a reformularse en diversas direcciones:

(1) *Una reforma civilizatoria e higienista*. La relación de la modernidad urbana con la fiesta heredada del antiguo régimen será profundamente ambivalente. Por una parte, el *ethos* antifestivo de la ciudad moderna arrojó a aquélla a sus márgenes espaciales y funcionales, en un proceso alternante de represión de la fiesta popular y domesticación de su potencial de violencia simbólica –desactivándola, en términos de A. Ariño, “desde dentro” (1991). Dos casos pueden ilustrar esta idea. M. Archila ha mostrado cómo las chicherías, centro de las prácticas de sociabilidad de obreros y artesanos de la Bogotá del XIX, se volvieron objeto creciente de una cruzada higienista, hasta que se consiguió finalmente sustituirlas, durante las primeras décadas del XX, por el consumo de cerveza, más cosmopolita e higienizado (Archila, 1991). En España A. Ariño ha documentado en profundidad la transformación del calendario festivo valenciano, con la consolidación de las Fallas como fiesta mayor; una vez las pugnas ideológicas en torno al carnaval y la feria de primavera mostraron la inviabilidad de ambas para generar una autorrepresentación consensuada de los pobladores de la ciudad en su conjunto (Ariño, 1991).

(2) *Un espacio-tiempo universal y desanclado*. Si respecto a las formas heredadas de la tradición hay eufemistización, higienización y reforma, simultáneamente se asiste a lo largo del siglo XIX a la imposición de un nuevo sentido del tiempo de orden global, abstracto y medible, gobernado por la sincronización horaria y la racionalización y universalización de calendarios. En el París de 1890 aún se discutía la aceptabilidad de tomar los husos horarios con el meridiano de Greenwich como referencia (Thompson, 1985; Cruces, 1998; Giddens, 1994; Ortiz, 2000). En este nuevo tiempo desanclado, los ritmos abstractos del trabajo industrial y su disciplina jerarquizan las actividades sociales según una nueva periodización que reacomoda, sin anularlos del todo, los ciclos de la liturgia cristiana, los ritmos agrarios y la estacionalidad local –creando así los episodios de vacación y “tiempo libre” como momentos generalizados para el ocio y el entretenimiento.

(3) *Rituales seculares de la nación, la ciudad, la etnicidad.* Mientras que el tiempo parece volverse abstracto, global y desanclado –es decir, intercambiable con independencia del lugar–, la simbólica de las fiestas que marcan su discurrir se puebla de símbolos nacionales, héroes patrios y conmemoraciones locales de una liturgia secular. Nacionalización, secularización e invención de tradiciones son principios clave de este proceso.

(4) *Del sujeto comunitario al binomio institución/individuo.* También cambia el sujeto de la celebración festiva, con el protagonismo creciente de, por una parte, las instituciones y organizaciones formales y, por otra, el individuo autónomo con sus afinidades electivas. Las fiestas, antes concebidas como “fiestas de todos”, tienden hacia una forma de fiesta programada y administrada, que podemos llamar “fiestas para todos”¹ (Velasco, Cruces y Díaz de Rada, 1996). Aumenta la distancia entre el proceso de producción de la fiesta y el de su consumo. Del lado de la producción, el “programa” se entroniza como centro organizativo que enmarca (sin cancelarlas) otras racionalidades de acción, ya se trate del deber litúrgico, el desorden carnavalesco o la tradición comunitaria. Del lado del consumo, la fiesta tiende a despojarse de su carácter de “hecho social total”, al menos para quienes no participan en ella, y empieza a pensarse en términos de una “oferta cultural” a disposición electiva de sus públicos. En las “fiestas de todos” venían a coincidir productores y espectadores, sujeto celebrante y objeto celebrado. *In extremis*, no existe el público cuando todos somos protagonistas. “Fiestas para todos” significará la apertura y universalización creciente de los públicos, con la inevitable conversión de la “fiesta” en un objeto de consumo cultural abierto al mundo.

1 “Fiestas para todos” era ni más ni menos el eslogan adoptado por el ayuntamiento de Madrid en el proceso de revitalización festiva que marcó, desde finales de los años setenta, el advenimiento de los nuevos ayuntamientos democráticos salidos de la transición en España.

Celebración diseminada

::119::

Si la antropología ha sido decisiva para nuestra comprensión del primer momento de la fiesta y la sociología histórica lo ha sido para el segundo, la nueva geografía planetaria nos ayuda a identificar direcciones recientes de transformación de la celebración festiva. Pienso en procesos como el crecimiento imparable de las megaciudades, metápolis y regiones metropolitanas; la transformación tecnológica implicada en las nuevas economías del conocimiento, la localidad-red y la sociedad de la información; la emergencia de múltiples formas de comunidad vinculadas a un régimen generalizado de circulación de personas, objetos, dinero, mercancías y significados².

En lo tocante en particular a la fiesta, querría señalar de manera esquemática tres aspectos que habremos de explorar en el futuro inmediato:

(1) *La irrupción de fenómenos de ruptura simbólica, con formas centrifugas, emergentes, diseminadas o fragmentarias de celebración.* En un texto reciente, he mencionado las *flash mobs* o “mobidas” que desde comienzos de esta década comenzaron a generalizarse en varias ciudades mundiales, coordinando mediante la red a internautas en Madrid, Berlín, Nueva York o Milán para sostener actividades tan creativas como sorprendentes: guerras de almohadas, bailes con el móvil (*clubbing*), cadenas de besos, congelamientos colectivos en los intercambiadores de trenes y otras *performances* similares (Cruces, 2009). También cabría situar en estos nuevos repertorios movimientos como el de los sonideros de México: varios miles de pequeñas empresas de música, que alquilan sus equipos de amplificación para animar el baile callejero en la megápolis y, más allá de ella, en un amplio circuito transnacional. Explica Mariana Delgado:

2 Asumo aquí que hablar de modernidad tardía o líquida no supone el fin o la superación de una época sino, por el contrario, la radicalización de algunas de sus tendencias y contradicciones.

::120::

“(…) el movimiento sonidero es introducido como un sistema alternativo a la industria musical establecida, en donde la producción, circulación y acceso a la música están sujetas al registro de derechos autoriales, la mediación de distribuidores, la intervención de productores y la difusión por medios masivos de comunicación. En la escena sonidera estas estrategias se ven alteradas, transformadas o anuladas; son desplazadas. Aquí priman las alianzas específicas entre sonidos, organizaciones, promotores, sellos discográficos no corporativos o piratas, plataformas autónomas de difusión y comerciantes callejeros (Delgado, 2009: 1).

A juicio de dicha autora, lo característico de este movimiento –como el de la tecnobrega en Brasil y otros análogos– es constituir “modos abiertos de operación cultural” a partir de “usos transformativos” del material encontrado tanto en el entorno inmediato como distante. Un argumento que bien podríamos trasladar a múltiples manifestaciones de la actual socialidad juvenil, desde la fiesta *rave* hasta el *botellón* madrileño.

(2) *El lenguaje de la fiesta penetra otras formas de acción colectiva.* Las formas y modos de la fiesta se infiltran, difuminándose, en repertorios colectivos como la manifestación de protesta, el mitin o ciertos modos de intervención artística sobre el espacio público. ¿Se tratará tan sólo de un signo de los tiempos –el de la estética del pastiche y el bricolage, donde todo se mezcla de manera transitoria–? Según N. García Canclini, la ciudad tardomoderna se ha hecho a la manera del videoclip, “saqueando imágenes de todas partes, en cualquier orden” (1996: 101). El lenguaje de lo festivo aparece, no obstante, dotado de una plasticidad especial. Constituye una suerte de mínimo denominador común, capaz de coordinar a una multitud desagregada en las imágenes efímeras –y poco vinculantes– de una fraternidad imaginaria.

Lo interesante de estos fenómenos de ruptura es que, a mi juicio, invitan a cuestionar algunas de las oposiciones clásicas que contraponían, en un juego de espejos invertidos, el trabajo simbólico de la fiesta comunitaria (“tradicional”) y su modernización en el contexto urbano. No es la oposi-

ción “moderno” vs. “tradicional” lo relevante; tampoco las restantes parejas de opuestos sociológicos que suelen ir acompañándola: comunidad/sociedad, campo/ciudad, participación/espectáculo, nacional/foráneo... Lo que tales fenómenos hacen visible son precisamente las contradicciones internas generadas, en su desarrollo, por una modernidad urbana que se rehace, de manera incesante, sobre sus propias ruinas. Frente a la parábola cerrada de la modernización como progreso (que implica una visión lineal de la relación entre los dos momentos anteriores), asistimos a tiempos en los que –Marx y Berman *dixit*– “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Una breve reflexión patrimonial

Al inicio de este artículo, sostuve que la “economía compleja” o “superposición de narrativas” aquí expuesta cuestiona nuestro relato preferente sobre la fiesta, en la medida en que éste permanece anclado en una representación insular y cíclica del ritual comunitario. Encuentro en ello una visible paradoja. Como mediadores urbanos y letrados, la mayoría de los investigadores, políticos y técnicos del patrimonio nos hallamos netamente posicionados en el segundo momento: el de la construcción moderna de una comunidad imaginada desde las instituciones culturales de la nación, la región, la ciudad y otras instancias del estado y la sociedad civil. Sin embargo, las imágenes que cultivamos y difundimos pertenecen prioritariamente al primer momento. Son representaciones rituales y comunitarias de un calendario tradicional –cuando no costumbristas, exotocistas o primordialisistas, en el sentido de dejar fuera de foco, como si no estuvieran ahí, las mediaciones decisivas de la Iglesia, el estado nacional, el mundo del consumo, la mirada turística y los medios masivos, históricamente constitutivos de la fiesta de hoy.

Afinando más la paradoja, cabe preguntarse si los públicos a los que tales imágenes se dirigen no se hallarán en el tercer momento: el de la celebración diseminada, propia de una ciudad que se desdibuja. Habrá que asumir la posibilidad de que esto esté sucediendo al menos con una parte

de ellos. ¿Qué fiesta es posible hoy como “fiesta de todos” en una megápolis como Lima, con sus cientos de barriadas, sus nueve millones de habitantes censados, su extensión inabarcable? Bajo las condiciones de una urbanización tan acelerada como desigual, los límites territoriales entre campo y ciudad tienden a borrarse, el espacio-tiempo se unifica conflictivamente y aparecen identidades emergentes como las del “prosumidor” internauta, el migrante transnacional, el viajero cosmopolita. Todos especialistas en formas diseminadas de celebración festiva.

Los tres “momentos” o “narrativas” posibles sobre la fiesta aquí presentados plantean entonces un problema –una encrucijada, un enredo– a quienes nos dedicamos a investigar, construir y gestionar patrimonio inmaterial. La cuestión que se nos presenta es la siguiente: ¿cómo representar adecuadamente lo que las personas hacen con su fiesta, y a través de ella? En último término, ese problema tal vez no sea muy distinto al que se plantean cotidianamente los propios participantes y actores de la fiesta, cuando combinan flexiblemente en su discurso activaciones patrimoniales de corte local y comunitario; activaciones nacionalizadoras, de carácter estatizante; y también activaciones cosmopolitas –ésas que declaran “patrimonio de todos” lo que en realidad hacen sólo algunos. Cada quién tendrá que experimentar con esa diversidad de relatos para encontrar, a fin de cuentas, su propia manera de hacer la fiesta.

Bibliografía

ABRAHAMSON, R. D. 1987. “An American Vocabulary of Celebrations”. En A. Falassi, *Time Out of Time. Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

ARCHILA NEIRA, Mauricio. 1991. *Cultura e identidad obrera. Colombia, 1910-1945*, Bogotá: CINEP.

ARIÑO, A. 1991. *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.

- BAUMANN, G. 1990. "Rituals directed at others. Re-reading Durkheim in a plural society". En Daniel de Coppet (comp.) *Understanding Rituals*. Londres: Routledge, pp. 97-116.
- COVARRUBIAS, S. de. 1989. [1611] *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla.
- CRUCES, F. 1995. *Fiestas de la ciudad de Madrid. Un estudio antropológico*. Madrid: UNED, Tesis Doctoral.
- _____. 2006. *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: UNED.
- _____. 2009. "Performances urbanas". En Miguel Ángel Aguilar et al. (coords) *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Barcelona: Anthropos/UAM, pp. 166-179.
- _____. 1997. "Desbordamientos. Cronotopías en la localidad tardo-moderna". En *Política y Sociedad*, 25: 45-58.
- DELGADO, M. 2009. "Súper Numen Sonidero". En *El Proyecto Sonidero*. Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios 2008-2009. México: Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes. [www.elproyectosonidero.com].
- GARCÍA CANCLINI, N. 1995. *Consumidores y ciudadanos*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, J. L.; VELASCO, H. 1991 *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GIDDENS, A. 1994. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- ORTIZ, R. 2000. *Modernidad y espacio. Benjamin en París*. Buenos Aires: Norma.
- PRAT, J. y CONTRERAS, J. 1987. *Les festes populars*. Barcelona: Ells llibres de la frontera.
- RAPPAPORT, R. 1992. "Ritual". En R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, pp. 249-260. New York, Oxford: Oxford University Press.

- REINGHOLD, H. 2002. *Smart mobs. The next social revolution. Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*. Cambridge: Basic Books.
- TAMBIAH, S. J. 1985. "A Performative Approach to Ritual". En *Culture, thought and social action. An anthropological perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 123-166.
- THOMPSON, E. P. 1985. "Tiempo y disciplina de trabajo en el capitalismo industrial". *Tradición, revuelta y consciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona: Crítica.
- TURNER, V. 1982. *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution Press.
- VELASCO, H. (ed.) 1982. *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Tres Catorce Diecisiete.
- VELASCO, H.; CRUCES, F.; DÍAZ DE RADA, A. 1996. "Fiestas de todos, fiestas para todos". *Antropología*, 11:147-163.

FRANCISCO CRUCES

Profesor titular del Departamento de Antropología Social y Cultural de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Anteriormente fue profesor de etnomusicología en la Universidad de Salamanca y profesor invitado en la Universidad de Chicago. Sus investigaciones se centran en manifestaciones simbólicas de la cultura popular urbana, como la música, las fiestas, marchas y rituales. Ha realizado trabajo de campo en el Valle del Jerte (Cáceres), Madrid, Ciudad de México y Bogotá. Es coautor de los libros *Rituales y proceso social* (1991); *La ciudad emergente* (1994); *Las culturas musicales* (2001); *La sonrisa de la institución* (2006); *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana* (2006); y *Textos de antropología contemporánea* (2009).

Los juegos florales: una fiesta cívica euroamericana entre la modernidad y la tradición. Aproximaciones a su estructura social, política y cultural

Juan Camilo Escobar

Adolfo León Maya,

Profesores Universidad EAFIT, Colombia

*A Florentino Ariza le quedaba la nostalgia de sus
tiempos jóvenes, el recuerdo vivido de los Juegos Flo-
rales, cuyo estruendo resonaba cada 15 de abril en el
ámbito de las Antillas.*

Gabriel García Márquez

El amor en los tiempos del cólera

1. Los juegos florales en los archivos euroamericanos

Conocimos de la existencia de esta institución cívico-literaria cuando indagábamos por los proyectos de “civilización y progreso” que las élites intelectuales forjaban en Medellín, Colombia, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Tuvimos la tentación de imaginar que eran los antecedentes de otra institución cívico-popular que ha dado a esta ciudad un brillo turístico y festivo durante el mes de agosto de cada año: la *Feria de las Flores*. Evento en el que los campesinos del oriente de Medellín muestran y exhiben en un largo, colorido y bello desfile, hoy intervenido por la publicidad empresarial, silletas de flores hasta de cien kilos de peso. En los más clásicos trabajos que se han hecho sobre el desfile de silleteros se establece con frecuencia una relación de continuidad entre ambas instituciones: los juegos florales y la Feria de las Flores en Medellín. En uno de estos estudios

se dice que: “La primera versión de la Feria de las Flores de la cual se tiene noticia se remite a mayo de 1912. En esta época se realizaban en la ciudad torneos poéticos sobre la Virgen y la Primavera, en hogares, colegios e iglesias se elaboraban altares, profusamente adornados con flores; todo culminaba con un fastuoso baile de gala en el deslumbrante Salón Dorado del Club Unión, situado en la simbólica carrera Junín, donde se coronaba a la ‘Señorita Orquídea’”¹

No obstante, los datos de la prensa de Medellín indican el interés por los juegos florales desde 1868. El periódico literario *El Oasis*, en su número 29 del 18 de julio de dicho año, publica un extracto de otro impreso madrileño porque tiene “el deseo de impulsar la literatura en nuestro país”. Allí se relacionan los orígenes de los juegos florales en el siglo XIV, al sur de Francia, y se da cuenta de su reactivación en Barcelona, España, en 1859. *El Oasis* era un periódico dirigido por escritores patrióticos que veían en esta festividad una gran ocasión para celebrar y conmemorar la independencia colombiana del dominio político español y para avanzar un poco más en el sentimiento de pertenencia a una “sociedad civilizada”. De acuerdo con un ejemplar de 1869, “nuestra historia política tiene una fecha muy notable i que cuenta con la simpatía de todos los colombianos: esta es el 20 de julio de 1810. Su aniversario se aprosima(sic) i nosotros daríamos una gran muestra de agradecimiento a los próceres de la independencia, si designamos esa fecha para celebrarla de una manera digna y civilizada, como grande i magnánimo fue el objeto que se propusieron nuestros padres al darnos independencia y libertad”²

1 Edgar Bolívar. *Desfile de Silletteros 50 años*, Medellín, Vitzaz, 2007, p.41. Ver también el trabajo de Juan Luis Mejía Arango, *Feria de las flores*, Medellín, Vitzaz, 2007. En un texto que circula en la WEB, tanto en español como en italiano, promovido por la Cámara de Comercio Italiana para Colombia, www.ccicolombia.com ,y quizás a partir de la información existente en los dos trabajos anteriores, se dice lo siguiente: “En la primera década del Siglo XX se llevaban a cabo torneos poéticos y juegos florales en el refinado ambiente del Club Unión, que con el tiempo se transformaron en la versión original de la Fiesta de las Flores: en una mezcla de acentuada devoción y de exaltación de la primavera, convirtieron el mes de Mayo en un período en el cual lo sagrado y lo profano se alternaban para rendir culto floral a la Virgen y, simultáneamente, congraciarse con la elección de la reina de las flores”.

2 *El Oasis*. Medellín, número 16, 1869, p.1.

Medellín, como las demás ciudades iberoamericanas, proponía y ejecutaba actos y eventos para festejar los hechos independentistas que habían posibilitado el inicio del proyecto político republicano. En efecto, el 20 de julio de 1869 reunió estudiantes, profesores, rectores y “una numerosa concurrencia” para “pronunciar discursos análogos al fin propuesto”. El periódico alentaba a los “jóvenes que han tomado sobre sí la penosa tarea de promover esa fiesta nacional” y, punto seguido, lamentaba no haber logrado realizar los juegos florales a los que había “invitado anteriormente” con el fin de “honrar más a los inteligentes jóvenes”, impulsores y promotores del establecimiento de una sociedad literaria que organice y mantenga los torneos poéticos, afamados por la circulación de impresos entre Europa y América, en particular en aquellos países del “vasto mundo que habla la lengua de Cervantes”.³

Como se aprecia en el periódico argentino, los juegos florales han alcanzado, a mediados del siglo XX, un efecto intercontinental: están presentes en Asia, América y Europa gracias a lo que ellos llaman el proyecto “hispano-luso-americano”, para el cual convocan a poetas y escritores de España, Portugal, Hispanoamérica y Filipinas con el fin de que “vuelvan sus ojos, por un buen tiempo y con desusado fervor, a algunos motivos líricos y a varios temas de especulación y examen, sustancialmente vinculados con la epopeya americana, la cultura, el presente y el porvenir de los pueblos de origen ibérico”.⁴ Tal como será analizado más adelante, una de las principales motivaciones de estas fiestas de la poesía, desde sus orígenes en Toulouse en 1324, ha sido proteger las lenguas regionales, nacionales o internacionales, como lo indican los casos del occitano, el catalán, el español o el esperanto. Ello porque detrás del acto del habla están comprometidos también los sentimientos, los imaginarios y los códigos de pertenencia e identidad colectiva de los grupos humanos, pues hablar es poner en movimiento haces de cultura con los que se iluminan ideales de ser y estar en el

3 Las citas del párrafo pueden encontrarse en *El Oasis...* ídem y en *ABC*, Buenos Aires, 5 de julio, 1959, p.93.

4 *ABC...* Ídem.

mundo. “El lenguaje es la casa del hombre” dijo el filósofo germano Martin Heidegger, justo por la misma época en que el mantenedor de los juegos florales de Jericó (Colombia), en 1914, el señor Julio Galán, proclamaba: “los pueblos donde no se escribe, no se sienten.”

En esa misma dirección, y como una muestra más de las constataciones documentales que refrendan y prueban la difusión de esta fiesta cívica euroamericana, en Chile, en el mismo año en que se realizaron los I Juegos Florales de Jericó (Colombia), se efectuaban en Santiago, capital del país austral, otras fiestas de las letras que han sido valoradas como “un acontecimiento que cambió la historia literaria de Chile”⁵. En otras palabras, los juegos de la gaya ciencia, como igualmente se conocen, conectan ciudades y grupos que simultáneamente repiten un modelo y reproducen una singularidad en el mismo. Para los chilenos, aquel evento de 1914 permitió la aparición de la futura nobel (1945) Gabriela Mistral, ganadora de la *flor natural*, el máximo premio, una medalla de oro y una corona de laureles. Sin embargo, su mayor triunfo fue, quizás, la posibilidad que le dieron estas festividades, organizadas por la Sociedad de Artistas y Escritores de Chile, de ocupar un sitio de honor entre los “poetas nacionales”, objetivo político y sociocultural que han vehiculado con tanta frecuencia los juegos florales en sus versiones locales. La poesía se ha regionalizado o nacionalizado haciendo uso de una lírica que exalta lo que se cree propio, raizal, originario, autentico y singular. Ganar una flor de oro o de plata, una distinción metálica, es, sobre todo, cooperar en la constitución de aquel valor moderno defendido por políticos, críticos y escritores: el de las llamadas “Letras Nacionales”.

Como lo dijimos atrás, esta institución literaria nació, según los archivos de la Academia de los Juegos Florales de Tolosa (Académie des Jeux Floraux de Toulouse), a comienzos del siglo XIV por iniciativa de un grupo de siete poetas occitanos, conocidos y referenciados por dicha academia como los *Siete Trovadores*. Fuera de escribir poesía, estos sujetos se dedica-

5 *EL Magallanes*, (suplemento), Puente Arenas, 20 de noviembre de 1988, p.5.

ban también a oficios diversos (notarios y mercaderes en particular), pero ante todo a honrar la tradición de sus ancestros trovadores. Según dice el Acta de Fundación de 1323, la cercanía y la cultura común entre la región de Provenza en Francia y la de Cataluña en España permitieron que muy rápidamente, en 1338, se celebraran en Lleida juegos florales para honrar el amor, la mujer, el catalán y la ciencia de la alegría.⁶ Estamos entonces ante una historia de larga duración en el mundo occidental, una historia que vincula sensibilidades medievales, arquetipos de masculinidad y femineidad bastante tradicionales, creencias cristianas, prácticas caballerescas y cosmovisiones que han venido integrando y mezclando, sin hacerse incompatibles culturalmente, elementos de las revoluciones de la modernidad en el transcurso de los últimos dos siglos, justo cuando se han difundido los encuentros poéticos por el mundo ibérico, francés y occidental.⁷

En efecto, escribir y declamar poemas en medio de jurados, con el fin de obtener un galardón, un símbolo, un nombre y, probablemente, el título de maestro de la *gaya ciencia* si se obtenía por tercera vez el premio máximo del concurso, es una muestra de una singular combinación por medio de la cual se accede, o se construye a su manera, una cultura moderna centrada en la glorificación de los actos heroicos de los sujetos sociales, de los individuos y sus propias proezas. En otros términos, los hombres y mujeres que han participado en los juegos florales desde el siglo XIV han representado un modelo de individuo que responde a los lineamientos estéticos, morales e ideológicos propios de sociedades que experimentan una disyuntiva cultural y política con la cual construyen sus procesos de modernización, sin abandonar con ello las manifestaciones más significativas de su tradición. En realidad, ser moderno es saber reubicar, en el espectro de posibilidades sociales, los legados de la tradición comunal y rural con las osadías del in-

6 Ver el sitio web de la *Académie des Jeux Floraux*: www.jeux-floraux.fr y de la *Enciclopedia Catalana*: http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0233614

7 Es importante anotar que la colonización francesa, española y portuguesa ha llevado los juegos florales a sus territorios coloniales. En la isla de Guadalupe en América se realizan juegos florales en francés, en Angola en portugués y en Filipinas en español. Según nuestros datos actuales, Italia ha empezado a efectuarlos a partir de 2001.

dividualismo urbano, en el que los derechos de cada quien son los nuevos objetos sagrados, intocables, imperecederos y naturales. El poeta y la poetisa, coronados con las flores más preciosas, representan simultáneamente al portador humilde de prototipos ancestrales y al guerrero audaz que tanto ama la modernidad competitiva y atenta a las hazañas de sus héroes.

En resumen, las fiestas y la producción literaria que se han generado alrededor de los juegos florales crearon espacios de sociabilidad que defienden y atacan valores específicos, proyectos de nación o región, ideales grupales y diversas formas de ordenamiento y control social en las sociedades donde se practican y fomentan. El lema de la restauración de los juegos florales en Barcelona en 1859, hace 150 años, puso en primera línea tres conceptos: patria, fe y amor. Ese mismo tríptico ideológico se promovió en Colombia en los III Juegos Florales de Jericó en 1998 y en los que celebraron el ciento cincuentenario, en el 2009, en Barcelona. En 1912, en Cádiz, se realizaron juegos florales para que “los amantes de las letras luzcan su ingenio, y para que los poetas sacudan el letargo materialista del siglo, cantando en sublimes estrofas la belleza y el amor”. Valga advertir que esta vieja institución, aunque principalmente se identifique como euroamericana, también se ha difundido y adaptado en ciudades asiáticas y africanas en donde el colonialismo francés, español y portugués las transmitió. Con el ánimo de pensar el movimiento histórico de difusión de los juegos florales por el mundo, mas no de establecer que ha correspondido a una política controlada por alguna institución en particular, presentamos la siguiente *aproximación a una corta cronología de los juegos florales*:

- **1324.** Primeros juegos florales en **Tolosa** (Toulouse-Francia).
- **1338.** Primeros juegos celebrados en **Cataluña**.
- **Siglo XV.** Desaparecen en Cataluña. **Continúan en Francia.**
- **1789.** Suspendidos durante la revolución en **Francia** hasta 1806.
- **1830-1859.** Propuestas de reanudar los juegos florales en **Barcelona**.
- **1846.** Primeros juegos florales en **La Habana, Cuba**.
- **1859.** Reparición en **Barcelona, España**.
- **1868.** Propuestas en **Medellín, Colombia**. Periódico *El Oasis*.

- **1881.** Primeros juegos florales en **Buenos Aires, Argentina.**
- **1884.** Primeros Juegos Florales en **Concepción, Uruguay.**
- **1901.** Juegos florales en **Covadonga, México.**
- **1904.** Primeros juegos florales en **Bogotá y Medellín, Colombia.**
- **1905.** Juegos florales en **Manila, Filipinas.**
- **1908.** Primeros juegos florales en **Chocó, Colombia.**
- **1909:** Juegos florales en **Lima, Perú.**
- **1910.** Juegos florales en **Valparaíso, Chile.**
- **1911.** Juegos florales en **Aguadas, Colombia.** (Guerra contra Perú).
- **1912.** Juegos florales en **Cádiz, España.** (Constitución de Cádiz).
- **1914.** Primeros juegos florales en **Santiago de Chile.**
- **1914.** Primeros juegos florales en **Jericó, Colombia.**
- **1916.** Juegos florales en **Panamá** (Muerte de Cervantes).
- **1916.** Juegos florales en **Sevilla, España** (Muerte de Cervantes).
- **1920.** Juegos florales en **Portugal.**
- **1959.** Juegos Florales **Hispano-Luso-Americanos.**
- **1960.** Primeros juegos florales en Nueva Friburgo, **Brasil.**
- **1965.** Juegos florales en **Angola.**
- **2001.** Juegos florales en Bolonia, Comuna di Pianoro, **Italia.**

2. Estructura de los juegos florales

El certamen tenía para Florentino Ariza una atracción adicional: Fermina Daza fue la encargada de abrir los sobres lacrados y proclamar los nombres de los ganadores en la primera sesión, y desde entonces quedó establecido que siguiera haciéndolo en los años siguientes.

Gabriel García Márquez

El amor en los tiempos del cólera

Desde su creación en la baja edad media, en el sur de Francia, estos torneos de la palabra poética han funcionado con base en la acción de ciertos

sujetos que desempeñan roles de acuerdo con unos principios jerárquicos e insustituibles, sin importar dónde fuese el lugar o tiempo en que se realizasen. No es anacrónico pensar que en estas batallas líricas había muchos elementos de los que los caballeros medievales practicaban en sus justas de armas. El honor, el amor, la belleza, los premios, los jurados, los escenarios, la gloria del vencedor, el papel inspirador de las mujeres, la valentía física o sensible de los participantes son algunos de los elementos comunes en estas dos instituciones medievales. Quizás la decadencia de los caballeros, el sometimiento que sufrió la caballería a finales del siglo XII por las autoridades eclesiásticas y por la aparición de los mercenarios que combatían sin los códigos de honor y de armas caballerescos, como dice Georges Duby,⁸ dieron paso a otro tipo de enfrentamientos por medio de letras y palabras. De todas formas, esa dinámica interna de los juegos florales en la cual armarse de inspiración, prepararse para la escritura, disponerse al cumplimiento de unas reglas y desear ser honrado con un premio que permita nombrar la reina de los juegos florales, hace pensar en los caballeros del siglo XII que peleaban para poner a los pies de sus señoras y damas los premios obtenidos por su destreza a caballo y en armas.

En el caso concreto de los juegos florales, deben resaltarse varios elementos que permiten ver al mismo tiempo las formas como los grupos de poder social, político, cultural o económico participaban en su organización. En ocasiones el poder político local, consistorios o concejos municipales, se encarga de convocar a los juegos florales. Hace dos años en Perú (2007), por ejemplo, el poder político, en cabeza de la Dirección de Promoción Escolar, Pintura y Deporte del Ministerio de Educación, instituyó, en calidad de actividad educativa de la educación básica regular, los Juegos Florales Escolares Nacionales, lo que nos permite ver claramente el uso sociocultural y político de esta institución que, según palabras del propio Ministerio de Educación, sirve para “humanizar la sociedad, exaltar las altas virtudes,

8 Georges Duby. *El siglo de los caballeros*, Madrid, Alianza, 1995.

las ideas de paz y amistad entre los pueblos”⁹. Otras veces fueron las sociedades de mejoras públicas las que dirigían el orden de los juegos, pues éstos representaban un signo de avanzada en los proyectos de “progreso y civilización” que las élites urbanas de los siglos XIX y XX administraban desde aquellas instituciones privadas interesadas en lo público, mostrando con ello una notable manera de mezclar tradición y modernización sin por lo tanto sentirse traicionando el modelo teórico que los filósofos han construido sobre la modernidad. De nuevo, ser moderno no es incompatible con la defensa de viejos valores del llamado antiguo régimen, ni con la práctica y uso de símbolos ancestrales, ni con la glorificación de la mujer como objeto de amor y belleza.

En 1917, en la región de Caldas, en Colombia, un ex presidente de este país, Carlos E. Restrepo (1910-1914), fue nombrado como mantenedor de los juegos florales por la Sociedad Minerva de Caldas, agrupación encargada de organizar las celebraciones en torno a la poesía a comienzos del siglo XX. Con frecuencia, estos grupos de amigos de las artes y las letras, reunidos en torno al “ideal civilizador”, convocaban a la realización de las admiradas “lides del espíritu” que enfrentaban a los talentosos en “las artes hermosas de la imaginación”.¹⁰ Una de sus principales funciones era nombrar el mantenedor de los juegos. Esta figura proviene regularmente del seno de las personalidades más reconocidas en las localidades y regiones donde se han celebrado los certámenes poéticos. Escritores afamados, gobernantes admirados, intelectuales respetados, hombres cívicos y líderes políticos han ocupado regularmente la posición principalísima de mantenedor de juegos florales. Rol masculino por excelencia. En la larga historia, seis siglos, de la Academia de Juegos Florales de Tolosa, en Francia, una sola mujer ha ocupado este cargo de alta responsabilidad. Hace muy poco, en el año 2005, la médica y protectora del patrimonio hospitalario Lise

9 Plegable promocional de la Dirección escolar, cultura y deporte, Perú, 2009.

10 Carlos E. Restrepo. “Explicación y defensa de los juegos florales”, en: *Carlos E. Restrepo*, Medellín, Imprenta Departamental de Antioquia, 1984, pp.64-69.

::134::

Enjalbert fue nombrada mantenedora.¹¹ Ocupó la silla número 13 de las 40 dispuestas para proteger y salvaguardar la continuidad de los juegos florales en Toulouse, patrimonio inmaterial mundializado. ¿Qué hizo posible que una mujer acudiera al trono de los hombres? ¿Un cambio administrativo o una revolución sociocultural y mental?

Volviendo a Carlos E. Restrepo, el ex presidente mantenedor, podemos encontrar pistas para responder nuestras preguntas en el obligado discurso que le imponía su papel de guardián poético cuando dijo que “la poesía es mujer y la mujer es poesía”, definición de lo femenino que recoge la tradición plurisecular que los trovadores del siglo XIV empezaron a institucionalizar por medio del evento que hoy historiamos. Para Restrepo la mujer es también “Reina y diosa de los hogares”, “Emperatriz del arte”, “Reina y señora de nuestros hogares”, “Ama de la casa” y, finalmente, es tema y razón de sus reflexiones en sus palabras inaugurales de 1917. Allí, en sus razonamientos, este republicano e ilustrado hombre de estado, plantea también “el significado social y progresista” de los juegos, en los cuales la mujer moderna encuentra una oportunidad de “liberación femenina”, impulsada especialmente por las transformaciones ocasionadas por “el cataclismo mundial al que estamos asistiendo” (se refiere a la Primera Guerra Mundial) en “todos los valores morales y sociales”, empezando a “dar a la mujer un puesto y una representación que nadie, ni ella misma sospechaba. El cataclismo habrá de repercutir en estas breñas remotas [se refiere a la región de Antioquia] –estad seguros de ello– y transformará y dignificará a la mujer”.¹² Parece contradictorio, pues sus últimas palabras nos invitan a pensar que la “Reina del hogar” que definió líneas arriba carecía de dignidad. No obstante, allí no podemos ver ninguna contradicción, pues se trata de un caso más de modernización en el cual la mezcla de ideas tradicionales y modernas es totalmente normal. Los cambios de las mentalidades son así: polifacéticos, como la camisa de Arlequín, decía Lucien Febvre.

11 www.jeux-floraux.fr

12 Carlos E. Restrepo... Ídem.

La estructura de los juegos está entonces concebida para que se pronuncien no sólo los concursantes –poetas, narradores, ensayistas y otros literatos–, sino también, como lo hemos visto, los organizadores y mantenedores. Cada uno de estos pronunciamientos es una fuente documental en la cual se concentran las representaciones e imaginarios que gobiernan las sensibilidades y las prácticas de los grupos sociales que han hecho de los juegos florales un espacio de sociabilidad, un lugar de memoria o lo que hoy podríamos valorar como una festividad cívica que debería hacer parte del patrimonio inmaterial de la humanidad.¹³

Ahora bien, también hemos hallado un importante número de discursos, textos y declaraciones producidos por otras instancias significativas de la estructura de las fiestas poéticas estudiadas. En cada evento, los jurados calificadores levantan un informe de asignación de premios a los ganadores en los cuales justifican desde el punto de vista estético e ideológico sus decisiones. Luego, los premiados responden a sus jurados, leen sus obras, las dedican a las mujeres que componen la corte de honor, normalmente escogidas por el comité organizador, y después, para perfeccionar el sentido de estas luchas literarias, eligen la reina de los juegos, no exactamente por su belleza física sino por su capacidad de inspirar poesía, para así dedicarle las creaciones que les valieron haber sido coronados con una flor de oro. Los juegos son en consecuencia un espacio de seducción, una especie de iniciación al cortejo, al enamoramiento, y al ritual de las artes del amor. El conjunto de señoritas que acompañan a la reina de la poesía es conocido igualmente con el nombre de *corte de amor*, sentimiento este último que ha dominado entre los diversos temas que han motivado la realización de los juegos florales a través del mundo desde el siglo XIV hasta nuestros días.¹⁴

13 Esperamos que este texto pueda ser el inicio de una acción ciudadana para incluir en la bitácora de la UNESCO los juegos florales.

14 En algunos textos que se interesan en la historia de los juegos florales, se hace mención a unos certámenes de la Roma antigua en donde se realizaban poemas a Flora, diosa de las flores, los jardines y la primavera, ver Wikipedia. No obstante, consideramos que ésta es una continuidad impropia en esta historia, pues de acuerdo con el acta fundacional de los Siete Trovadores en 1323, en Tolosa, no era esta diosa, ni la práctica romana, lo que inspiraba la creación e institucionalización de los juegos florales.

Es importante añadir a la estructura relacional anterior varios grupos de individuos que también producen textos: primero, los *maestros de ceremonia* al final de las premiaciones cuando tienen lugar los banquetes, veladas o bailes con los que se clausura el evento; segundo, los *patrocinadores*, en ocasiones jefes políticos, líderes empresariales, dirigentes sindicales o directivos del sistema escolar, quienes agradecen a todos los participantes y auguran la continuidad de los juegos; tercero, los *periodistas* que cubren el desarrollo de la festividad y del ritual para publicarlo en los medios que hoy conforman archivos en los cuales podemos estudiar la historia de los juegos florales; y finalmente, los *editores e impresores* que publican la recopilación de textos y discursos de todos los actores principales de los torneos literarios, actualmente en boga dentro de los planes culturales y las políticas públicas en Iberoamérica y en Italia.¹⁵ Los juegos florales han contado con un dispositivo publicitario y editorial muy importante, en especial cuando han estado ligados a conmemorar y celebrar los actos fundacionales que dieron origen a los sentimientos de patria, nación, región o identidad cultural lingüística. Recitar y declamar en nombre de los héroes y las hazañas bélicas ha sido así mismo una constante en la reactivación de los juegos florales a partir del siglo XIX.

Se puede inferir entonces que los juegos florales, en su conjunto estructural, han representado, en particular para las élites decimonónicas, una opción política, cultural y social de vincularse e inscribirse en el “proyecto civilizador” que circulaba y construía sociabilidades y vínculos euroamericanos a través de las letras y las artes, de un lado, y, de otro, a través del impulso y creación de opciones académicas y científicas expresadas en la constitución de comunidades de hombres de ciencia, como la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos (1859), en la cual Charles Darwin figuró como miembro, quizás por intermedio del científico granadino Ezequiel Uricoechea, ampliamente integrado al movimiento intelectual europeo.

15 Desde el año 2001 se han venido realizando juegos florales en la Comune di Pianoro, Bolonia, en Italia. Ver www.comune.pianoro.bo.it

Así, en el variado espectro de “acciones civilizatorias” –creación de bibliotecas, periódicos, editoriales, teatros, museos, exposiciones, instituciones educativas, festividades, planes de cultura, academias, etc.–, los encuentros poéticos venidos de la edad media hallaron una atmósfera propicia para ser reactivados, difundidos, integrados y mantenidos como un signo mayor de la vía hacia “La Civilización”, con mayúscula, pues en el conjunto de imágenes mentales de sus promotores ha existido un sólo modelo de tal orden social. Nuestra hipótesis sobre la difusión de los juegos florales en América nos sugiere reflexiones en la anterior dirección. Según las fuentes, entre 1830 y 1859 se realizaron propuestas para reanudar los juegos en Barcelona. Una de ellas convocó a la presentación de “poemas épicos en Catalán o Castellano, sobre la expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos”, es decir, contra los considerados “enemigos de la civilización y la cristiandad”, contra los otomanos mahometanos.¹⁶ Mientras tanto, otros catalanes, “civilizadores”, fundan colegios y promueven la institucionalización de la fiesta cívico-poética que les representaba un medio para glorificar el “proyecto civilizador” en América. En efecto, el catalán Ramón Pinto fundó en 1844 el Liceo de la Habana, donde se realizaron probablemente los primeros juegos florales en territorio americano. El escritor y secretario de la sección de literatura del Liceo, Narciso Foxa y Lecanda (1822-1883), fue el primer ganador al lado del compositor, profesor y pianista español Manuel Ubeda (1810-1891).¹⁷

3. Algunas conclusiones sobre los usos de los juegos florales

La intuición popular los dividió en dos clases: los chinos malos y los chinos buenos. (...) Fue uno de estos chinos buenos el que derrotó en los Juegos Florales a setenta y dos rivales bien apertrechados. Nadie enten-

16 Ver en la WEB el sitio: <http://www.webpersonal.net/nova/verdager/context.htm>

17 Ver *Diccionario de la Literatura Cubana*, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01159629211030412970035/254f.htm>

*dió el nombre cuando Fermina Daza lo leyó ofuscada.
No sólo porque era un nombre insólito, sino porque de
todos modos nadie sabía a ciencia cierta cómo se llama-
ban los chinos.*

Gabriel García Márquez
El amor en los tiempos del cólera

Inicialmente los juegos florales tuvieron especial motivación en la “naturaleza femenina”, en la “belleza de las mujeres”, en el “amor humano y divino” y en “el honor y defensa del idioma”. Sin que estas primigenias razones desaparecieran como el fundamento de la escritura poética regulada por consistorios y mantenedores, vinieron a adjuntarse luego, en el siglo XIX, otras consideraciones de orden político rodeadas de gran carga de exaltación, adulación y apología. Por otra parte, desde sus orígenes en Tolosa, los juegos florales se celebraron en el mes de mayo, en primavera, como una correspondencia con la alegría que producía el fin del invierno y el inicio de la nueva germinación primaveral. Así pasaron a muchos lugares del mundo. En Medellín, el Centro Artístico, sociedad controlada por las élites locales, dispuso y acordó en 1904 que “todos los años en el mes de mayo se celebraran juegos florales”.¹⁸ Ahora bien, ese orden de razones y temporalidades empezó a alterarse en los procesos de difusión, recepción, adaptación y producción de los torneos poéticos a través del mundo. En Jericó, Colombia, se realizaron los primeros el 20 de Julio de 1914, fecha de la independencia. El jurado calificador aseguró que los escritores participantes, con sus “distinguidos ingenios”, “cuentan entre los que cultivan las letras patrias”.¹⁹ ¿Qué significan las “letras patrias”? ¿Cuáles no lo son? Escribir poesía en el marco de estas celebraciones debía entonces coincidir con el ideal patriótico de fundar la nación y combatir “la atonía musulmana que ha enervado los cerebros y angostado las viriles disposiciones, contri-

18 *Lectura y arte*, números 9 y 10, Medellín, abril de 1905, p.158.

19 *Juegos Florales en Jericó. Iniciados por la Sociedad de Mejoras Públicas y celebrados el 20 de Julio de 1914*, Medellín, Tipografía del Comercio, 1914, p.1.

buyendo de manera tan plausible al derrocamiento de la predisposición arcaica por el Arte”.²⁰

En conclusión, gracias a los juegos florales los llamados días fundacionales, las respetadas fechas memorables, las inolvidables jornadas valerosas, las justas causas belicistas o las guerras santas y patrióticas empezaron a ser adornadas y legitimadas por festividades literarias y declamaciones poéticas. En Buenos Aires, Argentina, como en otras localidades iberoamericanas, se realizaron juegos florales cada 12 de octubre para celebrar el llamado descubrimiento de América o lo que también se ha ideologizado bajo el nombre de “día de la raza”. Mistificaciones y mitologizaciones de fechas y acontecimientos asociados a la formación de identidades y alteridades “raciales” que tienen, con frecuencia, fuertes efectos políticos o militares. En Concepción, Uruguay, se llevaron a cabo los primeros juegos florales el 3 de febrero de 1884 porque “ese día constituía una fecha memorable en los fastos de la República. Efemérides de la caída de un tirano, punto de arranque de una era de libertad y de progreso, que será perpetuamente el mayor timbre de la gloria para la histórica ciudad del Uruguay”.²¹ En Valparaíso, Chile, se celebraron los primeros juegos florales en 1910 para conmemorar el centenario de la independencia, así como ocurrió simultáneamente en Bogotá, Colombia, en los días de julio que se efectuaron con gran pompa en el mismo año. En Chile se dijo que ésta era “una de las fiestas más cultas e interesantes en naciones como la Francia y España que la celebran anualmente”.²² En 1912, en Cádiz, España, se efectúa un “certamen científico literario o Juegos Florales de Cádiz” bajo la organización de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes. El objetivo era conmemorar la expedición de la famosa y liberal constitución que “ha permitido llamar a Cádiz *tierra sagrada*”. Dicha academia intentaba fomentar con los juegos florales y con su quehacer cotidiano un nuevo entendimiento

20 Julio Galán. “Discurso del Sr. Julio Galán, Mantenedor de los Juegos Florales, en la Sesión Solemne del 20 de Julio de 1914”, en: *Juegos Florales en Jericó...* Ídem, p.6.

21 Ver en la WEB: www.elhistorico.com.ar

22 Ver en la WEB: www.ild.posit.ucv.cl

de hermandad con los países hispanoamericanos, pues sus miembros consideraban que “todos pertenecemos a una gran familia”.²³

Bibliografía

En el ámbito colombiano no hemos hallado trabajos historiográficos o sociológicos que hayan avanzado en el estudio de los juegos florales. Sólo los discursos de los mantenedores o de los jurados calificadores presentan en ocasiones algunas reflexiones en torno al tema, aunque con frecuencia repitiéndose mutuamente. En la web pueden hallarse algunos textos en francés, catalán, portugués, italiano, gallego y otras lenguas latinas que resaltan la existencia de estos certámenes poéticos en el ámbito de su expansión. Un clásico de la historia de los juegos florales en Francia se encuentra en la biblioteca digital *Gallica* de la Biblioteca Nacional de Francia.

JUAN CAMILO ESCOBAR

Doctor en Historia de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Desde 1995 es profesor de la “Cátedra de Historia de Colombia” en la Universidad EAFIT de Medellín. Corresponsal de la revista electrónica internacional *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, editada por el Centro de Investigaciones sobre los Mundos Americanos. Ha publicado, entre otros, los libros *La violencia en Colombia. Aspectos históricos* (1998); *Lo imaginario: entre las ciencias sociales y la historia* (2000); y *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y élites intelectuales de Antioquia en Euroamérica. 1830-1920* (en prensa).

23 Rafael María de Labra. “Discurso”, en: *Certamen Científico Literario o Juegos Florales de Cádiz*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Abela HOH, 1912, p. 29.

ADOLFO LEÓN MAYA

::141::

Sociólogo. Magíster en Ciencia Política. Diplomado en Opinión pública y conflictos del Instituto Internacional Histadrut, Israel. Desde el año 2002 se desempeña como docente en la Universidad EAFIT de Medellín. Es coautor de los libros *Voces ciudadanas: una idea de periodismo público* (2000); *La participación ciudadana y el periodismo público: retos de la democracia contemporánea* (2001); y *Comunicación, conflicto y ciudad* (2006).

El banko, gran fiesta ritual de vivos y difuntos en la Sabana del Espíritu Santo, República Dominicana

Carlos Hernández,
Profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo

Durante el período comprendido entre el 25 de octubre de 1992 al 12 de febrero de 1995 realicé una investigación sobre los ritos funerarios en que participa la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella, centrándome en los ritos del noveno día de la muerte, del cabo de año o aniversario de la misma y del *banko*, que se celebra idealmente a los siete años de la muerte de una persona (Hernández Soto, 1996). Lo que expongo a continuación es fruto de esa investigación. Me referiré únicamente al *banko*, que en el área geográfico-cultural de Villa Mella, República Dominicana, es una gran fiesta ritual de regocijo y comunión entre los miembros vivos y difuntos pertenecientes a un mismo “fundo” familiar. Antes de referirme al *banko*, describiré brevemente el contexto histórico y geográfico en que éste se celebra y expondré las funciones de la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella.

El contexto

A 12 kilómetros de la ciudad de Santo Domingo, en dirección norte, está enclavada, a orillas del río Isabela, la antigua Sabana del Espíritu Santo, hoy conocida como Villa Mella. Esa área geográfico-cultural estaba poblada por negros esclavos y sus descendientes asentados en los ingenios o junto a los ingenios establecidos en la zona para la producción de caña de azúcar. Entre éstos se contaban el ingenio Duquesa, propiedad del virrey Diego Colón, en tierras de Higüero; el ingenio San Felipe, de Tomás

Heredia; y el ingenio Dolores, en Yaguaza. En el Duquesa, a orillas del río Isabela, se produjo en 1521 el primer alzamiento de esclavos bozales, en su mayoría *wolofs* (García, 1893/1979, I: 90; Deive, 1989: 33). En este contexto se explica la siguiente ordenanza de 1768 expedida por la corona española:

Por cuanto los domingos, pascuas de Pentecostés y otros días solemnes suele juntarse crecido número de negros esclavos que de los ingenios y estancias de esta comarca vienen a la celebridad de las fiestas del Espíritu Santo, y otras (...), prohibimos a los amos de haciendas y mayordomos de ellos, el que licencien a dichos esclavos para que vengan a dichas festividades, si no es que sean pacíficos y de buenas costumbres.

El poblamiento de Villa Mella está también ligado a negros esclavos escapados del Santo Domingo francés que entre 1676 y 1677 fueron asentados en el poblado de San Lorenzo de los Minas, en la margen del río Ozama, a escasos kilómetros de Villa Mella (Larrazábal Blanco, 1975: 166; Deive, 1989: 96). El poblado estuvo a punto de ser destruido por considerarse que sus habitantes eran un foco de insurrección. Ya en 1786 estaba casi desamparado “porque sus moradores se habían trasladado a otros lugares” (Larrazábal Blanco, 1975: 118). Uno de esos lugares fue Villa Mella. Los negros de San Lorenzo, buscando nuevos lugares para la recolección de frutos, la pesca y el cultivo, llegaron a Villa Mella probablemente atravesando el río Ozama por la parte sur de lo que hoy es Sabana Perdida, a través de los parajes de El Cachón de la Rubia y Loma Caliche (Víctor Piñeiro, en Megenney, 1990: 138). Estos hechos explicarían la mención que hace el Código Negro Carolino de los negros llamados **minas** y **carabalíes** en la ley 2ª relativa al Gobierno Moral de los Siervos (Malagón Barceló, 1974: 164):

Prohibimos por esta razón (inclinación de los esclavos a sus ritos africanos) bajo las más severas penas, las nocturnas y clandestinas concurrencias que suelen formar en las casas de los que mueren o de

::144::

sus parientes a orar y cantar en sus idiomas en loor del difunto con mezcla de sus ritos y de hacer los bailes que comúnmente llaman Bancos, en su memoria y honor con demostraciones y señas (que anticipan regularmente antes que expiren) indicantes del infamante principio de que provienen en muchas de sus castas, singularmente en los minas y carabalíes de que hay el mayor número, es a saber el de la Metempsicosis, aunque adulterada, o transmigración de las almas a su amada patria que es para ellos el paraíso más delicioso.

La población de los negros esclavos y sus descendientes en el territorio de Villa Mella ha sido reforzada posteriormente por inmigrantes haitianos, ellos también de antepasados africanos. Esa inmigración ha tenido como puntos fuertes la dominación haitiana (1822-1844), las frecuentes incursiones de las tropas haitianas a territorio dominicano durante el período 1844-1855, la frecuente inmigración temporal, con carácter legal, para trabajar en los ingenios azucareros, y la incontrolada y continua inmigración ilegal. Los negros esclavos y sus descendientes del período colonial estaban ligados a las Cofradías, puesto que la prohibición que se les hace en el mencionado Código Negro Carolino de orar y cantar a sus difuntos se halla en el punto relativo a ellas.

La Cofradía del Espíritu Santo

La antigua Sabana del Espíritu Santo es el ámbito de acción de la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella, cuyos miembros son conocidos como los Congos de Villa Mella. Su tronco se halla en el paraje de Mata Los Indios y sus ramas se han esparcido a Mono Mojao (San Peliipe), Mata Gorda, Sabana Perdida, Juan Tomás, Sierra Prieta, La Victoria y Los Botados de Yamasá (Monte Plata). Esta cofradía es una confraternidad o hermandad basada en un parentesco espiritual de los cofrades con el Espíritu Santo y de los cofrades entre sí. Cumple una doble función: celebrar, conforme a la costumbre, la fiesta del Espíritu Santo, su

patrono, cincuenta días después de la Pascua de Resurrección; y realizar los ritos funerarios de sus cofrades y, por extensión, de los difuntos cuyas familias siguen las tradiciones locales. Estos ritos corresponden al noveno día de la muerte, a los cabos de año o aniversario de la muerte y al *banko*, celebrado idealmente siete años después de la muerte de una persona.

Tanto la fiesta del Espíritu Santo como los ritos funerarios son celebrados por la Cofradía tocando sus instrumentos musicales y cantando sus “veintiún toques”. Los instrumentos musicales con que se ejecutan los llamados toques de cofradía son: el palo o congo mayor, el palo menor o conguito, la canoíta (idiófono constituido por dos palitos entrechocantes) y varios pares de maracas. Estos instrumentos musicales son de origen bantú (ver Redinha, 1988: 43). Sus tambores tienen las mismas características señaladas por Courlander (1960: 194) para los tambores congos de Haití.

Según los miembros de la Cofradía, los toques o piezas con que se celebra la fiesta del Espíritu Santo y se ejecutan los ritos funerarios son “veintiún”, que es un número sagrado en la religiosidad popular dominicana. Veintiún son también las divisiones del llamado vudú dominicano. De estas piezas las más importantes son las que introducen el *banko* y las propias del ceremonial conocido como *kumbá*, que corresponde al momento culminante de los ritos de integración. Y la pieza más sagrada es *kalunga*. En general, estas piezas aluden a la partida del difunto o a los antepasados con expresiones como: “me voy”, *malé* (me voy en creol haitiano), “adiós que me voy”, “me voy por ese camino largo”, “voy a desandar”, *kumandé* (no hay muerte), *khokho* (antepasado). *Kalunga* es la deidad del mar y de la muerte en la región de Congo-Angola y es uno de los nombres que recibe Nzambi, el gran dios, en Angola meridional. Y como Nzambi, Zumbi o el Zambiapongo de los Congos significan espíritu, ser sobrenatural, no resulta difícil identificar al Espíritu Santo con *kalunga*.

La gran fiesta del *banko*

La palabra *banko*

Banko es un nombre genérico para designar los ritos funerarios en que participa la Cofradía del Espíritu Santo de Villa Mella tocando y cantando sus piezas musicales al son de sus instrumentos. Pero en rigor, *banko* es una gran fiesta que se celebra con regocijo en honor a un difunto en el séptimo aniversario de su muerte. Es la fiesta ritual de los miembros vivos y difuntos de un mismo “fundo” familiar. En ella participa la comunidad en que está enclavado el fundo. Idealmente se celebra al séptimo aniversario de la muerte de un difunto; pero si la familia de éste no tiene los medios económicos necesarios para celebrarlo, lo pospone para el año que pueda. Y es que como el *banko* es la gran fiesta, se necesitan suficientes recursos para celebrarlo, pues durante éste se ofrece una buena comida colectiva, se debe atender bien a los músicos congueros, incluyendo un pago para éstos, y es necesario proporcionar buenas atenciones a todos los familiares, allegados, amigos y participantes en general. Tanto el difunto como los familiares y demás participantes deben quedar satisfechos con la fiesta. En la gran fiesta del *banko*, a través de los ritos (toques de las piezas musicales, rezos y acciones simbólicas) se asegura el reposo del alma del difunto introduciéndola en el mundo de los ancestros, mientras los sobrevivientes quedan libres de sus obligaciones de luto y se reintegran a la vida social normal. El punto culminante del *banko* es el *kumbá*, al que nos referiremos más adelante.

El nunca aplicado Código Negro Carolino de 1784 hace referencia al *banko*. Denomina *bankos* a los bailes que ejecutaban los negros esclavos y sus descendientes en la colonia española de Santo Domingo en memoria y honor de sus difuntos, en la casa de éstos o de sus parientes, inspirados por la creencia en la transmigración de las almas a su amada patria (África). Estos *bankos*, de acuerdo con el Código, se hacían en reuniones nocturnas que celebraban para orar y cantar en elogio de los que morían. Entre los Adja-fon de Dahomey, hoy Benín, el recinto, empalizada o cercado fami-

liar es hecho en *banko*, que es una masa de arcilla y paja, o si se quiere, de adobe, en cuyo interior está el “Xwegbé” o conjunto de construcciones usadas para vivienda de un “Hennu” o linaje (Bamunoba y Adoukonou, 1984: 171 y 172). Como el cercado familiar y sus construcciones están hechos en *banko*, no es difícil establecer una relación entre éste y el cercado familiar, por lo que nos atrevemos a afirmar que entre los Adja-fon de Dahomey el *banko* sería originalmente la gran fiesta del cercado familiar, es decir, la fiesta del “conjunto de los descendientes de un mismo padre”, como fue definido el “Hennu” o linaje por M. A. Glélé (en Bamunoba y Adoukonou, 1984: 169-170). Y es muy probable que la palabra *banko* haya sido traída a Villa Mella por los negros de la Costa da Mina establecidos primero, entre 1676 y 1677, en el poblado de San Lorenzo de los Minas y emigrados después a la vecina zona de la actual Villa Mella. Los negros esclavizados de la Costa da Mina provenían de Ghana, Togo y Benín, antiguo Dahomey (Megenny, 1990: 30; Viana Filho, 1988: 63).

Breve descripción de la celebración del *banko*

El *banko* se celebra en un ambiente de júbilo, e incluso de jolgorio, pues es la fiesta ritual de comunión entre los vivos y difuntos. En los rituales del noveno día de la muerte se toca y se canta, pero no se baila, pues la muerte es muy reciente; en los cabos de año o aniversarios sólo bailan los allegados al difunto; pero en el *banko* bailan todos, incluidos los parientes del difunto y el difunto mismo baila montado o en posesión de un pariente o de otra persona presente para manifestar su conformidad con los ritos que se han celebrado en su honor. Esto sucede sobre todo al final del *banko*, en los llamados “toques de la viuda”. El desarrollo típico de un *banko* incluye los siguientes elementos:

1- La “alborada”

La llamada “alborada” o preparación del *banko* se celebra la noche que precede al día en que se desarrolla el *banko*. Es una reminiscencia del tiempo, no muy lejano, en que el *banko* se realizaba en horas de la noche. Se

efectúa dentro del cobertizo construido en ramas de palma y cubierto de lona que se levanta delante de la casa del difunto. Se hallan presentes los parientes del difunto, los músicos miembros de la Cofradía y los acompañantes amigos y relacionados del difunto. De acuerdo con don Sixto Minier, que fue Capitán de la Cofradía, la alborada tiene como propósito “calentar el lugar” donde se realizará el *banko*, es decir, acercar el difunto a dicho lugar. Por eso el difunto es llamado expresamente. De esa manera el lugar queda preparado para los ritos que comenzarán al otro día en la mañana. La alborada es un *minibanko* inconcluso: se toca, se baila y se bebe ron en honor al difunto, que, de acuerdo con la creencia, se hace presente y baila.

2- Rezos de ofrecimiento del *banko*

Ya de mañana, comienza el *banko* con los rezos de ofrecimiento. Éstos se desarrollan dentro del cobertizo de ramas de palma, frente al túmulo que se levanta para la ocasión. El túmulo suele tener dos o tres niveles o escaños cubiertos de paños blancos con adornos de papel crepé de color morado elaborados artísticamente con dibujos geométricos. En el último escaño se halla la llamada “muñeca”, de rostro indefinido, que suele tener corona y cabellera larga. Delante de ella se coloca un crucifijo con un velón encendido. En el primer nivel, correspondiente a la mesa del túmulo, se coloca una cromolitografía de la Virgen de la Altagracia o de otro santo/misterio, un velón encendido, un vaso con agua bendita y una ramita de romero, albahaca o laurel utilizada para aspersion, además de un rosario de la Virgen. En cada una de las esquinas de la mesa se coloca una vela encendida y un florero. Debajo del túmulo, cubierto por el mantel, suele colocarse un velón encendido, un vaso con agua y un vasito plástico con café. La parte posterior y las partes laterales del cobertizo de ramas donde se coloca el túmulo se cubre con sábanas blancas. Un rezador da inicio a los rezos de ofrecimiento rociando con agua bendita el túmulo (que representa al difunto), a los presentes y al cobertizo de palmas. Se trata de un rito de purificación. A continuación el rezador se dirige al difunto diciendo: “Fulano(a), que Dios te dé permiso y poder, donde quiera que estés espiritualmente, para recibir

este *banko* que te ofrecen tus familiares y amigos. En el nombre del Padre (...). Luego los músicos ejecutan las tres piezas mayores: “Palo Mayor”, “Camino Reale” y *kalunga*, precedidas del toque “Bembé Yaguá”. Las piezas son tocadas y cantadas teniendo como centro una vela encendida en tierra, en medio del cobertizo de ramas, o bien un hombre (si el difunto es una mujer) o una mujer (si el difunto es un hombre) bailan estas piezas con una vela encendida en la mano. La vela encendida está en lugar del difunto. Mientras esto se hace, los deudos varones se hallan alrededor del túmulo.

3- Primeros toques de Cofradía

Concluidos los rezos introductorios con que se ofrece el *banko*, se toca la pieza *kalunga*, y a continuación otras piezas del repertorio que no sean los toques mayores. El último toque antes de comer es siempre *kalunga*, oyéndose insistentemente la expresión “Ya llegó la hora”. Durante estos toques bailan los participantes que no son parientes del difunto, quienes, junto a los músicos, ingieren repetidamente ron. El ambiente es de fiesta. Fuera del cobertizo de ramas hay grupos de personas que charlan, algunos juegan dominó o a las cartas, otros beben debajo de un árbol o compran y comen empanadas, helados, frutas y otros productos ofrecidos por vendedores que acuden al lugar. Entre tanto, un grupo de mujeres hacendosas está preparando, en fogones de piedras o blocks, la comida que se servirá hacia el mediodía. Continuamente se prepara y se sirve café a todos los presentes. En algunos *bankos*, antes del almuerzo se insertan rezos intermedios de sufragio.

4- Comida colectiva

Después de mediodía, en un ambiente de distensión, se sirve una comida colectiva compuesta normalmente de arroz preparado con coco, fríjoles rojos y carne, que suele ser de cerdo. A veces se sirven ensaladas y verduras. Se toma agua fresca. Los parientes, amigos y conocidos se reúnen debajo de los árboles o en ambientes de sombra, se saludan y conversan. La comida forma parte de los rituales de integración de los familiares y de la comunidad.

5- Toques posteriores a la comida colectiva

Después de la comida, hasta los rezos de sufragio que preceden al *kumbá*, se ejecutan toques de Cofradía. En contadas ocasiones, antes de comenzar los toques, el rezador dirige unos cortos rezos de sufragio en los que es recurrente el *Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis*, pronunciado “Requien eterna donai do”. La primera de las piezas después de la comida colectiva es “Lambe lo deo” (Lame los dedos), que se refiere precisamente a la satisfacción por la comida y es, al mismo tiempo, una advertencia de que el *banko* prosigue. La primera pieza de rigor es *kalunga*. Ésta es seguida por otras piezas del repertorio que no sean “Palo Mayor”, “Camino Reale” ni la propia *kalunga*. Pero el último toque es siempre, nuevamente, *kalunga*, que suele ejecutarse hacia las 5:30 de la tarde.

En el intervalo entre la comida y el *kumbá* suele estar lo mejor de la fiesta del *banko*. Los músicos suelen tocar con más ardor y los bailadores demuestran su entusiasmo. Se celebra a los bailadores que se distinguen, se ingiere mucho ron y se chancea con mayor frecuencia. De 3:00 a 4:00 de la tarde en adelante comienzan a sentirse los efectos del alcohol. Durante este período es común ver caer en trance a algunos de los presentes, especialmente mujeres. “Es la difunta (o el difunto) que se está haciendo dueña (o dueño) de la fiesta”, se oye decir a menudo. El último de los toques es siempre *kalunga*, que se ejecuta enfatizando la expresión “Ya llegó la hora”.

6- El *kumbá*

El *kumbá* es, en esencia, el punto culminante del *banko*. Es la despedida del difunto, su integración al mundo de los antepasados y la liberación de los deudos de sus deberes de luto. Es el *banko* en resumen. En bundu, una de las lenguas del Kongo, *kumbá* es el conjunto de miembros de una familia, así como el conjunto de domésticos y esclavos que viven dentro de un mismo cercado” (Alves, 1951, I: 398). Y en lengua malinké, *kumbé* significa encontrar y encuentro. Al rey del Kongo se le dio el nombre de “rey de Kumbá” (Ortiz, 1985: 182-1a3). Uniendo los datos lingüísticos con los

de la investigación de campo podríamos decir entonces que el *kumbá* es el encuentro místico, en la tierra de origen, de los miembros vivos y difuntos de una familia que viven en un mismo cercado, lo que en Villa Mella halla su equivalente en el “fundo” familiar. De esta manera *banko* y *kumbá* serían en esencia la misma cosa.

Hoy se tiene conciencia de que el *kumbá* es la gran fiesta ritual que ofrecen al difunto sus familiares y amigos. Esto se evidencia en el llamado que se hace al difunto durante la alborada o al inicio del *banko*, que ordinariamente se lleva a cabo con una fórmula como ésta: “*NN, que Dios te dé permiso y poder, donde quiera que estés, para recibir este banco que te ofrecen tus familiares y amigos. En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén.*”

Cuando los miembros de la Cofradía del Espíritu Santo se refieren al *banko*, suelen hacerlo diciendo que es la gran fiesta del regocijo. Incluso, cuando el *banko* está dirigido a varios miembros difuntos de una familia se llama “*banko-regocijo*”. Normalmente el *kumbá* comienza hacia las 5:30 y termina a las 6:00 de la tarde. Incluye toques de piezas rituales, rezos de sufragio, traslado del túmulo, acciones rituales de purificación, despacho del difunto y, finalmente, los llamados “toques de la viuda”.

a) Ejecución de piezas rituales

Tras el canto de *kalunga*, se ejecutan las tres piezas rituales características del *kumbá*: “Cantaron lo(s) gallo(s)”, “Oh Vicente” y “La botella”. Mientras se ejecutan estas tres piezas, los músicos de la Cofradía se encuentran frente al túmulo, dejando espacio para los bailadores. Los maraqueros agitan sus maracas hacia arriba y afuera, “botando al difunto”. Las tres piezas son bailadas por una sola pareja, que en cada una de ellas da tres vueltas frente al túmulo y tres frente al palo mayor, que se coloca como soporte principal en el centro del cobertizo de palmas. Al final de cada pieza, el hombre, si el difunto es mujer, apoya sus nalgas en el palo mayor; si el difunto es hombre, la mujer es quien apoya sus nalgas en él. Al final de estas tres piezas se toca *kalunga*, que es también bailada por una pareja. Suele oírse distintamente

::152::

y con ardor: “Ya llegó la hora”. La pieza *kalunga* hace referencia a la partida del difunto en su viaje al más allá:

¡Kalunga eh!
Oy Kalunga
Cuando yo me vaya
Nos vamos los dos

Las otras tres piezas, en su simplicidad, expresan el sentido profundo del *kumbá*:

Cantaron lo gallo
Al amanecer
Kumandé. [*Kumandé* es un estribillo que en lengua fon significa “No
hay muerte”.]
Oh Vicente
Con tu magüelo.

El alma del difunto se va adonde su abuelo o antepasado (el *khokho* de la Cuenca Congolesa).

Traigan la botella
Kimandé (en lugar de *kumandé*)
pa bebé.

Esto equivale a decir: “Bebamos, que no existe la muerte (*kumandé*)”. O lo que es lo mismo: “Bebamos, que hemos vencido a la muerte”. Así pues, estas tres piezas expresan el sentido profundo del *kumbá*: el alma del difunto alcanza a sus antepasados.

b) Rezos de sufragio

Como el *banko* es una gran fiesta de regocijo, durante él se hacen pocos rezos. Los que se hacen son los últimos y definitivos sufragios por el alma del difunto, como se expresa intencionalmente:

Por el descanso y alivio de todas las benditas almas del purgatorio, mayormente por el alma de NN (aspersión del túmulo con agua bendita): Que el Señor se sirva sacarla de las penas en que esté y la lleve a descansar y a gozar a su santísima gloria eterna del cielo. Amén.

Los rezos de sufragio van acompañados de aspersión con agua bendita e incensación sobre el túmulo, sobre los presentes y sobre todo el espacio ritual. Estas acciones tienen sentido apotropaico (de defensa) y purificador. Lo expresan las oraciones que acompañan a la aspersión e incensación:

Agua bendita de Dios consagrada,
purifica nuestros cuerpos
y santifícale su alma.

Incienso de Dios consagrado,
purifica nuestros cuerpos
y santifícale su alma.

Mientras se hacen los rezos de sufragio, el rezador y un ayudante despojan el túmulo de sus gradas o niveles y le quitan los adornos de papeles. Sólo queda en pie la mesa del túmulo cubierta con su mantel blanco y sobre ella el crucifijo, los velones y los papeles que sirvieron de adorno al túmulo.

c) Traslado del túmulo

La mesa del túmulo, que simboliza el ataúd con el cuerpo del difunto, es trasladada procesionalmente dentro del recinto ritual (el cobertizo de ramas). La procesión fúnebre la forman: cuatro hombres no familiares del difunto que transportan el túmulo, los deudos varones y las muje-

res dolientes vestidos de luto. Mientras la procesión avanza, los músicos congueros ejecutan el responso: “Pembué chamaliné”. Es decir, mientras la procesión avanza, se desea y se da (el rito es eficaz) reposo al alma del difunto. En pocas palabras, con este acto se entierra simbólicamente, de forma definitiva, al difunto a fin de que alcance de una vez por todas su anhelado reposo.

d) Acciones rituales de purificación

Concluido el segundo entierro simbólico, ejecutado mediante el traslado procesional de la mesa del túmulo, tiene lugar una serie de ritos, en su mayor parte de purificación. Éstos tienen una doble finalidad: asegurar el reposo del alma, evitando que ésta retorne entre los familiares sobrevivientes, y librar a éstos de las influencias nocivas del contagio fúnebre. Estas acciones rituales son las siguientes: 1) giro repetido a la izquierda de la sábana blanca que sirvió de mantel al túmulo, después de arrojar dentro de ella los papeles que lo cubrían, a fin de anular o destruir, sin contagiarse, las influencias perjudiciales de los objetos que estuvieron en contacto con el difunto; 2) colocación de la mesa del túmulo en la parte frontal de la casa tras ser despojada de los objetos que la cubrían: el crucifijo, los velones, el platillo de las limosnas y, eventualmente, las cromolitografías de los santos/misterios que la cubrían. (La mesa del túmulo deberá permanecer durante nueve días delante de la casa antes de ser usada nuevamente); 3) incensación de los objetos del túmulo que estuvieron en contacto con el difunto; 4) destrucción del cobertizo de ramas que constituía el espacio ritual e incineración de los papeles que recubrían el túmulo en señal de ruptura con el pasado y de inicio de una nueva vida; 5) barrida del espacio ritual que ocupaba el cobertizo de palma techado de lona montado frente a la casa mortuoria, tal como ocurre también entre los Adja-fon de Dahomey en el rito del *cyodohun* o embarcación del muerto. Se trata de un dramático rito de purificación mediante el cual se descontamina el ambiente, desterrándose así el contagio fúnebre.

e) Despacho del difunto

Durante la alborada, o en los ritos iniciales del *banko*, el rezador hace el llamado del difunto, a fin de que éste acuda a recibir la gran fiesta que le ofrecen sus familiares y amigos. De la misma manera, hacia el final del *kumbá*, tras algunos rezos de sufragio dirigidos a asegurar el reposo del alma del difunto, el rezador procede a despedir y despachar al difunto con fórmulas como ésta: “NN, tú te vas (tres veces). En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén”. O bien: “NN, despídete de tu marido, hijos, familiares, y vete (tres veces). En el nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén”.

Es decir, asegurado el reposo del alma del difunto, se le despide y despacha, para que vaya al encuentro de sus antepasados (los *khokhos*) y para que no moleste ni haga daño a sus sobrevivientes. Pero, en verdad, el despacho del muerto comienza al inicio mismo del *kumbá*, cuando, de acuerdo con los entrevistados, se le va botando de la casa agitando las maracas hacia fuera a la vez que se canta el responso “Pembué chamaliné, se fue”, con el cual se le desea paz y sosiego. Hay un paralelismo del llamado y despacho del difunto entre los Adja-fon de Dahomey durante la mencionada ceremonia del *cyodohum* o embarcación del muerto. En esa ceremonia se llama al difunto con esta fórmula (Mamunoba y Adoukonou, 1984: 136):

Fulana, tu padre te invita a volver al recinto paterno para celebrar los ritos obligados en tu favor, y para librarte del estado de sufrimiento y de olvido, con el fin de que tú, a tu vez, veles con él por los niños y mujeres, y de que, después de las ceremonias, vuelvas junto a tu marido.

f) Los toques de la viuda

El *banko* termina con la ejecución de los llamados “toques de la viuda”. Las mujeres dolientes, por turno de edad –de mayor a menor– salen del aposento en que se hallaban reclusas y bailan cualquiera de los toques de la Cofradía con una pareja elegida. Durante esos toques el difunto suele montarse en algunas de las mujeres dolientes y comienza a bailar con su

propio estilo y manera de ser. Los toques cesan cuando todos los deudos han bailado. A veces el difunto, montado, da consejos a los miembros de la familia o emite disposiciones sobre problemas surgidos entre parientes, sobre reparto de bienes u otros problemas familiares. Con este baile ritual se dan por terminadas las obligaciones de luto, reintegrándose los parientes del difunto a la vida social normal. De ahí en adelante, podrán vestirse y adornarse como las demás personas. Podrán también participar nuevamente en fiestas y pasatiempos, que les estaban vedados durante el período de margen. Los ritos del *kumbá*, en su conjunto, constituyen el ceremonial de integración por excelencia: el difunto alcanza su reposo en compañía de sus antepasados y los vivos se reintegran a la vida social normal. Con éste, el pasaje de la muerte a la vida se hace realidad. Se efectúa un nuevo nacimiento. La muerte es vencida.

Bibliografía

- ALVES, P. Alvino. 1951. *Dicionário etimológico bundu-português*. 2 Vol. Lisboa: Tipografia Silvas.
- BAMUNOBA, Y. K. y ADOUKONOU, B. 1984. *La muerte en la vida africana*. Barcelona: Serval/UNESCO. (Original francés, 1984).
- COURLANDER, Harold. 1960. *The Drum and the Hoe: Life and Lore of the Haitian People*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- DEIVE, Carlos Esteban. 1989. *Los guerrilleros negros*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana.
- GARCÍA, José Gabriel. 1983. *Compendio de la Historia de Santo Domingo*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1979.
- HERNÁNDEZ SOTO, Carlos. 1996. *Morir en Villa Mella: ritos funerarios afrodominicanos*. Santo Domingo: CIASCA.

- LARRAZÁBAL BLANCO, Carlos. 1975. *Los negros esclavos y la esclavitud en Santo Domingo*. Santo Domingo: Julio D. Postigo e Hijos Editores.
- MALAGÓN BARCELÓ, Javier. 1974. *El Código Negro Carolino*. Santo Domingo: Taller.
- MEGENNEY, William. 1982 Elementos subsaháricos en el español dominicano. En Orlando Alba (Ed.), *El español del Caribe*. Santiago, R. D.: Universidad Católica Madre y Maestra (UCMM).
- _____. 1990. *África en Santo Domingo: su herencia lingüística*. Santo Domingo: Museo del Hombre Dominicano.
- ORTIZ, Fernando. 1992. *Nuevo catauro de cubanismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- REDINHA, José. 1988. *Instrumentos musicais de Angola*. Coimbra: Instituto de Antropología Universidad de Coimbra.
- VIANA FILHO, Luis. 1988. *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

CARLOS HERNÁNDEZ

Profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD). Antropólogo especialista en estudios afro-iberoamericanos. Ex director del Instituto Dominicano de Investigaciones Antropológicas (INDIA) y del Museo del Hombre Dominicano. Fue subsecretario estatal de Cultura para la Diversidad Cultural y el Patrimonio Cultural Inmaterial de República Dominicana.

El Filandón, una fiesta de vecindad y memoria colectiva. La oralidad en los reinos de la nieve y el frío

Alfonso García,
España

El pasado día 29 de septiembre el Presidente del Bureau Internacional de España entregó al Alcalde de León el diploma que reconoce al *Filandón* de León como uno de los diez Tesoros Inmateriales de España después de una votación a nivel de todo el Estado. Se instaba entonces a preservarlo “como depositario de esta herencia colectiva” y se subrayaba la importancia de los bienes inmateriales como “puertas de entrada al conocimiento”.

En 1984 el director de cine Chema Sarmiento produjo la película *El Filandón*, que engarza, con lenguaje cinematográfico sobre historias literarias, una serie de cinco secuencias narrativas surgidas de un filandón recreado de forma muy original. Cinco escritores –Luis Mateo Díez, Pedro Tapiello, Antonio Pereira, José María Merino, Julio Llamazares– recuperan la tradición del filandón para atender la petición de San Pelayo, el santo cuentista.

Recientemente, tres escritores –Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio– han renovado los tradicionales encuentros mediante lo que llaman “filandones postmodernos” –“Letras en la nieve” es su referente identificador–, en una gira sorprendente por España y América en la que narran historias breves creando un ambiente mágico y especial que consigue que la palabra se convierta en la protagonista de un espectáculo sencillo.

Desde hace veinticinco años el suplemento *Filandón*, del Diario de León, concita las referencias culturales de aquellas tierras, con la conciencia clara

de creer que lo universal está en las raíces de lo particular cuando se borran las fronteras.

Este contexto inicial confirma el hecho de cómo la literatura está volviendo a sus orígenes, a la oralidad, agobiada quizá por esa sustitución que se está haciendo en el mundo en que vivimos de las cosas por los sueños. Cantamos lo que perdemos, dijo Machado. Pero, ¿qué es lo que hemos perdido, en este caso?

El calendario festivo anual tiene unos condicionantes geográficos y climáticos incuestionables, al margen de creencias, labores y herencia recibidas. Los de León –y otras regiones montañosas del noroeste peninsular, seguramente de otras latitudes– tenían, hasta hace muy poco tiempo, los inconvenientes de la orografía, la nieve y el frío. No es de extrañar que la fiesta invernal por antonomasia, al margen de otras puntuales, fundamentalmente religiosas, fuera el *filandón*, definido por el Diccionario de la RAE como “reunión nocturna de mujeres para hilar y charlar”. Pero hay que añadir mucho más: se trata de reuniones en la cocina de una casa (a veces, más de una) de los vecinos del pueblo, o de algunas familias, después de la cena (la diversidad de casas y pueblos explicará, por ejemplo, las variantes de romances, cuentos o leyendas). En otras ocasiones, el lugar de celebración podía ser la cocina de leña, siempre, eso sí, en torno al *llar*, el elemento primigenio en que se conservaba el fuego, rodeado por los escaños. Los tiempos, lógicamente, posibilitaron sucesivos cambios de escenario. Incluso se rotaban a veces las casas. La economía, el calor, la vecindad, la oralidad, sustentaban básicamente el entramado de estas fiestas. Allí los asistentes contaban cuentos, historias, cantaban canciones tradicionales, recitaban y cantaban romances, sin que faltasen las críticas, las noticias, anécdotas y chascarrillos de lugar. No faltaban los chistes, las adivinanzas, la lectura de algún pasaje de los escasos libros que existían entre una población esencialmente analfabeta... El musicólogo Miguel Manzano llamó “torneos músico-verbales” a las burlas cantadas que se dirigían sobre todo los jóvenes, a veces improvisadas, compitiendo en ingenio, agudeza y rapidez. También se organizaban otros entretenimientos, como los juegos de cartas. Mientras

ocurría todo esto, las mujeres hilaban –en algunos casos, también los hombres– o cosían y los hombres trenzaban el mimbre o remataban madreñas, arreglaban algunas herramientas o fabricaban pequeñas piezas de madera... En definitiva, la vieja fórmula de compartir presencia y cultura, sin que tampoco faltasen castañas y vino, anís o coñac cuando las cosas estaban un poco menos mal.

(Hago, de pasada, una observación curiosa: parece ser que también los hombres hilaban en algún momento, actividad no bien vista, al parecer, pues sabemos –y las Ordenanzas de Huergas y El Millar así lo testifican en el siglo XIX– que se prohibió a los hombres asistir al concejo tejiendo calceta. Posiblemente porque el Concejo era cosa muy seria. Esta reunión en que se trataban los asuntos comunitarios es de honda base democrática. No es de extrañar que el parlamentarismo haya nacido en la capital de la provincia, en las primeras cortes reunidas en San Isidoro el año 1188, tesis que defiende el historiador John Keane: el parlamentarismo no nació en Inglaterra, sino en el Reino de León, cuna de la democracia).

La actividad de hilar dio origen a esta vieja palabra dialectal leonesa, *filandón*, de origen latino. De *filum-i*, hilo, con la *f* inicial latina, como en tantos otros vocablos en estas tierras, *filandón* es la palabra más conocida para referirse a estas reuniones, aunque haya otras muchas para hacerlo según regiones, cuencas, comarcas, incluso pueblos: *fiandón*, *filandera*, *filandar*, *filorio*, *filandare*, *filandeiru*, *hilandera*, *hilandar*, *hilandoiro*, *hilorio*, *hila*, *fila*, *jila* (con aspiración)... El antropólogo José Luis Alonso Ponga afirma que esta expresión de la cultura popular, que en León constituye “una señal de identidad”, podría remontarse más allá de la Edad Media. Dada la cultura del aislamiento físico, provocado, como queda dicho, por la orografía, la nieve y la carencia de medios de comunicación audiovisual (televisión, radio), esta fiesta de vecindad y memoria y fiesta colectiva desapareció con la década de los setenta del pasado siglo.

Los filandones tenían lugar en época invernal (octubre/noviembre-marzo/abril), generalmente marcados principio y final por otras fechas de carácter festivo o conmemorativo del ciclo anual: Todos los Santos y

Carnaval (Antruejo). El último “de la temporada” se cerraba con una chocolatada, producto presente en estas tierras desde al menos el siglo XVII por la participación de muchos leoneses en la conquista de México. La provincia llegó a tener, a comienzos del siglo pasado, en torno a un centenar de fábricas.

Estas reuniones festivas han quedado descritas en numerosas novelas, generalmente de carácter costumbrista, y diversos documentos. Por citar algunas, entre las primeras, y como simple ejemplo, queden aquí los títulos de *La esfinge maragata*, de Concha Espina, y *Vendimiario*, de Menas Alonso. Y entre los segundos, el artículo “Los montañeses de León”, que Gil y Carrasco publicó en 1839 en el *Semanario pintoresco español*. Leemos en *Vendimiario* (1928): “A él lo que siempre le hizo mucha gracia fue el hilandón, sin preocuparse de su origen. Su tío, que de joven vivió por las aldeas, contaba peripecias, la mar de graciosas, de estas diversiones aldeanas. Todas las noches, en determinadas casas, se reunían las mozas (y se reúnen aún) para hacer la labor de hilar unos cuantos vellones de lana. Después de terminada la tarea entraban los mozos, y, al son de un caldero roto, golpeado con unos palos; a los dulces y milenarios silbidos de una flauta pastoril, y hasta a los acompasados golpes de una pandereta con sonajas, bailaban incansablemente. Cuando se rendían de bailar, algún cuentista relataba hechos y hazañas de bandoleros, brujas y trasgos, o de apariciones, amores y muertes. Cuando Luis contaba diez años asistió a los hilandones. Su primera iniciación sexual fue en uno de estos hilandones”.

Traigo a colación este texto porque, al margen de algún elemento impreciso o muy localizado, añade algunos otros que es necesario subrayar:

- Los niños no tenían prohibido el acceso al filandón y simplemente curioseaban por la casa, aunque preferían acudir, cuando podían, a los de mozos y mozas que, en algunos casos, se reunían en casa aparte. Esto, como parece natural, hacía que, en no pocas ocasiones, se apagase el candil o el aguzo para permitir intimidades, besos y tocamientos entre mozos y mozas. No es de extrañar la presencia de una vieja que, además

::162::

de sabedora de historias y romances, pusiera orden. “De pronto –escribe Martín Granizo (1929)–, una mano alevosa apaga el candil que alumbraba aquella escena. Se oyen gritos, risotadas y besos, a los que se mezclan las imprecaciones de la vieja, quien parece que quiere enfadarse (...)”.

- Es verdad que, con frecuencia, los filandones acababan en baile, muchas veces en el portalón de los carros. Cortejar a las mozas fue actividad esencial en todos los tiempos y culturas. Y que de aquí, en una estructura social cerrada, surgieran muchos noviazgos era algo normal. Hasta que fuesen oficiales, el ingenio que la memoria de la oralidad nos ha transmitido llegaba a versos tan curiosos como éstos:

Cuando vengas a verme,
ven por lo oscuro,
para que crea mi madre
que eres el burro.

- El baile se amenizaba con los instrumentos tradicionales característicos de cada comarca (zanfona, acordeón, gaita...), aunque el tamboril y la pandereta fuesen los más habituales, al margen de materiales incorporados a estos fines musicales: calderos, botellas labradas...
- Todas estas reuniones, institucionalizadas en la vida cotidiana y con una función de socialización muy importante en donde la alegría era la nota, sin duda, más importante, preocuparon a las autoridades, a los poderosos y a la Iglesia. Ésta intentó prohibirlos, según infinidad de documentos. Veamos dos ejemplos:
“Libro de cuentas de la Iglesia de este lugar de Trobajo. Año 1723”.“(...) informando el visitador que en muchos lugares por las noches se juntan a los *filandoiros* concurriendo algunos mozos de que se originan graves ofensas a Dios Nuestro Señor con detrimento de las almas, por que su Ilustrísima [el Obispo] prohíbe dichos *filandoiros* y sólo permite pueda

concurrir una vecina con otra sin admitir mozos y lo cumplan así pena de dos ducados aplicados para la luminaria de dicha Iglesia”.

Tabladas, 1729. Auto de visita del Obispo de Astorga José Bermúdez: “Manda S. Ilustrísima al cura evite el pernicioso abuso de los filandones en los que concurren mozos y mozas de este lugar y demás barrios de su Feligresía, pena de Excomuni6n Mayor. Y en adelante no se presenten en casa o casas que acostumbran hacer semejantes diversiones. Y el due6o o habitador de las referidas casas que las permitiese, el cura los evite de los Divinos Oficios y les saque de multa, la primera vez, seis reales, y doce por la segunda. Y si se llegase a la tercera su contumacia le remita preso a la c6rcel de la Corona de Astorga y lo mismo ejecute con las personas que concurriesen a las referidas casas, sac6ndoles la mitad de la multa antecedente y todo se aplique por la luminaria del Sant6simo. Y por todo lo referido se le concede al cura la facultad necesaria con la de excomulgar y absolver”.

Queda bien claro. Pero de todos es sabida la extraordinaria dificultad de desarraigar las costumbres del pueblo, sobre todo cuando tienen hondas ra6ces y significan la expresi6n del com6n, donde se transmit6a oralmente la vida, la fiesta, los sentimientos, los mitos, el misterio y los sue6os. Las historias, creencias y conocimientos se transmit6an exclusivamente por la palabra. Tampoco la Iglesia pudo con los filandones, y hubo de acabar acept6ndolos con la condici6n de que tambi6n all6 se rezasen algunas oraciones y el rosario (por cierto, costumbre esta 6ltima que pervivi6 como referencia de la religiosidad popular). S6lo pudo con los filandones el tiempo, la inexorable tempestad que pone fin a las cosas y las costumbres: la radio, y m6s tarde la televisi6n, los hirieron de muerte. Estaban empezando a morir, en realidad, unos modelos de vida que daban paso a los nuevos tiempos.

Las reuniones para contar y compartir tiempo y calor, especialmente en los reinos de la nieve y el fr6o, se dieron y se dan, sin lugar a dudas, en todas las culturas y en todos los tiempos. Pero no es por ello menos cierto que

esta tradición “es sin duda –afirman Emilio Gancedo y Diego José González (*Tradición oral*, “Biblioteca leonesa de tradiciones”, número 12. Diario de León, 2008. 160 pp.) – una de las más completas y complejas creaciones de la cultura y el modo de ser leonés”. Por varias razones que ahora sería prolijo enumerar y analizar. Subrayamos dos. La primera tiene que ver con el carácter oral de la literatura leonesa, en cuanto que requiere –según afirma Miguel Díez– de “la combinación de la palabra hablada como forma de transmisión y de la memoria como sistema de archivo”. No es de extrañar que buena parte de la amplia y magnífica nómina de escritores leoneses actuales estén vinculados y deban tanto a la oralidad.

En segundo lugar hay que hablar de la pervivencia de esos archivos vivos de la memoria. Muchas de las personas que asistieron a la muerte de los filandones eran depositarias de esa tradición oral en ellos aprendida y transmitida de generación en generación. Son el resultado del ejercicio colectivo de la memoria mantenida durante siglos. Y en no pocos casos, teniendo en cuenta la riqueza inmensa de esta oralidad –posiblemente, una de las zonas más ricas del mundo occidental–, se llegó a tiempo para recuperar, aunque sólo una parte, de forma metódica y rigurosa en la mayoría de los casos, archivada hoy definitivamente en papel y/o documentos sonoros. (Es siempre momento idóneo para aludir a la notable carencia en el asunto de archivos inmateriales, a pesar de la riqueza de la tradición oral. Decirlo aquí es subrayar que, en general, América aún está a tiempo, para lo que es necesario establecer globalmente un sistema de recogimiento e interpretación a fin de que no se lamente algún día). Recordar tres o cuatro obras en este sentido, al margen de muchas otras parciales (es referencia obligada *La voz viva*, de Marta Andrés Nistal. Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, Salamanca, 2009. 586 pp. Esta magnífica obra, una importante contribución al estudio de la tradición oral en España, Premio de Investigación Etnográfica Ángel Carril, transcribe y analiza la tradición literaria oral en una sola localidad, Villamuñío, tema en el que la autora trabajó durante más de dos décadas), es hablar del patrimonio que supusieron aquellas fiestas pobres, limitadas, sencillas pero populares, que, a la larga, se han

convertido en un valor antropológico y etnográfico de indudable interés y hondo calado:

::165::

- *Romancero general de León* (vols. I y II), D. Catalá y M. de la Campa. Seminario Menéndez Pidal. CXXXVI – 474 y 428 pp.
- *Cuentos tradicionales de León* (vols. I y II) J. Camarena. Seminario Menéndez Pidal. 426 y 362 pp.
- *Cancionero leonés*, Miguel Manzano. 6 volúmenes, que contienen 2.240 documentos musicales.
- Están a punto de aparecer, resultado de una beca y muchos años de investigación, dos volúmenes sobre *Leyendas*, de José Luis Puerto, que va completando el amplio escenario, ya muy limitado, de lo que fue la tradición oral en estas tierras de nieve y frío.

Concluyo con la reflexión tan reiterada sobre la necesidad de difundir todo este trabajo realizado sobre la oralidad. Y es que la cultura como enriquecimiento personal no se hereda. Pero se aprende de muy diversa manera. Nosotros tenemos la obligación de ofrecer a la sociedad algunas de esas maneras de acceso.

ALFONSO GARCÍA

Licenciado en Filosofía, Graduado Social, Diplomado en Literatura Infantil y Juvenil. En 1985 funda, y dirige desde entonces, el suplemento cultural *Filandón*, del *Diario de León*. Dirigió el Instituto Leonés de Cultura (2000-2003), al que dio un notable impulso mediante la creación de bibliotecas, la renovación de la red de bibliobuses y la creación de becas de investigación -especialmente en el ámbito de la recuperación de la tradición oral- y premios literarios. Además de múltiples proyectos editoriales, ha compartido la dirección de la “Biblioteca Leonesa de Escritores”, con más de medio

::166::

centenar de títulos publicados, y la historia de la literatura titulada *El Siglo de Oro de las Letras Leonesas*. Al margen de estas actividades ha publicado más de una docena de libros: de creación para jóvenes (*Un colegio redondo de cristal*; *Paniplús, el elefante*); de divulgación (*Música y poesía para niños*; *José Martí. Hombre y poeta*; *Antología de poetas españoles*; *Antología de poetas hispanoamericanos*; *Leyendas de León. Pasado mítico de una tierra*); guías (*León y provincia*; *El camino de Santiago. Patrimonio de la humanidad*); y libros colectivos (*Vela Zanetti (1913-1999)*; *Relatos a la luz de la farola*; *Si me quieres escribir*; *Poemas en el Claustro*; *Luz en la sombra*; *30 años, 30 autores*; *Narraciones de la escuela*).

La festividad indígena dedicada a los muertos: patrimonio oral e intangible de México

Arturo Gómez,

Instituto de Artesanías e Industrias Populares del estado de Puebla

Es la época de las cosechas, el maíz ha cumplido un ciclo, las mazorcas atesoran en sus granos las milenarias tradiciones mesoamericanas; se acerca el mes de octubre y noviembre, época de regeneración agrícola y festividad de los difuntos. La llegada de los finados se anuncia con los aires frescos del norte, con el arco iris, el halo solar y las primeras lloviznas. Anuncios y augurios recuerdan los orígenes prehispánicos del trato y culto a los muertos, cuando la preocupación por las almas no se manifestaba con el miedo, se les tenía respeto y eran motivo de honra con comidas y fiestas como cuando estaban vivos; la muerte no era el fin eterno, sino regeneración constante de ciclos, la vida en la tierra sólo era un paso de ese gran viaje, para retornar nuevamente en otros tiempos.

La filosofía indígena hace inmortales a los difuntos para mantenerlos presentes en las mentalidades y hacerlos partícipes de las actividades cotidianas, por eso es contraria a otros pensamientos y homenajes como el Halloween, donde se manifiesta el terror y el miedo. La misma Iglesia católica conjura a las almas con rezos para que tengan descanso eterno y no interfieran con los humanos.

Los pueblos indígenas de México han heredado las tradiciones de los difuntos como un patrimonio cultural que tiene sus fundamentos en la ideología, la cosmovisión, la religión, el arte y la agricultura; sus manifestaciones los hacen palpables y los dignifican de manera constante en sus tareas y estados anímicos, por eso la muerte se ríe, llora, canta, dice dichos,

expide justicia, está seria, trabaja, juega, pide ofrendas, exige pormenores, se le reta, o cuenta historias personales. Para ellos el alma no es una entidad única que acompaña a los humanos, al contrario, se compone de tres elementos, que hacen que los difuntos se vuelvan a regenerar; *el aire corporal* y el *corazón* hacen funcionar el cuerpo y lo vuelven vulnerable al dolor, a la enfermedad, al trabajo y a los sentimientos, la *sombra* o *tonal* es el centro rector de los otros elementos y se ocupa en equilibrar la salud física y espiritual, además de perpetuar la vida del difunto en ultratumba, hasta retornarlo nuevamente a la tierra, ya sea como humano o como cualquier otro ser vivo.

En cada uno de los espacios y nichos ecológicos de la geografía mexicana, el mosaico de pueblos “originarios” recrea su cultura, ahí prolongan las formas de vida y tradiciones en procesos cíclicos que se conjugan y conviven con la dinámica de la vida moderna. La tradición para afrontar la muerte se mueve en ese dinamismo, las costumbres funerarias se renuevan sin perder la esencia original de la ideología, algunos pueblos conservan con recelo la antigua tradición y en otros existe mucha influencia de la evangelización cristiana. En este siglo de nuevos credos los antiguos componentes simbólicos para los difuntos se mantienen, aun cuando algunos subyacen en elementos de otras religiones como la cruz, la misa y el rosario.

Los pueblos autóctonos se preocupan por inmortalizar a sus difuntos con formas particulares, les ayudan con grandes preparativos funerarios para que alcancen con éxito el viaje a ultratumba, en ellos tratan de participar todos los habitantes de las comunidades y los ritos se diferencian de acuerdo con la edad y los oficios. En cada uno de los pueblos, los cadáveres son preparados con sutileza, son bañados y vestidos con ropas nuevas o bien con aquellas que los identifican como pertenecientes al pueblo y a su estado civil. A los niños se les viste como angelitos para que se identifiquen con las nubes, a los jóvenes con ropas de fiesta, a los adultos casados con sus atavíos de boda y otros atuendos y objetos de sus oficios. Son acostados junto a los altares domésticos donde se les reza y disponen ofrendas; son proveídos de todo lo necesario para ese largo viaje, dentro del féretro co-

locan ropas, joyas, dinero, alimentos, semillas, velas, cartas e instrumentos de trabajo; también disponen amuletos como granos de maíz, piedras semipreciosas y animales acuáticos que ayudan a vencer obstáculos durante el viaje.

El dolor se muestra de muchas formas, a veces con silencio, llantos, cantos y música; en ocasiones los familiares no participan directamente pues consideran que obstruyen el camino y destino, en otros casos los familiares tratan a los difuntos como si estuvieran vivos, les platican, les encomiendan asuntos sacros y les dan consejos. Los cortejos fúnebres para el panteón son muy lucidos, se aprecian los rituales de despedida con sacrificios de animales, arreglos florales, velas, incienso, música, danzas y rezos; en el panteón son enterrados con muchas exequias, les proveen de más objetos, flores y agua bendita, luego les ponen la tierra, encima instalan más flores, cañas de maíz u otras plantas que simbolizan el árbol cósmico que les prodiga alimentos y vida eterna. Posteriormente, en casa, continúan los ritos de renovación con rezos, ofrendas, fuego nuevo y novenarios que culminan con la “levantada de cruz” que más tarde se lleva al cementerio para ponerla en la cabecera de los difuntos, misma que los acompaña y tutela como aquellos ancestrales árboles míticos de la vida o de la gran Ceiba sagrada que comunica y equilibra los espacios del cielo, la tierra y el inframundo. La reciprocidad es evidente, familiares, amistades, las autoridades tradicionales y el pueblo en general colabora con las viandas, el trabajo y los rezos; la casa del difunto se vuelve fiesta; el dolor y la alegría espiritual se conjugan para que su paso en la tierra deje huella y su alma viaje sin obstáculos en ese largo camino cósmico. Después de los funerales, a los difuntos se les sigue recordando en múltiples rituales y fiestas específicas que se vinculan con la identidad polifacética y las múltiples cosmovisiones, de las cuales emana la ideología, sustentada en la espiritualidad y legitimada con las prácticas ceremoniales.

Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos son parte de la gran diversidad cultural que tiene México y son el resultado sintético de múltiples aportes culturales que hoy disfrutamos en esplendorosos altares, ofren-

das, rezos, alabanzas, cantos, melodías, comidas, bebidas y danzas. En cada lugar las formas de expresión festiva son distintas, dependiendo de la afinidad con las identidades étnicas y las cosmovisiones. Muy a pesar de los efectos del dominio colonial y la conquista espiritual, la religiosidad indígena se enfrentó con mucha resistencia, por lo que ahora encontramos en las festividades mortuorias una serie de reinterpretaciones sincréticas del catolicismo que se difuminan con la actividad agraria, la naturaleza y el pensamiento dual sobre la vida y la muerte. Los días principales para la celebración a los difuntos se ajustan al calendario litúrgico gregoriano, al parecer adoptado con la evangelización colonial, impuesto por la Iglesia católica a través del Papa Gregorio IV en el siglo IX, donde se instituye el primero de noviembre como el Día de Todos Los Santos, que más tarde se complementó con el dos de noviembre dedicado a los Fieles Difuntos. Es muy probable que haya ocurrido una yuxtaposición ritual con lo prehispánico, pues los cronistas coloniales documentaron que durante las mismas fechas en el valle de México eran celebradas las fiestas chica y grande de los difuntos, llamadas *mihcailhuitontli* y *mihcailhuitl*; por otra parte, existen noticias de celebraciones en meses diferentes como en *Toxcatl*, *Tepeilhuitl* y *Quecholli*, tiempos que justamente coincidían con los procesos del crecimiento de las plantas del maíz.

La preocupación por la muerte originó que los pueblos prehispánicos buscaran mecanismos para prolongar la permanencia de los difuntos en ultratumba, esta idea surgió también en otras latitudes del mundo en tiempos diversos, para lo cual se erigieron magníficas obras de arte funerario. Las culturas antiguas de México crearon ideológicamente espacios donde residían los difuntos tutelados por diversas divinidades, destacaban dioses patronos de la muerte vinculados con la oscuridad que tenían influencia sobre la noche y las profundidades de la tierra. Por otra parte, las causas de los fallecimientos influían en los recintos donde habitaban las almas en ultratumba, de tal manera que acompañaban a los dioses en sus tareas y ámbitos de acción. Los patronos de la muerte eran imaginados como humanos cadavéricos, como mujeres fantasmales o como guerreros, tenían

asociaciones con criaturas terribles como arañas, zorras, ciempiés, zopilotes, murciélagos y tecolotes.

::171::

El culto a los muertos ocupa un lugar primordial en la vida de los terrenales, está presente en la espiritualidad, el arte y la vida cotidiana; se rige por el calendario ritual que es vinculado con los ciclos agrarios del cultivo del maíz, en tanto alimento primordial del indígena. Derivadas de la tradición mesoamericana, las mitologías y cosmovisiones indígenas señalan la relación del maíz como elemento generador de vida a partir de la muerte y sacrificio de las divinidades; esta ideología origina el concepto de la dualidad: vida-muerte, noche-día y sus equivalentes, por consiguiente tanto la vida como la muerte se entienden como procesos cíclicos que están en constante movimiento. A la muerte no se le teme, los muertos transitan los ciclos y retornan a la tierra, por eso son próximos a los humanos y dignos de recreación y expresión.

Como resultado de grandes tradiciones culturales y lingüísticas, hoy existen en México 42 pueblos originarios que rinden culto a sus muertos con formas particulares que cada identidad posee; de la costa a la sierra y del altiplano a las tierras bajas, se escuchan y se reflejan esos ecos en los pueblos amuzgos, atzincas, coras, cuicatecos, chatinos, chichimeca-jonáz, chinantecos, choles, chontales, teenek, huaves, huicholes, ixcatecos, ixiles, jacaltecos, lacandonés, matlaltzincas, mayas, mayos, mames, mazahuas, mazatecos, mixes, mixtecos, motozintlecos, nahuas, otomies, pames, popolucas, popolocas, purépechas, tepehuas, tepehuanos, tlapanecos, tojolabales, totonacas, triques, tzeltales, tzotziles, yaquis, zapotecos y zoques.

Cada cultura indígena sustenta sus creencias y ceremoniales en sus orígenes prehispánicos y los enriquece con sincretismos coloniales conforme a la intensidad de la evangelización colonial; algunos pueblos se mantienen con mucha tradición por su insubordinación a los nuevos credos y por sus lejanas áreas de refugio habitacional. En cada lugar se ponen de manifiesto y se expresan las creencias; en la península de Yucatán las grutas y cenotes son entradas al mundo subterráneo de los muertos, mientras que una gran Ceiba tiene raíces que se convierten en nueve ríos donde transitan

las almas, su tronco y copa comunican con la tierra y el cielo, de tal forma que son el vehículo para que las almas viajen por la figura cósmica. En Chiapas los tzeltales y tzotziles imaginan que las almas van al inframundo introduciéndose por las cuevas y las montañas, mientras los pueblos de la costa de Oaxaca dicen que se trasladan por el mar hasta alcanzar la bóveda celeste. En Tlaxcala y Puebla piensan que las almas se transportan al cielo como aires y torbellinos; en el Gran Nayar aluden que los difuntos van a sus moradas entrando por los manantiales y por las puertas de los centros ceremoniales de peregrinación del peyote. En la montaña de Guerrero los difuntos se vuelven aves y tigres invisibles que se introducen al cielo y a las profundidades de la tierra a través de los ríos, cuevas y montañas; durante los ritos agrarios y de lluvias se les puede ver con forma de zopilotes que bajan del cielo y llevan las ofrendas a las deidades agrarias, fungen además como mensajeros entre los hombres y los dioses.

En cada lengua autóctona existen nombres para referirse a las fiestas de los difuntos, que al traducirse al español significan almas, ánimas, comida de las almas, fiesta de los muertos, o bien deformaciones de la palabra latina *sanctorum*; en La Huasteca se llama *xantolo*, en Yucatán *Hanal Pixan*, en la Sierra Norte de Puebla *ninin* y en el norte de México se le conoce como “almas benditas”. Cada grupo étnico celebra a los muertos conforme a los alcances naturales y económicos de su entorno, algunos con mucha majestuosidad y otros con cierta sobriedad, pero todos convergen en la riqueza del simbolismo espiritual, misma que se refleja en el radiante color de la flor de la *semportalxóchitl*, cuyos pétalos se vuelven menudos o incontables según la región, pero que es y seguirá siendo para los pueblos originarios el símbolo sagrado de los difuntos.

El calendario de celebraciones es variable y se ajusta a los ciclos del cultivo del maíz. En la costa del golfo los nahuas, tepehuas, otomies, teenek y totonacas inician las ofrendas a los difuntos a partir del 3 de mayo, día de la Santa Cruz que marca el fin de la época de sequía e inicio de la estación de lluvias, apta para las siembras; los panteones, manantiales y altares de los hogares son adornados con flores amarillas de orquídeas, disponen de

tamales, atole, refrescos, velas y copal. Por otra parte, en la montaña de Guerrero, Oaxaca y Puebla, las invitaciones a los difuntos para que asistan a la magna celebración en su honor inician desde el 29 de septiembre, día de San Miguel Arcángel, luego se hace una segunda invitación el 18 de octubre, día de San Lucas; las viandas para estos días se integran de tamales, mole, café, panes, refrescos, velas y copal. Los días principales de la fiesta incluyen del 30 de octubre al 2 de noviembre, luego en algunos pueblos se prolonga hasta los ocho días que se conmemora la despedida, en otras más terminan las despedidas hasta el 30 de noviembre, día de San Andrés.

La fiesta en honor a los difuntos es señalada en el calendario ritual con la misma importancia que los Santos Patronos y el maíz, se hacen todos los esfuerzos para que sea de lo mejor posible; además sirve para establecer lazos de reciprocidad entre humanos, seres sagrados, difuntos y ancestros. Con meses de anticipación se reúnen el dinero y demás objetos del rito, para que entre finales del mes de octubre y principios de noviembre sean redistribuidos entre los vivos y muertos, de tal forma que todos los integrantes de las familias tratan de estar juntos, para lo cual algunos emigrantes realizan largos viajes. Con antelación también se preparan todos los objetos utilitarios y de adorno para la festividad, los pueblos alfareros con mucha técnica y maestría fabrican ollas, floreros, sahumerios, candeleros, cajetes, cazuelas y juguetes. Se confeccionan las canastas para colocar las ofrendas, se tejen y se bordan lujosos manteles y servilletas para las mesas de los altares; también los cereros bañan los pabilos para convertirlos en velas de gran diversidad. Es colectado además el copal que aromatiza los sagrarios. En los días de la semana próximos a las fiestas es celebrado un mercado especializado de gran magnitud, donde se consiguen todos los elementos e ingredientes para las ofrendas, que comprenden desde velas, incienso, cerámica, cestería, textiles, estampas religiosas, papel picado, flores, aves, cacao, chiles, pan, dulces de alfeñique, moles y cohetes.

Las ofrendas a los difuntos responden a una vasta clasificación que depende de la edad y la forma en que hayan perecido. Esta idea remite a la filosofía mesoamericana de la dualidad, la regeneración cíclica y la contin-

gencia; todo en contraposición a los dogmas éticos de los credos judeocristianos que tienen en la mira al bien y al mal. Fruto de los pensamientos indígenas, los difuntos reciben sus ofrendas en días y horas distintas que inician con los infantes y terminan con los adultos; ahí se distinguen conductas, temperamentos y causas de muertes, de tal forma que hay muertos del limbo, de leche, niños, adolescentes, jóvenes, adultos, ancianos, accidentados, asesinados, fulminados por rayos, muertas del parto, ahogados, tímidos, en pena y sin familiares. Para cada uno de ellos existen oblaciones y espacios donde se les rinde culto, ninguno se queda sin consideraciones, todos reciben comidas, rezos, cantos y danzas especializadas. Las ofrendas a los difuntos constituyen importantes códigos de significaciones y este conjunto de elementos encierra lenguajes que se les comunica. Los grupos, colores, olores, sabores, texturas, naturaleza temperamental y origen de las ofrendas emiten mensajes que se refieren a los gustos y espacios donde se cree que residen los finados.

El ritual fúnebre gira en torno a dos espacios que son el altar en casa y los panteones, ambos lugares son provistos de ornatos florales, velas, incienso, comidas, bebidas, música y rezos. Los altares que se erigen constituyen verdaderos esquemas de los ámbitos del universo, algunos se componen de dos niveles, señalando el cielo y la tierra; otros presentan tres, indicando el cielo, la tierra y el inframundo. También existen con escalones que van de siete a nueve peldaños, indicando los sitios del cielo y del inframundo que recorren las almas en ultratumba.

Los altares de los hogares son disímiles dependiendo de la región. En La Huasteca, la meseta purépecha, la Sierra Norte de Puebla y el valle de Oaxaca se presentan con profundo barroquismo, mientras que en las demás regiones se destacan la ofrenda y los rezos. Estos altares consisten por lo general en una mesa recargada contra una pared, ahí están dispuestas las imágenes de los Santos y fotografías de los difuntos; sobre la parte frontal colocan arcos forrados con ramas verdes, flores amarillas de *sempoalxóchitl*, así como flores solferinas de sempiterna y “mano de León”; complementan los ornatos papeles picados, coronas de papel, figuras de pan y frutas. Sobre

la mesa prenden velas y copal, también disponen en orden las ofrendas con comidas y bebidas consistentes en: tamales, mole, caldos, chocolate, café, pan, refrescos, licores, cervezas, agua, dulces, plátanos, naranjas, manzanas, sandías, cigarros y toda serie de comestibles y objetos que degustaban y usaban los difuntos en vida.

En los panteones se arreglan las tumbas con arcos, floreros y pétalos de flores; ahí ponen algunas ofrendas, rezan, cantan, tocan melodías y danzan. Los purépechas, nahuas de La Huasteca, teenek, mixes y popolucas hacen atractivas veladas sobre las tumbas, ahí conviven con sus difuntos, les rezan, platican e intercambian comidas con otros deudos del pueblo. En algunos pueblos del centro de México y de la costa del golfo se invita a los difuntos hasta el panteón, luego son conducidos hasta los hogares por medio de pétalos de flores, copal, agua bendita, música, rezos y cohetes. También se repican las campanas de los templos para anunciar su llegada.

La presencia y trato de los difuntos se demuestra de diferentes maneras en los pueblos indígenas. Los mayas de Campeche y Yucatán exhuman los restos óseos y los llevan a sus casas, ahí con suma reverencia los limpian, secan y guardan en un bulto textil. El día de la fiesta les ofrecen convites y les platican como si estuvieran vivos, posteriormente son regresados a las tumbas. Los chinantecos de Oaxaca, nahuas de Hidalgo y tepehuas de Veracruz llevan a sus casas las cruces y lápidas de las tumbas, las arreglan y las pintan, luego son decoradas con flores y textiles para llevarlas a la iglesia a que escuchen misa, más tarde son colocadas en los altares del hogar para que presidan las fiestas, ocho días después finalmente las devuelven a sus respectivos lugares. Los totonacas de Puebla y otomíes de Veracruz e Hidalgo ponen en los altares largas listas y genealogías de sus difuntos plasmados en libretas. En otros pueblos autóctonos se preocupan por poner en los altares objetos y ropas que pertenecieron a sus difuntos.

La comida es un elemento prioritario en la ofrenda de los difuntos y en ella se aprecia la riqueza culinaria de varias tradiciones que se han conformado en la historia, encontramos productos derivados de la actividad agraria como el maíz, el frijol, la calabaza, el amaranto, los quelites, el tomate,

los chiles, las pepitas, el cacao, la chía, la flor de la calabaza y la vainilla; además de animales domésticos como el guajolote, las gallinas y los cochinos. Las cocineras, diestras en su oficio, convierten los ingredientes en variedades de tortillas, tamales, atoles, guisos y dulces. Los tamales se convierten para esa época en el platillo identitario de las fiestas mortuorias, su simbolismo remite a una mortaja; para cocinarlos se tiene cuidado con los ingredientes, las formas, los tamaños y las técnicas de cocción. Entre los huastecas existe el *zacahuil*, que es el tamal más grande, otros tienen forma de libros doblados en biombo, los hay también triangulares, hojaldrados, de bollos y de muchos ingredientes cosechados en esa época. En la península de Yucatán existen los *chachacwaj* y los *mucbipollos*, que son tamales redondos y bollos que se cuecen en hornos subterráneos; en Oaxaca los hay de moles y salsas verdes, en Tlaxcala y Puebla existen de chiles en rajas, de queso y legumbres. En Michoacán destacan los diminutos tamales de manteca llamados *corundas*, los nahuas de Jalisco ofrendan tamales de elotes y de salsas con ejotes; los mixtecos y tlapanecos hacen tamales de peces y hongos, mientras que los chontales se preocupan por utilizar ingredientes y hojas para envolver de acuerdo con la edad de sus difuntos.

El mole también se destaca entre las ofrendas y se prepara con semillas, chiles y carnes de guajolotes, de gallinas y de cochinos; para la obtención de la carne se sacrifican los animales y antes se ofrenda su sangre a los santos y tutelares de los difuntos; el líquido precioso se riega a “la madre tierra”, se ofrece en los altares, o bien es bebido por las personas como remedio de fortaleza corporal y comunión espiritual. El chocolate figura entre los elementos de la ofrenda como una bebida exótica; se prepara con antelación en el metate y con la pasta se hacen tabletas o figuras antropomorfas que luego se disuelven para hacer la bebida que se ofrece junto con el pan. Diferentes tipos de atoles se preparan con granos de maíz tierno y seco, utilizando para ello las variedades de colores: negro, rojo, blanco y amarillo. Destacan para estas fechas los dulces de frutas en almíbar; por otra parte, en el centro del país hay figuras de calaveritas de azúcar y aféñique.

El papel es un elemento de la ofrenda para los difuntos y su origen se remite a los amates de la época prehispánica. En la actualidad su uso ritual sobrevive en las comunidades otomíes y nahuas de la Sierra Norte de Puebla y Veracruz, con dicho papel se representan diversas deidades, incluyendo a los espíritus de los difuntos. El arte del papel picado es notorio en muchas latitudes del país, se hace presente con antelación a las fiestas mortuorias expresado en múltiples formas de cortes, diseños y colores. Algunos pueblos como Huixcolotla y Huaquechula se destacan por su alta expresión de la tradición artística. En el altiplano central y la costa del golfo es donde el papel se convierte en banderitas, redes, jaras, canastas y rehiletes que complementan los adornos de los altares. Coronas y ramilletes de papel también se incorporan en los ornatos de las tumbas y sagrarios.

Las velas de cera se suman a la lista de elementos para las ofrendas, muchos pueblos artesanales las fabrican para la ocasión utilizando para ellas los pabilos de algodón, cera de abejas y colorantes. En los altares las velas son montadas sobre candeleros o en troncos de plátano, para simular medios de transportación de los difuntos; sus luminosas flamas alumbran a las divinidades y a los difuntos, pero su incorporación y sincretismo colonial se conjuga y se pierde con el humo del copal e inciensos que desprenden los sahumerios.

Las expresiones del arte también se suman al culto de los muertos, los deudos rezan alabanzas y letanías; cantan y tocan melodías propias de los difuntos. Las tumbas y los patios de las casas en La Huasteca y la región popolucana se convierten en escenarios para las danzas y el teatro; otras artes escénicas también homenajean a la muerte como en los casos de la danza cósmica del palo volador, la danza solar de los huahuas en la Sierra Norte de Puebla y la cabeza del cochino en la península de Yucatán. En las fiestas indígenas dedicadas a los muertos existen expresiones musicales y dancísticas muy particulares: en La Huasteca de Veracruz, Hidalgo y San Luis Potosí interpretan tradicionales guapangos como “El huerfanito”, además de sones rituales como la serie de *canarios* y *xochipitzahuac*. Los amuzgos y mixtecos de Guerrero, mayas de Yucatán, mazatecos y zapotecos de Oaxa-

ca homenajean a sus difuntos con bandas de viento, para lo cual tocan los sones de muertos. Los mayas de Quintana Roo alegran a sus difuntos con la *mayapax*, que es una mezcla de música de percusión y violín; mientras tanto los popolucas del sur de Veracruz reproducen las polifonías de los sones de “la basura” y del muerto. Los sonidos de los instrumentos musicales y los cánticos también se encuentran con los tzeltales y tzotziles de Chiapas, otomíes de Hidalgo, tepehuas de Puebla y Cucapás de Sonora. Por último, en los panteones de los nahuas del centro de Veracruz se escuchan las notas del arpa, al igual que la marimba entre los jacaltecos de Chiapas. Las danzas de los viejos, ancestros y negritos se bailan en los cementerios y patios de los pueblos nahuas, tepehuas, otomíes, totonacos y teenek de Hidalgo, Veracruz, San Luís Potosí y Puebla; los popolucas bailan la danza de “la basura” y del muerto; los totonacos hacen lo propio con la danza del gusano o *matarachín*.

La literatura de los pueblos se hace evidente en estas celebraciones, existen composiciones poéticas y “calaveras” donde la muerte ridiculiza a los humanos. Pero donde ésta más se sublima es en las artes plásticas con el papel picado, el barro, la pintura, los textiles, la madera y la escultura.

Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos han sido proclamadas por la UNESCO como patrimonio oral e inmaterial de la humanidad por su riqueza simbólica y expresiva, manifestada en los diversos componentes del rito que van desde el sustento mítico de las creencias, las obras plásticas y literarias; las artes escénicas de las danzas; las polifonías musicales; el gusto culinario y el barroquismo de los altares. El culto a la muerte en México es herencia de los pueblos originarios y tradición sincrética del dinamismo cultural, cuyos procesos históricos dan identidad al país. Como muestra identitaria de la diversidad cultural es y debe ser por siempre patrimonio cultural de los mexicanos.

ARTURO GÓMEZ

::179::

Licenciado en Antropología Social por la Universidad Veracruzana y pasante de la maestría en Historia y Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia de México (ENAH). Coordinó la Dirección de Cultura Popular del Instituto Quintanarroense de la Cultura y luego se desempeñó como subdirector de Promoción de las Artes Populares del Consejo Veracruzano de Arte Popular. Desde el año 2008 es director de planeación, investigación y desarrollo artesanal del Instituto de Artesanías e Industrias Populares del Estado de Puebla, ciudad donde a partir de 2009 es catedrático de las materias de Antropología Económica y Antropología de Puebla en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Entre su extensa bibliografía se destacan los libros *Tlacatecoltl y el diablo. La cosmovisión de los nahuas de Chicontepec* (1998) y *Tlaneltokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepecanos* (2002).

El patrimonio inmaterial y el turismo cultural: una mirada desde la encrucijada de los derechos culturales

*María Adelaida Jaramillo,
Universidad de Antioquia, Colombia*

*Un pueblo que abandona su imaginario a los grandes
negocios está condenado a tener libertades precarias.
Y aún tenemos la posibilidad de decidir qué camino
tomamos.¹*

Muchos autores han abordado las relaciones entre turismo y patrimonio cultural inmaterial, y no pretendo retrotraer lo que en muchos espacios académicos se ha dicho sobre ello. Lo que intentaré es aportar algunos elementos que desde el enfoque de los derechos culturales nos permitan comprender el contexto de estas relaciones, más allá de asumir ambas dimensiones, turismo y patrimonio inmaterial, como simples recursos culturales, donde entran en juego, desde las lógicas del mercado, las dinámicas de la creación, la producción, la circulación y el consumo cultural, para analizarlas desde la noción de *campos*, de acuerdo con los planteamientos de Pierre Bourdieu,² en los que entran en juego no sólo las prácticas propias de cada actividad o los recursos para su desarrollo, sino también las relaciones entre los sujetos, los imaginarios que les son propios y las lógicas del territorio en que se inscriben, mediante unos principios que determinan

1 Prieto de Pedro, Jesús. "Diversidad y derechos culturales". Medellín, 2005. En: *Memorias del VI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos*.

2 Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. París: Seuil, coll. Points, 1996, p. 21

dichas relaciones y permiten mediar entre las experiencias de los sujetos y sus expectativas de futuro.

Dicha mirada, más allá de establecer la utilidad del turismo para la financiación y sostenibilidad del patrimonio inmaterial, con las implicaciones que ello tiene frente a la salvaguardia de las expresiones del patrimonio inmaterial, pone de manifiesto la necesidad de abordar esta problemática desde alternativas como el tema de los derechos culturales.

Una rápida mirada a los diversos instrumentos internacionales sobre el patrimonio inmaterial y el turismo cultural nos permiten entender que, de una parte, el patrimonio inmaterial está representado, según la Declaración para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de 2003 de la UNESCO, no sólo por los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, además de los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales inherentes a las comunidades, sino también por los procesos de transmisión intergeneracional, que permiten su recreación en un continuo que le da sentido a la construcción histórica de la diversidad. Para el Comité Nacional Español del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos (ICOMOS-España), el patrimonio “es un punto de referencia dinámico y un instrumento positivo de crecimiento e intercambio. La memoria colectiva y el peculiar patrimonio cultural de cada comunidad o localidad es insustituible y una importante base para el desarrollo no sólo actual sino futuro”. Por su parte, la Conferencia Mundial de Cultura de UNESCO 1982, al plantear la importancia de tener en cuenta la dimensión cultural como clave para el desarrollo, abrió la puerta a la integración del turismo al modelo de desarrollo humano, integral y sostenible, como actividad que permite no sólo dicho desarrollo económico, sino también el encuentro entre las culturas y los pueblos, a partir del potencial de los recursos culturales y naturales, lo que se aparta de la consideración del turismo y del patrimonio cultural como simples recursos culturales, entendiéndolos como una dimensión del desarrollo.

Sin embargo, posiciones como la de la Organización Mundial del Turismo (OMT), que definió el turismo cultural a partir del “movimiento de personas

debido esencialmente a motivos culturales como viajes de estudio, viajes a festivales u otros eventos artísticos, visitas a sitios o monumentos, viajes para estudiar la naturaleza, el arte, el folklore y las peregrinaciones”, asociándolo además a “todos los movimientos de personas para satisfacer la humana necesidad de diversidad, orientados a elevar el nivel cultural del individuo, facilitando nuevos conocimientos, experiencias y encuentros”, ubican el patrimonio y el turismo no sólo en la esfera del mercado, sino en un lugar donde las alteridades se superponen, donde el turista se presume un ser superior con necesidades culturales que satisfacer por parte de unas comunidades que deben esmerarse por brindarle los mejores servicios.

El turismo como una categoría de la gestión cultural se hace evidente en la Carta Internacional sobre Turismo Cultural, que lo sitúa como “uno de los medios más importantes para el intercambio cultural” y como una compleja trama de dimensiones políticas, económicas, sociales, culturales, educativas, biofísicas, ecológicas y estéticas, las cuales infieren contradicciones que pueden afectar tanto a las comunidades anfitrionas, como al propio visitante. La conceptualización del turismo ha transformado su mirada a partir de la Carta de Turismo Cultural expedida en México en 1976, en la cual el turista era concebido como una amenaza. El 8º borrador de la Carta Internacional sobre Turismo Cultural, presentado ante la Asamblea General de ICOMOS, señala que “una de las principales causas de la conservación, es la posibilidad de que el lugar u objeto sea accesible a los visitantes de una manera controlada, ya que sin el conocimiento de la importancia que ciertos lugares tienen como patrimonio se dificulta la obtención de los recursos necesarios para su preservación”. El turismo se asume así como instrumento para la financiación que puede ser útil a los fines de la salvaguardia del patrimonio cultural.

Una mirada al turismo desde el consumo cultural, según Greg Richards³, nos permite identificar los factores que intervienen en la relación del turista con las comunidades locales a partir de:

3 Richards, Greg. “Políticas y actuaciones en el campo del turismo cultural europeo”, en *El Turismo Cultural: el Patrimonio Histórico como fuente de riqueza*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2000, pág. 72.

- a) Lo que piensan las personas: procesos relacionados con las actitudes, las creencias, las ideas y los valores.
- b) Lo que hacen las personas: procesos relativos a las pautas de comportamiento normativo o modos de vida.
- c) Lo que fabrican las personas: productos como obras de arte, artefactos, o productos culturales.

Afirma Richards que esta relación entre turista y comunidad local trasciende el hecho de la visita misma e incorpora el “consumo del modo de vida de aquellas zonas que se visitan”, en la búsqueda de satisfacer unas necesidades culturales, lo que implica no sólo “consumir el pasado” sino también el presente de las comunidades de base. Según Álvarez⁴, “la complejidad del análisis del turismo relacionado con la cultura radica en la necesidad de superar el impace técnico y dinámico entre ambos ámbitos, considerando las características de funcionamiento de dos sectores institucionales que, si bien se complementan, tienen lógicas y necesidades diferentes, aunque ambas se determinan en el entorno político, social y económico de las estructuras que los contienen”.

Un avance en las relaciones entre turismo y patrimonio, lo constituye la irrupción del paradigma del *desarrollo sostenible*, de acuerdo con el Informe Brundtland⁵ sobre el Desarrollo Sostenible de la Organización Mundial del Turismo (OMT), que lo define como “el que atiende a las necesidades de los turistas actuales y de las regiones receptoras y al mismo tiempo protege y fomenta las oportunidades del futuro. Se concibe como una vía hacia la gestión de todos los recursos de forma que puedan satisfacerse las necesidades económicas, sociales y estéticas, respetando al mismo tiempo la integridad cultural, los procesos ecológicos esenciales, la diversidad biológica y los sistemas que sostienen la vida”. Esta perspectiva del desarrollo pone su énfasis en la participación efectiva de las comunidades en la toma

4 Ibidem.

5 El libro *Nuestro Futuro Común*, conocido como el Informe Brundtland, abordó los conflictos entre desarrollo y sostenibilidad, y fue presentado en 1987 por la Comisión Mundial para el Medio Ambiente y el Desarrollo de la ONU.

de decisiones sobre la planificación de los recursos y su distribución, así como sobre las que afectan la salvaguardia de sus culturas vivas, en especial en lo que tiene que ver con las políticas públicas y la normatividad.

Hoy se habla de *turismo cultural sostenible*, *turismo humanizado* o *turismo justo*, categorías que trazan una ruta para la comprensión de las relaciones armónicas entre turismo y patrimonio inmaterial y para una verdadera ética del turismo que ponga en un diálogo horizontal y recíproco las comunidades de base, los entornos sociales, los procesos culturales locales y el turismo cultural.

El enfoque de derechos en las relaciones turismo cultural-patrimonio cultural inmaterial

Los derechos culturales como derechos humanos tienen origen (Harvey)⁶ en la Declaración Francesa de los Derechos Naturales (libertad, propiedad, seguridad, resistencia a la opresión, libertad e igualdad ante la ley), reconocidos hoy como Derechos Civiles y Políticos, de carácter esencialmente individual. El avance de los derechos tuvo a finales de la segunda guerra mundial un importante hito con el surgimiento de la llamada *segunda generación* de los derechos humanos: los Derechos Económicos, Sociales y Culturales, consagrados en diversas cartas políticas y documentos internacionales, y adoptados definitivamente en el año 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, como parte de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Efecto muy importante de este proceso es la incorporación en las constituciones de los diversos países de Iberoamérica de los derechos culturales, en los que el reconocimiento a la diversidad cultural, a la pluralidad de sus expresiones y al desarrollo de acciones para su salvaguardia, se ha convertido en un asunto central en el desarrollo de las políticas públicas orientadas a hacer realidad los derechos a la educación, a participar en la vida cultu-

6 Harvey, Edwin R., *Derechos Culturales en Iberoamérica y el Mundo*, Tecnos, Madrid, 1990.

ral, a gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones y a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que surgen de la propia producción científica, literaria y artística, entre otros (Sanabria, 2000).

Los Derechos de *tercera generación*, o Derechos de Solidaridad de los Pueblos, se hacen más concretos en la segunda mitad del siglo XX, impulsados por los movimientos de diversos colectivos sociales que, en procura de superar las discriminaciones de género, étnicas, religiosas, entre otras, dieron como resultado el desarrollo de derechos orientados a la conservación del ambiente, la protección de la diversidad cultural, la conservación del patrimonio cultural de la humanidad, entre otros. Según Bustamante Donas, estos derechos surgen a partir de “nuevas necesidades humanas (...) donde estas exigencias obligan a desarrollar nuevos derechos que garantizan el acceso universal a formas más avanzadas de ciudadanía y civilidad, de libertad y de calidad de vida. La globalización económica, así como la ideológica y simbólica, la transición de la *sociedad de la información* a la *sociedad del conocimiento*, la integración del mundo a través de la extensión universal de los medios de comunicación de masas, así como los fenómenos de multiculturalismo provocado por los flujos migratorios, son claros síntomas de que algo sustancial está cambiando”. Fruto de este proceso, surgen, entre otros, el derecho internacional humanitario; el derecho a escoger modelos de desarrollo sostenible que garanticen la biodiversidad y que permitan preservar el medio ambiente natural, así como el patrimonio cultural de la humanidad; y el derecho a un entorno multicultural que supere el concepto de tolerancia, haciendo de la diferencia una ventaja y no un inconveniente.

En consonancia con ello, la Declaración sobre la Diversidad Cultural (UNESCO, noviembre de 2001) asume ésta como un “imperativo ético, inseparable del respeto de la dignidad de la persona humana”, en tanto “supone el compromiso de respetar los derechos humanos y las libertades fundamentales, en particular los derechos de las personas que pertenecen a minorías y los de los pueblos indígenas. Nadie puede invocar la diversidad

cultural para vulnerar los derechos humanos garantizados por el derecho internacional, ni para limitar su alcance”. Reconoce por ello la Declaración que “toda persona debe tener la posibilidad de expresarse, crear y difundir sus obras en la lengua que desee y en particular en su lengua materna; (...) a una educación y una formación de calidad que respeten plenamente su identidad cultural; (...) a tener la posibilidad de participar en la vida cultural que elija y conformarse a las prácticas de su propia cultura, dentro de los límites que impone el respeto de los derechos humanos y de las libertades fundamentales”.

Asume dicha declaración que el patrimonio cultural es la fuente de la creatividad, en el entendido de que “toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas. Ésta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, realzado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e inspirar un verdadero diálogo entre las culturas”.

Destaco el llamado que hace dicha declaración en relación con los bienes y servicios culturales, al plantear que son “mercancías distintas de las demás”, lo que implica que debe incorporarse en esta perspectiva económica de la cultura, dentro de la cual se inscribe el turismo, el “justo reconocimiento de los derechos de los autores y de los artistas, así como el carácter específico de los bienes y servicios culturales que, por ser portadores de identidad, de valores y sentido, no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás”, haciendo un llamado a su justa remuneración.

Paso muy importante es el que se da al asumir que las relaciones entre los sectores público, privado y no gubernamental son fundamentales, en cuanto “las fuerzas del mercado por sí solas no pueden garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural, clave de un desarrollo humano sostenible” que permita respetar y proteger “los sistemas de conocimiento tradicionales, especialmente los de los pueblos indígenas”, de manera que se reconozcan sus contribuciones, en especial en el campo de la

preservación del ambiente, la gestión de los recursos naturales y el favorecimiento del diálogo de saberes entre la ciencia y el conocimiento ancestral.

En lo que respecta a la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales de mayo de 2007, se definió la cultura, como “los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresan su humanidad y los significados que dan a su existencia y a su desarrollo”, y definió identidad cultural como “el conjunto de referencias culturales por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida en su dignidad”. Concepto importante es el de *comunidad cultural*, que se entiende como “un grupo de personas que comparten las referencias constitutivas de una identidad cultural común, que desean preservar y desarrollar”. Dichas comunidades tienen derecho “a conocer y a que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad. Esto implica particularmente el derecho a conocer los derechos humanos y las libertades fundamentales, valores esenciales de ese patrimonio” y a “acceder, en particular a través del ejercicio de los derechos a la educación y a la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas, así como recursos para las generaciones presentes y futuras”.

Estos derechos –a participar en la vida cultural y a acceder a los patrimonios locales– ponen en el centro de la discusión si los derechos colectivos priman sobre los derechos individuales, o si se trata de armonizar estas variables, de cara a una re-creación de las expresiones de la cultura viva, tales como los rituales y las fiestas, que incorpore la ética y el respeto por los significados colectivos de esas expresiones, sin impedir que las comunidades de origen se inserten en la ineludible realidad del mundo global y en las perspectivas de un desarrollo que favorezca su calidad de vida.

De manera más reciente, los derechos de *cuarta generación* han puesto en escena las demandas de la tecnología y del ciberespacio. Esta cuarta generación comprende los derechos a la plena y total integración de la familia

humana, la igualdad de derechos sin distingos de nacionalidad, y el derecho a formar un Estado y Derecho Supranacionales, derechos que, junto con los de tercera generación, aún no se han incorporado a las legislaciones de la mayoría de los países.⁷

Encuentros y desencuentros entre la dimensión cultural del turismo y la dimensión económica del patrimonio cultural inmaterial

Sea el momento para adentrarnos en lo que se ha denominado la “dimensión cultural del turismo”, para entender, a la luz de los derechos culturales antes referidos, los nuevos desafíos. El marcado interés por el patrimonio cultural, material e inmaterial, pone de relieve, como ya dijimos, la contribución de la cultura a los procesos de desarrollo, lo que abre un espacio de reflexión al llamado turismo cultural para ampliar su ámbito conceptual, técnico, político, ético y de contenido, más allá de las relaciones del mercado o de la llamada industria cultural. La dimensión cultural del turismo ha sido evaluada según P. Monreal⁸ en cinco grandes planos:

- a) La cultura como elemento fundacional del desarrollo que trata de promoverse utilizando la actividad turística.
- b) La cultura como elemento que permite el incremento del valor del producto turístico.
- c) La cultura como factor de difusión social y de dispersión espacial de los ingresos de la actividad turística.
- d) El turismo en su calidad de “industria cultural”.

7 La *Declaración de los derechos humanos en el ciberespacio* por Robert B. Gelman, 1997, incluye los relacionados con el acceso a redes electrónicas: el derecho a la privacidad, la seguridad, la expresión de las ideas en la red, la vigilancia de las opiniones, la participación en comunidades virtuales, la educación en las nuevas tecnologías, la protección de la propiedad intelectual de los trabajos divulgados en línea, entre otros.

8 Citado en: Álvarez, Marcelo. Cultura y Turismo. www.congresodecultura.com.ar/.../Alvarez%20Marcelo.pdf. Consultado el 10 de octubre de 2009.

- e) La cultura como un importante activo que puede favorecer el ascenso de empresas, localidades, países y regiones, a través de trayectorias de aprendizaje tecnológico y organizativo en el contexto de las redes globales del turismo (visto como uno de los complejos económicos de mayor escala y dinamismo de la economía contemporánea).

En lo que respecta al turismo entendido desde la óptica de la industria cultural, diversos autores coinciden en entenderlo como un campo de reciente inserción en los debates nacionales e internacionales que demanda pensar en su injerencia en las dinámicas del patrimonio local, dado el enorme dinamismo de este sector, su actual expansión global como una de las empresas más prometedoras en términos de la contribución al PIB de los países, y sus implicaciones en el patrimonio local. Muchos textos consideran como ya se dijo, expresiones como *turismo cultural sostenible*, *turismo humanizado* o *turismo justo*, y asumen el patrimonio como “activo global” o “recurso local”, entre otros, para referirse a la necesidad de armonizar estas dos dimensiones, en la perspectiva de favorecer un turismo que genere oportunidades para las comunidades locales como factor de desarrollo y permita que la memoria y la herencia colectiva sean salvaguardadas como activos de la sociedad. Las elocuentes cifras de esta industria nos llaman con urgencia a activar los mecanismos de las políticas culturales como expresión de la responsabilidad social que atañe a todos los sectores de la sociedad, sean ellos gubernamentales, privados o de la sociedad civil.

Veámos en el diario *El Comercio* de Lima esta semana, cómo en grandes titulares de primera página se anunciaba: “Perú es el tercer principal destino turístico en el mundo”, un país al que la consultora Future Brand destaca como histórico, auténtico, con grandes bellezas naturales y un importante patrimonio artístico y cultural que lo sitúa como el más destacado de la región. En el caso colombiano, las cifras obtenidas del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo reflejan que, en 2007, “el turismo fue el tercer sector exportador de Colombia y el primero en exportaciones no

::190::

tradicionales. De igual manera, el ingreso de turistas extranjeros al país reportó un crecimiento del 14.4% durante el primer trimestre de 2009, en comparación con el mismo período en 2008”.

La Organización Mundial del Turismo estima que “la llegada de turistas extranjeros a las fronteras va a pasar, de aquí a 2020, de 625 millones a 1.600 millones. Y esos viajeros gastarán ese año más de 2 billones de dólares (frente a 445.000 millones en la actualidad), lo que convertirá al turismo en la primera actividad económica del mundo. Menciona igualmente que en 1997 “los ingresos del turismo representaron un poco más de 8% de las exportaciones mundiales de mercancías y cerca de 34% de las de servicios”. Sin embargo, parece contradictorio que la misma OIT prevea que “sólo 7% de los habitantes del planeta viajarán al extranjero en 2020, dos veces más que en 1996 (3,5%)”, lo que supone pensar que el turismo será un privilegio de pocos. No se conocen, sin embargo, cifras que contrasten el impacto que dichos turistas tendrán en el patrimonio inmaterial.

Las complejas relaciones que se establecen entre el visitante y las comunidades locales, son relaciones desiguales que implican, según Delgado Ruiz, que:

La cultura receptora se esfuerza precisamente en ofrecer aquello que le es requerido, de acuerdo con su articulación en un sistema intercultural plenamente sometido a las leyes de la oferta y la demanda. Es diferente lo que la sociedad anfitriona sabe que debe exhibir enfáticamente, consciente de lo que se espera de ella por parte de quienes acuden turísticamente a visitarla. Éstos, por su parte, no esperan en realidad nada nuevo, nada distinto de lo que han visto en las fotografías exhibidas en los libros o las revistas de viajes, en las postales turísticas, en los documentales de la televisión o en las películas de ficción. Han llegado hasta ahí sólo para confirmar que todo lo que le fue mostrado como en sueños existe de veras⁹.

9 Manuel Delgado Ruiz, “Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural”, en *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Valladolid, Ed. Fundación de Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pág. 34.

Estos desencuentros entre el patrimonio y el turismo se encuentran mediados por los derechos culturales. Al respecto, la Declaración de Friburgo plantea que “el reciente desarrollo de la protección de la diversidad cultural no puede ser comprendido, si se quiere evitar el relativismo, sin un anclaje en el conjunto indivisible e interdependiente de los derechos del hombre y, más específicamente, sin una clarificación de la importancia de los derechos culturales”, y se refiere a que el “reconocimiento de los derechos culturales, con la obligación de respetarlos y de protegerlos, es inherente al desarrollo sostenible y debe serlo también a la idea de turismo sostenible”.

En este punto de las reflexiones, refiero el concepto de “consentimiento cultural” esbozado por Mike Robinson,¹⁰ para quien “construir un turismo sostenible en torno a la idea de consentimiento cultural implica que la actividad turística pueda ser rechazada de plano. Es más probable que, en el marco de una cooperación más justa, su carácter, su magnitud y su desarrollo se adapten a las necesidades culturales de la comunidad de acogida. El verdadero reto es instaurar mecanismos que hagan participar a las culturas locales y les transfieran el derecho a decidir sobre el tipo y la envergadura del turismo que desean, con las limitaciones económicas, ecológicas y culturales que hayan fijado”. Señala Robinson además que “el turismo puede transformar las culturas locales en meros bienes de consumo”, en los que “ceremonias religiosas, ritos y fiestas de carácter étnico suelen empobrecerse y tornarse anodinos para responder a las expectativas de los turistas”, llegando así a una “etnicidad reconstruida”, y llama la atención sobre los conflictos de intereses que se presentan no solo entre el turista y la comunidad local, sino entre los mismos actores locales.

Según Néstor García Canclini¹¹, el conflicto entre la defensa de las identidades y la globalización se agudiza cuando no se asumen las estructuras

10 Robinson, Mike. Por un turismo concertado. En: http://www.unesco.org/courier/1999_08/sp/dossier/txt11.htm. Consultado el 21 de octubre de 2009. Según Robinson, el “consentimiento se refiere a la propiedad legal y moral de los recursos (cultural, natural, tangible e intangible) que podría ser usado o movilizado para los objetivos de turismo”.

11 García Canclini, Néstor. “Políticas culturales: de las identidades latinoamericanas al espacio latinoamericano”. En: *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Ed. Grijalbo, México. 1999. p.21-64.

::192::

actuales de los procesos de construcción de las identidades, ni la evolución de los mercados culturales, asumiendo la exaltación de la identidad como respuesta al debilitamiento de los estados nacionales y al abandono de la cultura por parte del poder público. Sin embargo, las políticas culturales se han ido descentrando, y más allá de orientarse a la reproducción de las identidades, asumen nuevos rostros en la producción y en los consumos culturales, que se alejan cada vez más del control del Estado o de las comunidades, dadas sus infinitas posibilidades de reproducirse mediante las redes y el ciberespacio.

Patrimonio cultural inmaterial, turismo y políticas para el desarrollo. A modo de conclusión

La formulación de políticas para el desarrollo, desde las cuales se activen las relaciones armónicas entre el turismo y el patrimonio cultural inmaterial son bastante incipientes y en muchos países inexistentes. De acuerdo con el documento *Tourism, Culture and Sustainable Development* de Robinson y Pickard publicado por la UNESCO,¹² existen polaridades en dicha relación que parten del origen de cada sector: el turístico, asociado a un sector privado compuesto por un pequeño número de grandes empresas transnacionales, y un gran número de pequeñas empresas muy fragmentadas, unidas por el criterio de generar riqueza y rentabilidad económica. Muy pocas de ellas centran sus esfuerzos en hacer del turismo un asunto orientado al bien general de las comunidades. Son de muy reciente data las políticas de turismo que tienen en cuenta los intereses de los ciudadanos locales, pues en general están orientadas al turista y a la calidad de los servicios que a éste se prestan, lo que hace imperativo armonizar las políticas culturales con las turísticas, a fin de lograr los fines de la salvaguardia del patrimonio cultural en su interacción con la industria turística.

12 Robinson, Mark y David Pickard. *Tourism, Culture and Sustainable Development*. P49-55. En: www.unesco.org.

Otra tensión reconocida en dicho texto es la del anacrónico desarrollo de las políticas nacionales e internacionales orientadas a la salvaguardia de las memorias y de la diversidad en el contexto del turismo, y la cooperación cultural que ello demanda, así como su puesta en práctica. El creciente interés por hacer del turismo cultural una “marca de país”, de gran contenido político, que contribuye a legitimar la entidad territorial, ha dado origen a la aparente idea de que la movilidad y los flujos transnacionales, entre otros, no tienen moneda.

Una tensión adicional se da entre las políticas nacionales y locales de turismo, en tanto aquellas brindan un marco para el desarrollo y la competitividad del turismo como empresa, pero no dialogan con la puesta en práctica de dichas políticas en el entorno local, más proclive a las presiones externas que aporta el turismo, a las complejidades del diálogo entre actores locales y externos, y a las dificultades de que los actores locales participen de manera activa en el desarrollo de los procesos de planificación o de gestión, por las mediaciones de las empresas turísticas y por los problemas de corrupción en entornos democráticos débiles, entre otros.

La noción de desarrollo de capacidades surge como un activo fundamental a la hora de abordar las relaciones entre memoria y turismo cultural, orientadas a “desarrollar y reforzar recursos humanos y capacidades institucionales para poner en práctica el turismo sostenible”, donde la educación y el diálogo intercultural aparecen como las estrategias claves para el logro de un turismo en el que las comunidades sean las líderes desde la planeación, la gestión, la ejecución y el seguimiento de los procesos.

De acuerdo con Matarasso, citado por la UNESCO,¹³ “la cultura (...) debería ser colocada de nuevo en el corazón de las estrategias de desarrollo”. Ello conlleva a buscar la compatibilidad de las lógicas institucionales con las de las culturas locales, en una perspectiva de largo plazo, permitiendo la adaptación a la diversidad cultural. Propone igualmente que los procesos

13 Pau Rausell Köster (Dir.). *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*. AECID. Catálogo general de publicaciones generales. <http://publicaciones.administración.es.2007>.

planificadores partan de los proyectos locales de base, para comprometer luego las instancias de toma de decisiones, y no al revés, a fin de “evitar reproducir el modelo de las relaciones sociales y económicas que privilegian una parte de la sociedad sobre otra, en el marco del desarrollo del turismo”. En lo que respecta a las acciones concertadas entre diversos tipos de instituciones afines a los campos turístico y patrimonial, se señala en el mismo documento que se presenta una superposición cada vez más estrecha entre los intereses de aquellas vinculadas al turismo, el desarrollo, el ambiente y la cultura, por lo que la cooperación interinstitucional e intersectorial efectiva es fundamental, no sólo horizontalmente, sino también en los diversos contextos territoriales, nacionales, regionales y locales, con el fin de generar el capital social requerido.

Según la UNESCO, si de una parte el turismo es una estrategia importante para el reconocimiento y valoración de la diversidad cultural, así como para contribuir al desarrollo sostenible y para abrir espacio a la puesta en diálogo de las identidades, de otra, “el turismo mal planificado puede conducir a la degradación ambiental, la destrucción de los recursos de la herencia, la enajenación social y la naturalización de estereotipos culturales”, lo cual se expresa en “sitios atestados, el comportamiento de un turismo explotador o arrogante, las actitudes hegemónicas de algunos operadores de viaje, y la escasa conciencia de las poblaciones locales sobre los ecosistemas y el valor turístico de los recursos del patrimonio”. Estamos pues ante la necesidad de afrontar nuevos desafíos para un viejo tema, en el que las relaciones local-global se ponen a prueba y retan el desarrollo de una gestión que permita la superación de las dicotomías entre exotismo e intimidad; economía y espiritualidad; subsistencia y sostenibilidad; escenificación y autenticidad. Implica igualmente la participación efectiva de los ciudadanos locales en las decisiones y gestiones que les competen, en el entendido de que el patrimonio inmaterial no es un simple recurso cultural, sino un campo en el que los derechos culturales tienen un papel fundamental.

El papel de los estados es esencial. Dejar a las reglas del mercado la responsabilidad de mantener vivas las expresiones y legados de la memoria,

constituye de cierta manera un atentado cultural que es preciso enfrentar. Es claro, desde el enfoque de los derechos culturales, que en materia de patrimonio el Estado tiene una responsabilidad expresa en su salvaguardia, protección y difusión, así como en concitar el interés general y público alrededor de unas políticas suprasectoriales y una planificación de los procesos y dinámicas culturales y turísticas que tengan en cuenta estrategias claras para morigerar los impactos del turismo en la cultura.

El respeto por los conocimientos ancestrales y tradicionales, y su contribución al desarrollo del conocimiento y la preservación del ambiente constituye un activo esencial en los campos de las relaciones cultura-turismo, al igual que el respeto por los derechos de autor y los derechos colectivos de las comunidades, que si bien se encuentran planteados en la retórica de las declaraciones internacionales, no se encuentran realmente protegidos desde el punto de vista constitucional o legal, y mucho menos desde las propias prácticas turísticas. Paralelo a lo anterior, es necesario pensar en la participación activa de nuevos investigadores que desde la óptica de los derechos culturales adelanten análisis y evidencien los impactos del turismo en la cultura, así como la incidencia de ésta en el turismo.

El desarrollo de sistemas de información e indicadores para el monitoreo adecuado de estos impactos es fundamental para contrarrestar la información disponible que sólo se circunscribe a la medición del turismo como empresa, para abordar temas complejos como el tráfico ilícito de bienes culturales, la escenificación y adaptación de las tradiciones al mercado del turismo, la comercialización de la memoria y la privatización de los legados colectivos, entre otros.

Quiero terminar citando a Jesús Prieto de Pedro, quien señala:

La participación sola no basta y su reconocimiento no elimina la exclusión y la marginalidad a que se ven sometidas las expresiones culturales étnicas, locales o populares. Por un lado, los cánones culturales jerarquizan el valor de las expresiones culturales y, por otro, no podemos

olvidar que las condiciones socioeconómicas o sociopolíticas determinan la capacidad de estar presentes en la vida cultural.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Marcelo. Cultura y Turismo. pp.4. En: www.congresodecultura.com.ar/.../Alvarez%20Marcelo.pdf. Consultado el 10 de octubre de 2009.
- BOURDIEU, Pierre. 1996. *Raisons pratiques*. París: Seuil, coll. Points, pp. 21.
- BUSTAMANTE DONAS, Javier. "La Sociedad de la Información. Hacia la cuarta generación de Derechos Humanos: repensando la condición humana en la sociedad tecnológica". En *Revista iberoamericana de ciencia, tecnología, sociedad e innovación de la OEI*. Número 1 / Septiembre - Diciembre 2001.
- Correo de la UNESCO. "Turismo y cultura, compañeros de ruta", UNESCO, París, julio / agosto 1999.
- Declaración de Manila sobre los Efectos Sociales del Turismo, del 22 de mayo de 1997.
- Declaración Universal de los Derechos Humanos, del 10 de diciembre de 1948.
- DELGADO RUIZ, Manuel. 2000 "Trivialidad y trascendencia. Usos sociales y políticos del turismo cultural". En *El turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, pp. 34.
- En: www.gestioncultural.org/private/.../pdf/LBonet_Reflexion.pdf
- HARVEY, Edwin R. 1990. *Derechos Culturales en Iberoamérica y el Mundo*, Tecnos, Madrid.

- ICOMOS (International Council on Monuments and Sites). Carta del Turismo Cultural, Bélgica, 1976. Pág web: www.icomos.org/docs/tourism_es.html
- MALKIN, Roy. "Los pioneros". En *Turismo y cultura, compañeros de ruta*. El Correo de la Unesco. Julio-agosto de 1999. pp. 24.
- MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. Ley General de Cultura. Versión concordada y complementada con Decretos, Leyes y Jurisprudencias. Compilador: Alberto Sanabria Acevedo. Imprenta Nacional de Colombia. 2000.
- ONU. *Nuestro Futuro Común. Informe Brundtland*. Comisión Mundial para el Medio Ambiente y el Desarrollo. 1987.
- OMT (Organización Mundial del Turismo). *Guía para administraciones locales: Desarrollo turístico sustentable*, Madrid, 1993.
- Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, del 16 de diciembre de 1966.
- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, del 16 de diciembre de 1966.
- PRIETO DE PEDRO, Jesús. 2005 "Diversidad y derechos culturales". Medellín. En *Memorias del VI Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Andinos*.
- RAUSELL KÖSTER, Pau (Dir.). 2007. *Cultura. Estrategia para el desarrollo local*. AECID. Catálogo general de publicaciones generales. <http://publicaciones.administración.es>.
- Resolución adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas 21 de diciembre de 2001 A/RES/56/212, Código Ético Mundial para el Turismo.
- Resolución de la IX Asamblea General de la OMT (Buenos Aires) relativa a la facilitación de los viajes y a la seguridad de los turistas, del 4 de octubre de 1991.
- Resolución de la VI Asamblea General de la OMT (Sofía) por la que se adoptan la Carta del Turismo y el Código del Turista, del 26 de septiembre de 1985.

- RICHARDS, Greg. *¿Nuevos caminos para el turismo cultural?* Estudio realizado por la Association for Tourism and Leisure Education (ATLAS). Observatorio Interarts, Barcelona. En: <http://www.diba.es/cerc/Arx-interac04/Arxsem1/richards/ponrichardsest.pdf>. Consultado el 15 de octubre de 2009
- _____. 2000. *Políticas y actuaciones en el campo del turismo cultural europeo*, en *El Turismo Cultural: el Patrimonio Histórico como fuente de riqueza*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, pp. 72.
- ROBINSON, Mark. "Por un turismo concertado". En *Turismo y cultura, compañeros de ruta*. El Correo de la Unesco. Julio-agosto de 1999. pp.21.
- SACHO, Amparo. 1998. *Introducción al turismo*. Madrid, Organización Mundial del Turismo (OMT).
- UNESCO. Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972.
- UNESCO. Convención Universal sobre Derecho de Autor de 1952.
- UNESCO. Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003).
- UNESCO. Declaración de Mundiacult, Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, 1982.
- http://www.unesco.org/culture/development/html_sp/index_sp.shtml
- UNESCO. Declaración Mundial sobre la Diversidad Cultural de 2007.
- UNESCO. Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989.
- UNESCO. Tourism, Culture and Sustainable Development. 2006.
- UNESCO Managing Tourism at World Heritage Sites: a Practical Manual for World Heritage Site Managers. By Arthur Pedersen. 2002.

MARÍA ADELAIDA JARAMILLO

::199::

Maestra en guitarra egresada de la Universidad de Antioquia, especialista en Gerencia del Desarrollo Social de la Universidad EAFIT, magíster en Gestión Cultural de la Universidad de Barcelona. Fue directora de Cultura del Departamento de Antioquia, subdirectora de Artes del Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA) y asesora del Ministerio de Cultura para el desarrollo del Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural. En la actualidad se desempeña como directora de Extensión Cultural de la Universidad de Antioquia, donde coordinó el proceso de autoevaluación para la acreditación otorgada a dicha universidad por un periodo de nueve años.

Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino de Colombia

*Carlos Miñana,
Profesor de la Universidad Nacional de Colombia*

La aproximación etnomusicológica a la música, es decir, su estudio como fenómeno cultural, no es posible la mayoría de las veces sino en relación con lo festivo y lo ritual: festivales, concursos, fiestas patronales, fiestas religiosas, carnavales... Esta afirmación puede parecernos exagerada pues hoy escuchamos música a toda hora, desligada de lo festivo, a veces, hasta cuando dormimos. La música circula autónomamente, descontextualizada, se ha vuelto “multiuso” y poli-funcional, modular e intercambiable. Se vende y se compra, se consume y cae en el olvido, se usa a discreción en espacios privados y públicos. Pero en muchos contextos no hay música sin fiesta. Y, a su vez, la fiesta sin música no es una verdadera fiesta.¹ Norman Whiten Jr. intuyó hace años para el caso de los afrocolombianos del Pacífico que la música era algo más que simple entretención, telón o fondo:

En los contextos de currulao y del salón [también en los contextos religiosos], se presta mucha atención a la naturaleza de la música; ninguna de la interacción ya descrita ocurre sin música, y una presentación mala o sin coordinación de la música, hará que todo el contexto se disuelva (1992: 141).

¹ La música también se hace en relación con multitud de actividades como el trabajo individual y colectivo, ritos de curación, de funebria, acunar a los niños, juegos, como vehículo de relatos e historias por fuera de la fiesta... De otro lado, algunos géneros de la música comercial contemporánea también se asocian frecuentemente a lo festivo e incluso a contextos festivos específicos.

La música no sólo entrega unos mensajes, sino que –parafraseando a Barbara G. Myerhoff– es una “forma por la que la cultura se presenta ella misma a ella misma (...), crea un mundo en el que la cultura puede aparecer” (1984:155). Lo anterior no es sólo verdad para el contexto afrocolombiano. En el suroccidente andino colombiano, los *nasa* o paeces de Tierradentro no celebran el *küçxb wala* cuando no consiguen los músicos; los campesinos del Macizo tienen un ritual llamado “la alumbranza” que consiste básicamente en interpretar durante doce horas seguidas música ante la imagen de uno o varios santos y, en Popayán, hasta hace pocos años se sabía que era Navidad no tanto por las luces o los árboles de Navidad, sino porque a cada momento uno se encontraba con un conjunto de “chirimía” recorriendo las calles. En estos tres casos los músicos son los “oficiantes” y actores principales del rito y de la fiesta, y las relaciones que se tejen entre ellos y con los demás participantes, mediadas por la música, no tienen nada de marginal. Y esto no es un privilegio de los fenómenos caracterizados como “tradicionales”, étnicos o rurales. Numerosos “nuevos” eventos festivos tienen hoy como centro a la música: desde Woodstock al reciente concierto por la paz organizado por Juanes y Miguel Bosé en La Habana; o eventos nacionales en Colombia como el Mono Núñez y el Festival Vallenato; o Rock al parque y Rap a la Torta en Bogotá.

A continuación caracterizaremos algunas de las maneras en que se tejen las relaciones entre música y fiesta a partir de los contextos festivos en el Cauca ya mencionados. Las tres fiestas (la indígena, la campesina y la urbana) tienen en común en primer lugar que son de tipo religioso, católico, pero manejadas muy autónomamente por los participantes, es decir, prescindiendo prácticamente del sacerdote. En segundo lugar, son fiestas que tienen poco de “original” o “ancestral” a pesar de estar documentadas desde hace varios siglos, pues se encuentran celebraciones muy similares en casi todo el mundo iberoamericano. En tercer lugar, en estas fiestas la música es parte fundamental, si no indispensable; incluso buena parte de la fiesta o rito consiste simplemente en estar juntos mientras suena la música por horas. Esta música se interpreta en todos los casos con varias flautas

::202::

traversas de caña, tambores y –a veces– algunos idiófonos de introducción reciente.²

Si observamos y oímos con detenimiento, a pesar de utilizar instrumentos similares –por no decir idénticos–, a pesar de su cercanía geográfica, a pesar de que indígenas, campesinos y payaneses dicen tocar todos el género denominado “bambuco”, en realidad cada uno de ellos hace y entiende la música de formas muy diferentes, tanto es así que no es común que toquen en conjunto entre ellos pues los rigen lógicas musicales diferentes. Aunque, como veremos, las fiestas se realicen en fechas similares, sean aparentemente religiosas y coincidan en algunos elementos simbólicos, son también tres formas distintas de vivir y pensar la fiesta y la música, y a su vez, de vivir y pensar sus relaciones.

1. Navidad y Reyes en Popayán: la modernidad festiva³

Estas fiestas sufrieron relativamente pocos cambios en su estructura desde finales del siglo XIX hasta los años de 1950. Comenzaban el día 7 de diciembre por la noche, es decir, la víspera de la Inmaculada, noche de luces y fogatas. Terminaban con los carnavales en los últimos días de enero. Coincidían estas fiestas también con el aniversario de la fundación de la ciudad (13 de enero). Estos dos meses de fiesta tenían cuatro momentos fuertes o ejes temáticos: la Navidad o las Fiestas del Niño, Los Negritos, Los Reyes y Los Carnavales. Nos referiremos a los tres primeros.

2 Los conjuntos de flautas traversas de caña, y este tipo de música y de fiestas no son privativos del Cauca andino (incluyendo también a los misak), sino que podemos encontrar fenómenos similares en Colombia en lo que históricamente fue el Gran Cauca, es decir, en el sur de Huila (San Agustín), Nariño (ver, por ejemplo, Osejo y Flores, s/f), en Caldas (carnaval de Riosucio), y en el litoral Pacífico desde Bahía Solano hasta Tumaco. Fuera de Colombia podemos ir hasta Panamá, a República Dominicana (los guloyas), a Ecuador (los sanjuaneros con tundas y flautas). En Perú y Bolivia bandas similares (pitos o flautas traversas y tambores) se encuentran en buena parte de la cordillera andina y participan activamente en el mundo ritual y festivo (Shallnow, 1987; Borea, 2001). Encontramos conjuntos similares incluso en el Nordeste brasileño (banda de pífanos o banda cabaçal del Ceará) y en la isla del Hierro en Canarias (el pito herreño).

3 Con el fin de no saturar de citas el texto, remitimos al libro *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán* (Miñana, 1997) para las fuentes documentales y del trabajo de campo en Popayán.

Las Fiestas del Niño

El domingo anterior al 16 de diciembre se “bajaba la Virgen” (y San José) desde la Capilla de Belén en un altozano en las afueras de la ciudad hasta una iglesia central en procesión y con participación de niños bulliciosos y conjuntos musicales. Un bambuco servía especialmente para esta ocasión: “Los quingos de Belén”. El 16 comenzaban –o comienzan porque todavía se celebran– las misas y novenas de aguinaldo. Los conjuntos de flautas acompañaban los villancicos en las novenas. Durante todos estos días se quemaba abundante pólvora y se formaban comparsas y mojigangas de personas disfrazadas por las calles. Estas comparsas entraban a las casas, se les invitaba a tomar algo o se les entregaba comida, trago o plata, se bailaba, se corrían vacalocas. El 25 se cerraba este pequeño ciclo festivo religioso con la procesión de “La subida de la Virgen” hacia la capilla de Belén.

La Fiesta de los Negritos

Surge esta celebración en Popayán a mediados del siglo XIX con la libertad de los esclavos y como un símbolo o un rito de nivelación social. Los viejos siervos o esclavos negros pintaban un “lunarcito” a sus ex-amos, apoyados por el hecho de que en estas fechas se celebraba el día de los Reyes o Epifanía. Uno de los tres reyes era negro y la fiesta de la Epifanía destaca la universalidad del mensaje cristiano. Todo esto pudo dar pie y ayudar a justificar el sentido de la fiesta (Cordovez, 1962:836).

Por las calles circulaban también grupos de disfrazados, que penetraban a las casas de familia, después de ser reconocidos, y como de ordinario llevaban algunos músicos, se tocaba y bailaba un rato (...) Era muy usual andar con cajas de betún o con carbón molido y debidamente preparado, para tizar en la calle a cuantas personas era posible o penetrar a las casas con el mismo objeto (Arboleda, 1926: 279-280).

Esta fiesta fue ganando poco a poco popularidad y entusiasmo y poblaciones vecinas pronto la incorporaron a su calendario como es el caso de Pas-

to (Nariño) y Bolívar (Cauca). En los años 40, y probablemente en relación con el fin de la fiesta de Reyes, desaparece esta fiesta en Popayán.

La Fiesta de los Santos Reyes

Comenzaba el seis de enero con la alborada de la chirimía, una especie de oboe rústico, sin llaves. Desde los barrios tradicionales salían los tres reyes con sus respectivos séquitos llamados “arrias”. En el patio del Palacio de Justicia (hoy Hotel Monasterio) se iniciaba una obra de teatro o auto sacramental con libretos floridos y altisonantes. La representación era financiada por la clase alta y el comercio, pero llevada a cabo en su totalidad por el gremio artesanal. Conjuntos de chirimías acompañaban a cada uno de los reyes durante todo el recorrido y solamente callaban en los diálogos entre los personajes y en la adoración del Niño en la capilla de Belén.⁴ Al terminar la representación cada rey iba con su arria y con su chirimía a la casa y celebraban una fiesta. Las chirimías eran seguidas, además de los tambores, por bulliciosos conjuntos de flautas y de todo tipo de instrumentos de percusión.

Blanquitos contra Reyes

En diciembre de 1938 un editorialista de *El Liberal* se queja de que “el clásico entusiasmo chirimero decae en Popayán”. Las chirimías “han perdido su espléndido atavío” y ya no tocan los autóctonos bambucos sino los danzones cubanos, los huapangos y las tonadas de moda del Caribe. Se queja de que a los Reyes hay que pagarles para que actúen y de que la gente no es tan emotiva y animada como antes (24 de diciembre de 1938, p. 3). Poco a poco, entre 1951 y 1960, las fiestas sufrieron grandes transformaciones. En primer lugar las fiestas religiosas se secularizaron, perdieron su sentido religioso popular y se encerraron en las iglesias. El auto sacramen-

4 Hasta 1950, cuando los relatos y crónicas nos hablan de chirimía se refieren específicamente a un pequeño oboe de madera, de timbre característico y estridente, acompañado por uno o varios tambores. Los chirimeros venían de veredas cercanas a Popayán y se los caracterizaba como “indios” o “indígenas”, aunque también había conjuntos locales como era el caso del conjunto de Altozano.

tal de los Reyes Magos deja su espacio teatral al aire libre, callejero y se confina en un teatro. Se cobra boleta, se reduce a una obra teatral sin novedad e interés dramático, y desaparece.

La ciudad crece, sobre todo a partir del desplazamiento producido por la violencia política, fenómeno que se recrudece en los años 50. Las fiestas abandonan su carácter pueblerino y familiar, y se plantean como las de cualquier otra ciudad: zonificada en barrios, con juntas barriales para las fiestas, con actividades y competencias deportivas, concursos, espectáculos, casetas de baile, elección de reinas... El aparato estatal y administrativo también crece y va asumiendo el control y responsabilidad de la fiesta. Las fiestas de Navidad y carnavales poco a poco van cediendo ante las fiestas cívicas: Las Fiestas de Pubenza, con motivo del aniversario de la fundación de la ciudad (el 13 de enero). Cocteles, ferias ganaderas, inauguraciones de edificios y obras públicas, conciertos de música académica...

Ante el decaimiento de la participación popular se promueven concursos para todo: de comparsas, disfraces, chirimías, carrozas, taitapuros, globos, belleza, pesebres, artesanías, cuento, fotografía, pintura, caricatura, platos navideños... Lo que era fiesta y comparsa callejera se convierte en desfile organizado... A una pequeña ciudad que quiere imitar a las ciudades grandes, sólo le cabe esperar esto: desde 1976 la prensa se queja que la gente se va a las fiestas de las poblaciones vecinas: los carnavales de Pasto y a la Feria de Cali. No se puede competir con los grandes con sus mismas armas...

¿Y la chirimía, ese pequeño oboe rústico? Como era de esperar, al desaparecer su razón de ser fundamental –la fiesta de Reyes– y no poder entrar a cumplir otra función significativa dentro de la fiesta por la competencia de las orquestas y grupos de afuera, también desaparece. Pero los conjuntos de las flautas, tamboras, carrascas, triángulo, mates..., conjuntos que “acompañaban” a la chirimía, han seguido con vida y han conservado para sí el nombre de ese instrumento tosco y estridente. Y han seguido porque asumieron la nueva dinámica comercial y empezaron a competir con las orquestas. Empezaron a tocar con sus flautas y tambores la música de moda, la que le pedían los que los contrataban, la música que llegaba a través de la radio.

::206::

En estos últimos años la Semana Santa –el polo “serio” del ciclo festivo anual payanés– se ha venido consolidando desde las élites y autoridades como heredera y portadora de la más “legítima y auténtica” tradición festiva payanesa, ofreciendo un “digno espectáculo” al turista, complementado con el Festival Internacional de Música Religiosa, exposiciones y eventos. Igualmente ha sido propuesto como patrimonio inmaterial de la humanidad. Las fiestas de fin de año continúan su proceso de carnavalización –o de “fusión” con los carnavales– iniciado a finales de los años 40. Además, se han incorporado prácticamente todos los elementos de esa especie de “modelo” de fiesta popular que se ha ido imponiendo a nivel nacional –en buena parte bajo la presión y control de las industrias licoreras y cerveceras–; las “ferias y fiestas”, una fiesta modular que las industrias licoreras van llevando de población en población en un circuito festivo que recorre todo el país. La Semana Santa condensa la identidad payanesa de las paredes blancas y el rancio abolengo, representa simbólica y ritualmente a Popayán ante el país y ante el mundo; Navidad y Reyes, las fiestas donde los artesanos y los sectores populares expresaban sus identidades –ahora, Fiestas de Pubenza– son unas fiestas como tantas otras de provincia.

Desde la consolidación de los concursos hacia 1959, las chirimías –hoy realmente conjuntos de flautas y tambores– manejan un doble repertorio: uno pretendidamente tradicional, que es el que se presenta en los concursos, y otro modernizante, mucho más popular, que se oye en las calles, fiestas y casetas pero que es una especie de fruto prohibido, algo vergonzante y que no puede presentarse en el contexto de un concurso. Este repertorio menos ortodoxo ha hecho posible el que las chirimías sigan cumpliendo un papel musical en la vida cotidiana y festiva. El conflicto de los grupos con su doble repertorio no se ha resuelto en una síntesis creativa. Por otro lado, el camino del virtuosismo y el formalismo en el marco competitivo de los concursos ha llevado hacia un desarrollo musical cada vez más alejado de la sensibilidad popular y de la fiesta, del baile y la participación. En estos momentos la música de chirimía se encuentra en una grave crisis pues ha perdido sus espacios festivos y las nuevas propuestas no han logrado legitimarse ante los payaneses.

2. En la Navidad, los nasa se vuelven "negros"⁵

::207::

En el mismo departamento del Cauca, y no muy lejos hacia el este y noreste de Popayán, entre los *nasa*, la fiesta o "baile" (*ku'j*) más importante del año y vigente es la fiesta de Navidad, sea en su versión más común –*küçxh wala* (los negritos⁶)– o de la parte baja de Tierradentro –la fiesta "del niño"–. Entre los elementos característicos están la vacaloca o toro de fuego, la imagen del niño Dios, las correrías por los resguardos, la solicitud de limosna, la presencia de banderas, la banda acompañando al niño, la novena y los rezos nocturnos... Al igual que en Popayán, las fiestas comienzan el 8 de diciembre y la actividad ritual va en "crescendo" hasta el 24 por la noche, la Navidad, y decrece hasta los primeros días de enero.

Desde el 8 de diciembre se organiza un grupo de personas en cada resguardo que va a realizar una correría con una imagen del niño Dios. El grupo está conformado por un *Küçxhpitan* (capitán de negros), el capitán del cabildo; Sargento, teniente y cabo: adultos armados con espadas de madera, colaboradores del *küçxhpitan* en la organización de la comitiva, la administración de los recursos, el mantenimiento de la disciplina y la motivación de los niños; Abanderado: con su bandera roja es el encarga-

5 Las fuentes documentales y de trabajo de campo que sustentan la sección que sigue pueden encontrarse en el trabajo titulado *Kuvi. Música de flautas entre los paeces* (Miñana, 1994). Allí se encuentra también ubicada la fiesta en relación con el ciclo festivo anual *nasa*.

Los *nasa* o *paeces* ocuparon antiguamente el sur del Huila y la zona de Tierradentro (Cauca), su territorio "tradicional". Hoy los encontramos por todo el departamento del Cauca, sur del Tolima, Valle, Caquetá, Putumayo... Como buenos agricultores, las relaciones con la tierra, las plantas y los animales ocupan un lugar central en su cultura y su cosmovisión. En su mayoría están organizados como resguardos con sus cabildos; han sido líderes en la Organización Indígena de Colombia y participan en las estructuras municipales, departamentales e incluso nacionales, como el Congreso. La lucha por la tierra y por su autonomía los ha caracterizado históricamente (La Gaitana, Juan Tama, Quintín Lame...). Su lengua, el *nasa yuwe*, es una de las más habladas en el país (más de 70.000 hablantes). La cosmovisión y las creencias tradicionales están marcadas hoy por el catolicismo popular o negadas de plano por el evangelismo. Los chamanes o médicos tradicionales (*thë' wala*) velan por la comunidad con el apoyo de los antiguos caciques cuya fuerza habita las misteriosas lagunas del páramo.

6 Literalmente, el "negro grande". Bailes donde se imitan a los negros o negritos se han documentado desde la colonia en todo Iberoamérica. Bailes en círculo con espadas están documentados desde el s. XVI en Europa y, posteriormente, en América. La estructura organizativa de la fiesta (mayordomos, fiesteros, albaceros, madrinas...), con variaciones locales, también se encuentra ampliamente extendida en todo Iberoamérica.

do de orientar el recorrido; Banda de músicos: varios flautistas (mínimo dos) y un tamborero para quienes participar en esta fiesta es su actividad principal como músicos durante el año, pues son unos quince días seguidos tocando sin pausa (muchos músicos de esta región se autodenominan como “músicos de negros”); Negritos o gaticos: un grupo de 6 a 20 niños que acompañan al capitán, bailan y gritan los vivas dirigidos por uno de los que portan espadas.

Se recorre casa por casa. Los dueños de la casa ofrecen limosna al niño Dios; el capitán toca su campanilla y suena la música; se invita a chicha a todos y a veces se les da algo de “remesa” (guineo, banano, arroz). Todo esto se realiza con gestos y relaciones ritualizados (venias, inclinaciones de cabeza, —“¿podemos visitar?”—, saludos, invitaciones a entrar, a tomar chicha, a salir...). Si el dueño de la casa los invita a entrar la fiesta se prolonga. Se baila dentro de la casa mientras el *küçxpitan* hace sonar permanentemente su campanilla junto con la música y se permanece allí hasta que se acaba la chicha. Cada situación tiene piezas especiales (pieza para entrar en la casa de visita, para salir, para bailar, para el camino...).

Para un observador desprevenido esta fiesta podría interpretarse como una burda confusión de los indígenas entre las novenas de Navidad y la fiesta payanesa de los negros. Sin embargo, cobra sentidos e implicaciones sociales que se distancian notablemente de Popayán. Las correrías con el niño son una forma de expresar y ejercer de forma exhaustiva el dominio territorial. Son también una “visita” formal a cada una de las casas del resguardo y de los resguardos vecinos que se hace anualmente. El *küçxh wala* es una danza que hace honor a la tradición guerrera y a las formas de liderazgo de los *nasa* que se refleja en la coreografía. El *küçxh wala* puede interpretarse también como un rito de iniciación para los varones, pues el niño sale de la casa por primera vez sin la compañía de los padres durante un período largo, forma parte de un grupo con una misión concreta y aprende a ser disciplinado. Viene a ser como una especie de “servicio militar” festivo, que permite que el niño conozca a fondo su territorio, su comunidad, su gente, al tiempo que la comunidad lo conoce a él.

Se pueden distinguir cuatro zonas entre los *nasa* en las que se aprecian diferencias evidentes en lo festivo, ritual y musical: conformación de los conjuntos instrumentales, tamaño y forma de los instrumentos, repertorios, forma de tocar las flautas y forma de celebrar los rituales, su estructura organizativa, que corresponde a subdivisiones históricas del territorio, a los antiguos cacicazgos y a diferencias dialectales (ver Miñana, 2008). Ritos y prácticas ancestrales se fusionan con fiestas católicas, caciques y cacicas convertidos en capitanes de cabildo y en madrinas. Recorridos por los resguardos, encuentros y saludos, sutiles diferencias melódicas, rítmicas,⁷ en el tamaño y construcción de los instrumentos, en el color y forma de las banderas, marcan territorios y diferencias culturales dentro de los *nasa*, documentados en los archivos hace cuatrocientos años. Ritos, fiestas y melodías, aparentemente católicos, aparentemente *nasa*, mestizos, que expresan y tejen historias y sentidos *nasa*.

Las flautas que tocan los *nasa* en sus fiestas y ritos son muy similares a las payanesas (casi idénticas a las de antes de los años setenta). Pero mientras que para los payaneses el tubo con el que se hace la flauta no es más que un pedazo de caña que se compra a los campesinos –y hoy un plástico de PVC–, entre los *nasa* ese tubo se liga a una profunda cosmovisión, a su relación peculiar con la tierra y con sus dueños o duendes (*klxuum*), con el viento, los páramos y las lagunas, fuentes de vida donde nacieron los grandes caciques. La música es flauta (*kuvx*), es viento (*wejxa*) robado a la montaña sagrada, domesticado con rituales, fuerza controlada al servicio de la fiesta y de la construcción de las relaciones sociales y del territorio. Por eso el corte de la mata de flauta se realiza con un ritual y un pago al dueño de la montaña.

A finales de los años 70 y comienzos de los 80 se podía pensar que la música de estas fiestas no llegaría a los 90. Los movimientos indigenistas prefirieron apoyar la música de cuerda (merengues, rumbas, porros, bo-

7 Por ejemplo, hemos encontrado hasta ahora 34 toques diferentes de tambor en el bambuco entre los *nasa*, con diferencias claras -y a la vez similitudes- entre resguardos y zonas. Los estilos en el manejo de las voces de las flautas son también claramente diferenciados, dentro de lógicas comunes (ver Miñana, 1994).

::210::

leros..., músicas propias del movimiento campesino en el que se iniciaron las luchas indígenas por la tierra) y la música andina sureña (huayños, bailecitos..., músicas que expresan un pan-indigenismo al cual han adherido las nuevas generaciones) adaptando las letras a las nuevas necesidades de la organización indígena y a las nuevas sensibilidades de los jóvenes. La música denominada “autóctona” o de flauta se consideró de “viejos”, y de antiguos rituales. Sin embargo, más de cincuenta bandas entrevistadas en los últimos años son prueba de que esta música está viva. En algunos casos los *nasa* siguen celebrando el *küc’h wala* como hace años; en otros –con la intención de distanciarse de la Iglesia católica– siguen haciendo el recorrido por el resguardo con la música, pero sin la imagen del niño Dios; en otros lugares han decidido suprimir radicalmente la fiesta y la música a ella asociada por razones religiosas y políticas.

Hoy vemos a jóvenes y niños tocando quenás, charango o bajo eléctrico, pero también las flautas traversas... Tocando huayños, pero también acompañando el baile del gallinazo, el matrimonio o saliendo de correría en Navidad... Vemos que la música autóctona tiene presencia en las fiestas de los jóvenes, en las clausuras de los años escolares, en los congresos de la organización indígena CRIC, en las marchas de protesta y bloqueos de carreteras para reclamar sus tierras y sus derechos constitucionales, en la música de fondo de los videos de la organización política indígena, y en las nuevas fiestas reinventadas del pasado, como la fiesta del intercambio de semillas o *sakelu*, que se está convirtiendo en la fiesta más importante desde su reinención en el año 2000. Los tres tipos de música (de cuerda, andina y autóctona) siguen su rumbo, tienen sus ámbitos y tiempos propios. A pesar de la fuerza que han tomado las dos primeras, la música de flauta travesa ha sido capaz de mantener una presencia simbólica importante en las fiestas tradicionales e introducirse en las nuevas festividades y en nuevos espacios como el de las bandas sonoras de la abundante producción audiovisual indígena.

3. Alumbranzas, corazoncitos y vírgenes remanecidas: una sociedad campesina que se teje con santos y flautas⁸

::211::

Al sureste de Popayán, en el Macizo, velas, imágenes religiosas recorriendo veredas, explosiones de cohetones o voladores, rezos en las casas, banderas y la música de las flautas traversas y de los tambores se multiplican, no en Navidad, sino a mitad de año. Los protagonistas son campesinos e indígenas de la emergente “etnia” yanacona. Una de las fiestas más importantes en esta región es la del Sagrado Corazón. “Los Corazones”, “Los corazoncitos”, “Los Sagrados” o “Sagrados Corazones” son los nombres que reciben tanto las imágenes y láminas del Sagrado Corazón como la fiesta que en su honor se realiza a mitad de año en esta región, en especial, en Almaguer, Bolívar y La Vega. Se celebra entre junio y agosto, sin importar la fecha exacta en el calendario católico (primer viernes de junio). El polo femenino de esta fiesta es Mama Concia, denominación cariñosa que recibe la Virgen de Caquiona, patrona del resguardo indígena del mismo nombre en el municipio de Almaguer y que se celebra el 15 de agosto.

Desde la víspera (normalmente ocho noches antes para cumplir una novena) se realiza una alumbranza o adoración durante toda la noche en cada vereda con el fin de adorar al santo y recoger plata. La alumbranza es un rito veredal, es decir, campesino, en torno a la adoración de la imagen de un santo católico (normalmente dos e incluso más).⁹ También puede celebrarse cuando algún vecino lo solicita. En este caso una familia o un particular utilizan la alumbranza para lograr algún beneficio de la imagen (encontrar un animal o un objeto de valor perdido, la curación de un familiar...) y los gastos de la fiesta corren por su cuenta. En esta región son muchas las solicitudes y

8 Las fuentes documentales y de trabajo de campo de esta sección pueden consultarse en Miñana, 1989.

9 En el Nordeste brasileño (y en forma similar en otros muchos países) se celebra un ritual prácticamente igual a la alumbranza, acompañado por las bandas de pífanos –también traversas, pero con otros repertorios y estilos-, llamado “novena da casa” (Pedrasse 2002, Crook 1991). “According to Meagher (1967), the nine day devotional novena made its appearance in France and Spain in the early Middle Ages and was originally associated with the period leading up to the feast of Christmas. It later came to precede the feasts of popular saints and especially of the Virgin Mary” (Crook, 1991, p.80).

las imágenes están durante uno o dos meses de casa en casa: es la “correría”, porque el santo recorre la vereda.

La mayor parte del tiempo la banda interpreta bambucos y, con menos frecuencia, pasillos, marchas y canciones religiosas. Los músicos son el centro del rito e interpretan melodías durante más de ocho horas turnándose entre ellos la ejecución de los instrumentos. Se rezan dos o tres rosarios y se cantan algunas canciones religiosas como salves y avemarías al unísono o a dos voces. Saludos, visitas, recorridos... Intercambios, regalos y ofrendas... Tejidos sociales que hilan las flautas en voces polifónicas, cargando lo sagrado consigo, generando el espacio sagrado al marchar, llevando lo sagrado a domicilio, articulando diferentes niveles de identidad territorial y social... Durante toda esta celebración la música cumple un papel fundamental pues suena durante todo el tiempo siendo realmente corto el espacio para el rezo y la oración.

El hecho de que la música de flautas se haya desarrollado durante años en un contexto netamente religioso hace que entre en conflicto o en interacción con los nuevos contextos profanos, secularizadores de los últimos años, o con las nuevas iglesias evangélicas y pentecostales. En algunos lugares el desinterés del párroco o los mismos procesos de secularización han llevado a la extinción de este tipo de música al perder su función social. Sin embargo, la tendencia más generalizada hoy es la re-funcionalización del papel de la banda de flautas. Su mayor presencia en las fiestas profanas de los pueblos y veredas (carnavales como el de Bolívar, ferias y fiestas) y en otros eventos no religiosos (clausuras escolares), así como el asumir repertorios radiales de moda pueden llevar, y de hecho así está sucediendo, a una revitalización de los grupos junto con su cambio de función social.

La participación en concursos como los de Popayán o como los que se han puesto de moda recientemente en casi todas las poblaciones del Macizo con motivo de las fiestas (promovidos por las Alcaldías y/o por los párrocos) y la posibilidad de ser “contratados” y de recibir una remuneración en efectivo va a hacer cambiar también la percepción que el músico tiene de sí mismo, de su función social, de su valoración y de sus posibilidades. Y así como cambian

los músicos, también va a cambiar la percepción que de ellos y de su música van a tener los campesinos y los “pueblanos”.¹⁰

En la pequeña población de Caquiona, por el contrario, se ha producido una especie de congelación de la tradición o de revitalización de la fiesta de la Virgen, no por el aumento de la fe católica sino paradójicamente por la politización y la re-etnización de los caquionejos. Éste es uno de los resguardos coloniales más antiguos de la zona (la escritura donde se establece la parcialidad indígena de los indios del cacique denominado Caquiona es de 1638). Los indígenas de las regiones cercanas se volvieron campesinos y Caquiona fue el único resguardo que se había conservado como tal aunque la autoridad del cabildo se fue perdiendo desde 1950. Pero a finales de los años 80 se produjo un interesante fenómeno de re-etnización en toda la región. Los campesinos, influenciados por los movimientos campesino e indígena, se organizaron, se distanciaron de los políticos tradicionales que los usaban en sus redes clientelistas en las épocas de votación, y fortalecieron su autonomía. Se redefinieron como “yanaconas” en el Primer Congreso Indígena del Macizo Colombiano (realizado en Caquiona en 1989). La nueva identidad se basa en la cosmovisión andina, en el pan-indianismo contemporáneo de los indígenas latinoamericanos, y se han hecho algunos intentos por recuperar la lengua quechua abandonada hace siglos en la región. Musicalmente, al igual que los *nasa*, la identidad ancestral se basa en la música de flautas traversas. Las nuevas generaciones se orientan también hacia la música de cuerdas basada en la música caribeña (merengue y paseo colombiano), y la andina de *queñas*, *zampoñas* y *charangos* (*huayno*).

En esta población la celebración más importante es la de la Virgen de Caquiona –considerada explícitamente por los caquionejos como “virgen

10 Por ejemplo, en el Macizo nadie -sea campesino o pueblano- aplaudía cuando tocaba una banda de flautas, porque su trabajo ha estado relacionado con un ambiente religioso donde no hay aplausos. No se solía bailar con esta música porque tampoco ha sido su función social y la mayoría de la gente no sabía cómo bailar. Sin embargo, la presencia en los concursos y fiestas junto con otros músicos intérpretes de músicas diferentes, y la incorporación de repertorios comerciales bailables, están haciendo que se empiece a aplaudir y se esté generalizando el bailar.

india” que “remaneció”¹¹ en el siglo XVII, por la misma época de la constitución legal de la parcialidad—. Los santos locales o “remanecidos” aparecen en lugares “bravos” y su poder permite domesticar o amansar esos lugares —o por lo menos proteger frente a los peligros que se encuentran en ellos—. El recorrido con los santos y/o la Virgen limpia y cura el territorio, recorrido que termina con nuevos recorridos (procesiones) en el pueblo, tomando posesión de éste y de la iglesia, centro simbólico del poder local. En el pueblo se reproduce el esquema de la alumbranza a otra escala y con elementos más espectaculares e institucionalizados: los recorridos furtivos por las veredas son ahora solemnes procesiones; los cohetones se convierten en castillos de fuego y vacalocas o toros de fuego; el rezo de la novena en la oscuridad de la noche se transforma en la misa solemne a plena luz del día; la rifa de una gallina o un cuy en un bingo que dura toda una tarde; la autoridad del síndico es reemplazada por la autoridad del cabildo, el sacerdote y la junta cívica del santo o virgen; el espacio sagrado de la casa con sus velas y romero ocupa ahora una de las alas del crucero de la iglesia en las que ofician los síndicos de las respectivas imágenes depositadas en ella. La música, además de las bandas de flautas, es asumida por la banda de vientos del pueblo, con una sonoridad mucho más impactante y poderosa.

Esta fiesta, que aparentemente no presenta ninguna diferencia con una fiesta católica patronal, en estos últimos años ha sido objeto de una reapropiación política y simbólica por parte de los yanaconas. En agosto de 2009 el cabildo indígena, junto con su joven y carismático gobernador, ha tomado total control de la fiesta, introduciendo nuevos elementos. En primer lugar, los símbolos del pan-indianismo se tomaron la celebración introduciendo la bandera y los colores de la *wipala* y *yanakuichi* en los arcos —anteriormente blancos— que acompañan las urnas, y dentro de la iglesia. En la noche de la víspera se realizó en lo alto de la montaña, en el lugar que

11 Los yanaconas diferencian entre las imágenes de los santos traídos a las iglesias —los santos “hechizos” — y las de los santos y vírgenes que han hecho su aparición en el territorio. Estos últimos son los “remanecidos”.

ocupó una antigua laguna, un ritual de limpieza chamánica de los líderes y de los bastones de mando del cabildo. Una de las procesiones que tiene el carácter de desfile carnavalesco, en esta ocasión incluyó varias comparsas que representaron vívidamente los enfrentamientos de las organizaciones indígenas contra el gobierno en meses pasados. Las bendiciones y la despedida de la Virgen en la plaza no sólo contaron con el sermón del sacerdote, sino con emotivos discursos de los líderes indígenas locales y de la organización indígena regional. Las bebidas alcohólicas fueron prohibidas durante todas las fiestas y sólo la última noche se organizó una rumba, un baile controlado por el cabildo en el que se vendieron dichas bebidas. Los músicos de las bandas de flauta estuvieron presentes en todos los actos, incluido el ritual de limpieza chamánica en la madrugada de la víspera, en los desfiles y procesiones, y en la misa junto con las antiguas y modernas canciones religiosas de origen español.

* * *

Los músicos de flauta en la región andina del departamento de Cauca muestran diferentes estrategias frente a los cambios y al impacto de la modernización y la globalización en sus contextos festivos: una especie de autodestrucción, como fue el caso de la chirimía de Reyes; la resistencia empecinada de algunos *nasa* y algunos *yanaconas*; la “fusión” entre distintos tipos de música de los campesinos; la “doble moral” de los payaneses... Algunos de ellos siguen fieles a sus fiestas tradicionales; la mayoría han buscado reposicionarse en las nuevas expresiones festivas e incluso, a la manera de la música comercial, han ocupado espacios no festivos o rituales; casi todos se han vuelto más competitivos. Las fiestas, de manera similar, han desaparecido, se han reafirmado, transformado, reagrupado, dispersado. La mayoría han sido colonizadas por otras expresiones musicales, diferentes a las tradicionales (música de cuerda, música tropical...).

Hoy vemos a músicos en busca de sus fiestas, fiestas en busca de sus músicos... Músicos que ya no tocan lo de siempre, y fiestas que ya no son

las de antes. El río está más revuelto, y no siempre se encuentran, pero en el Cauca, al menos por unos años, en las fiestas se seguirán oyendo las flautas porque con ellas y a través de ellas algunos caucanos siguen viviendo, pensando, expresando y negociando su ciudadanía, su campesinidad o su etnicidad.

En los casos anteriores apreciamos, en primer lugar, lo que ya había señalado Grimes en Nuevo México en los años 1960: en los contextos festivos la música está siempre presente y durante casi todo el tiempo la música debe sonar sin cesar para dar la sensación de un *continuum* festivo, para indicar que se está en fiesta (Grimes, 1981). Ya lo había documentado también Estenssoro (1989) para el caso de las fiestas en la Lima colonial: la música y las luces debían estar permanentemente. En ese sentido, no importa qué esté sonando, la música rompe la cotidianidad no-musical de la vida en los contextos campesinos, una invitación a festejar, a mantener un espíritu festivo.¹² Este *continuum* sonoro es interrumpido en la fiesta únicamente por el silencio. El silencio abre un vacío para lo serio, para los anuncios y llamados oficiales, para la palabra de las autoridades, para el rezo y la palabra de la jerarquía eclesiástica, para el descanso y el sueño. La alternancia música/silencio constituye uno de los pilares de la temporalidad o del ritmo festivo.

Pero desde otro punto de vista, el espacio que se genera desde lo musical en los contextos festivos es un espacio discreto, no continuo, donde se marcan diferencias entre repertorios, grupos, momentos, ritmos sociales, jerarquías... En los tres casos analizados, además, hay momentos en los que se producen encuentros entre grupos y músicos en las calles de Popayán, o entre grupos de “negritos” en el *küçxh wala*, o en una relación muy desigual entre las bandas de flautas y la banda de vientos del pueblo en las procesiones o en el atrio de la iglesia. En ese momento se producen encuentros y/o enfrentamientos entre grupos, sonoridades, usos sociales de

12 Hoy usamos también la música en espacios no festivos, rutinarios y laborales –e incluso antes de dormir– para producir esa sensación, transformándolos festivamente, para llenar tal vez el vacío del sinsentido cotidiano.

la música. Pero, curiosamente, estos enfrentamientos sonoros se dan en los contextos festivos a manera de clúster, de choque de sonoridades, de guerra de decibelios, de superposición, de permutaciones, de desorden, confusión y bulla. Las configuraciones que tratan de afincarse, pronto se desdibujan. En ese caso, pareciera que la exacerbación de la diversidad produjera una especie de homogeneidad o de *continuum* inestable donde las fronteras entre figura y fondo no son para nada claras. Pero, a pesar del desorden, en los contextos urbanos y campesinos analizados, caracterizados por la ausencia de amplificación, las fuentes sonoras pueden ser claramente localizadas, hay una espacialidad marcada por la presencia física de los músicos y sus instrumentos. En otros contextos festivos donde se multiplican los parlantes y se ocultan las fuentes sonoras se construye una ubicuidad del sonido que podemos asociar al panoptismo, al control y al poder.

Así como la música marca la temporalidad o el ritmo festivo, también construye o subraya la territorialidad fluida y sorpresiva que caracteriza lo festivo. A diferencia de los conciertos en salas o en tarima, en los tres casos analizados los músicos y la música están en permanente movimiento, recorren el territorio campesino rural montañoso y sinuoso, el pueblerino organizado jerárquicamente en torno a la iglesia y la plaza central, o el más pluralista, público y anónimo de las ciudades grandes como Popayán. El sonido de las flautas y tambores señala no sólo que se está en fiesta, que algo está pasando, sino también dónde está pasando en un contexto fluido y en permanente movimiento.

Finalmente, la música en los contextos festivos tiene una función creadora, así los grupos repitan año tras año las mismas melodías: crean y recrean el vínculo social, conectando el pasado con el presente a través de la evocación, de las memorias y de las emociones colectivas, gracias a poderosos canales sensoriales como son los sonoros. Como ha señalado Augoyard, “el sonido sería la materia primera y al mismo tiempo la forma perceptible de la creación del mundo” como aparece reiteradamente en numerosas cosmogonías mitológicas incluyendo el “bing-bang” (Augoyard, 1995). Del vacío, de la nada, de la no-comunicación y el sinsentido del silencio surge

la explosión sonora, la hiper-comunicación paradójica del desorden sonoro festivo ocupando todos los espacios vacíos, al mismo tiempo que crea un mundo de evocaciones individuales y colectivas, y constituye –como sucede en el caso de los nasa y los yanacona– una base emocional a los sueños y utopías colectivas.

Bibliografía

- ARBOLEDA, Gustavo. 1926. *Memorias*, Cali.
- AUGOYARD, Jean-François. 1995. “La sonorización antropológica del lugar”. En *Hacia una antropología arquitectónica*. Editado por M.-J. Amerlinck. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara. pp. 205-219.
- BAUMAN, Richard. 1992. *Folklore, cultural performances, and popular entertainment: a communications-centered handbook*, New York: Oxford University Press.
- BOREA, Giuliana, “Ritual de los linderos: limitando y recreando el grupo y su territorio”. En *Antropológica*, 19 (2001). pp. 347-363.
- CORDOVEZ MOURE, José María. 1962. (1893). *Reminiscencias de Santafé de Bogotá*. Madrid: Aguilar.
- CROOK, Larry. 2005. *Brazilian music: northeastern traditions and the heartbeat of a modern nation*, Santa Barbara CA: ABC-CLIO.
- ESTENSSORO, Juan Carlos. 1989. *Música y sociedad coloniales: Lima, 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.
- GARCÍA GARCÍA, José Luis et al. 1991. *Rituales y proceso social. Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GRIMES, Ronald L. 1981. *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*. México: FCE.
- MIÑANA BLASCO, Carlos. 1989. *Música campesina de flautas y tambores en el Cauca y sur del Huila*. Bogotá. pp. 211 (manuscrito).
- _____. 1993. “La música de los indígenas de Centro y Sur América”, en Carlin, Richard. *Música de la tierra*. Bogotá: Voluntad. pp. 105-126.

- _____. 1994. *Kuvi. Música de flautas entre los paeces*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- _____. 1997. *De fastos a fiestas. Navidad y chirimías en Popayán*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____. "Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia)". En *Revista Colombiana de Antropología* 44, 1:123-155.
- MYERHOFF, Barbara G. 1984. "A Death in Due Time: Construction of Self and Culture in Ritual Drama", en MacALOON, John J., ed. 1984. *En Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues. pp. 149-178.
- OSEJO CORAL, Edmundo y Alvaro FLORES ROSERO. s/f. *Rituales y sincretismo*. Quito, Abya-Yala.
- PEDRASSE, Carlos Eduardo. 2002. *Banda de Pifanos de Caruaru: uma análise musical, Dissertação (mestrado)*. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- SALLNOW, Michael J. 1987. *Pilgrims of the Andes. Regional cults in Cusco*. Washington - London: Smithsonian Institution Press.
- WHITEFORD, Andrew Hunter. 1977. *An Andean City at Mid-Century. A traditional urban society*, Michigan: Michigan State University.
- WHITTEN, Norman E., Jr. 1992. 1986. *Pioneros negros. La cultura afro-latinoamericana del Ecuador y de Colombia*, Quito: Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.
- ZAMBRANO, Carlos Vladimir. 1993. *Hombres de páramo y montaña. Los yanacunas del Macizo Colombiano*, Bogotá: ICAN.

Discografía

- WHITEFORD, Andrew Hunter. *Music of Colombia*. Grabación realizada en Popayán en diciembre de 1951.
- Conjunto Folclórico Alma Caucana. Popayán*. Chaves 7901. Pasto (1975).

::220::

- Alma Caucana*. Vol. 2. Chaves 7905. Pasto (1980).
- Música de la tierra. Colombia. Vol I. Nariño y Putumayo*, PHILIPS – Misión Técnica Cultural Holandesa. Grabación de Bernard Broere y Silvia Moore. 6346 145 (1980).
- Grupo Aires de Pubenza. *A Popayán en sus 450 años*. (1987). Grabado en Sonolux, Medellín.
- La Callejera. Chirimía de Medellín*, Medellín (1989).
- Aires de Pubenza* (1994), Popayán.
- Chicha y guarapo. Banda de flautas*, Bogotá (1995).
- MIÑANA, Carlos, ed. *Nasa kuvi. Fiestas, flautas y tambores nasa*, Bogotá, Ministerio de Cultura – Fvndación de Mvsica – CRIC, CD DAD, MA-ECOL003 (1998).
- _____. *De correrías y alumbranzas. Flautas campesinas del Cauca andino*. CD y folleto de 34 p. Ministerio de Cultura-Fvndación de Mvsica. Bogotá. MA-TCOL005.

CARLOS MIÑANA

Profesor titular en la Universidad Nacional de Colombia desde 1996. Investigador y docente en los campos de la educación y la etnomusicología. Doctor en Antropología Social, Magíster en Educación y Licenciado en Música. Consultor de diversas entidades, entre ellas los Ministerios de Educación y de Cultura de Colombia. Ha publicado nueve libros en los campos de la etnomusicología (en especial sobre el Cauca andino) y la educación, y once libros de carácter recopilatorio y cancioneros. Así mismo, ha publicado más de treinta artículos en revistas especializadas, contribuciones en libros, ponencias en congresos y páginas web. Elaboró los guiones y realizó la producción de tres videos documentales sobre el pueblo Nasa. Es fundador de la revista especializada *A contratiempo*.

El patrimonio inmaterial como expresión de las distintas visiones de un pueblo: el caso de un ritual andino en Perú¹

*Juan Javier Rivera,
Instituto Nacional de Cultura, Perú*

I. Programa general de los ritos en torno a la identificación del ganado en el valle del Chancay

Intentaremos acercarnos a la estructura general de los ritos de identificación del ganado en esta región (llamados “rodeos”), tanto los de un pueblo como los de una familia. El modelo que establecemos a partir de esta variante intenta, además, dar una aproximación a los ritos descritos en otras comarcas andinas (entre las cuales, los valles limeños muestran mayor proximidad con el caso estudiado). Es de notar que los ritos de la sierra de Lima parecen configurar un modelo más complejo del cual los ritos del sur andino serían sólo una variante simplificada. Nuestro análisis girará, pues, en torno a tres ejes fundamentales: la composición, el tiempo y el espacio de los rituales en cuestión.

1. Las variantes de los ritos en torno a la identificación del ganado

Según las acciones que los componen, los ritos para identificar el ganado de la sierra de Huaral pueden clasificarse de dos maneras distintas y excluyentes entre sí:

¹ Las reflexiones que se presentan a continuación provienen de mi trabajo de campo, realizado hace ya algunos años, y cuya etnografía fue publicada en Lima en 2003 por la PUCP bajo el título: *La fiesta del ganado en el valle de Chancay*.

::222::

A. Composición continua: En este caso, los acontecimientos del rodeo se suceden de modo consecutivo dentro de un solo periodo. Esta secuencia ininterrumpida de ritos es propia de pueblos como Santiago de Chisque (en Atavillos Alto), Santa Lucía de Pacaraos y San Juan de Viscas (en Pacaraos). En Viscas, por ejemplo, en nueve días de incesantes celebraciones los acontecimientos se suceden desde los preparativos para el acopio del ganado hasta su despacho final a las alturas.

B. Composición discreta: En este caso, las fases del rodeo están separadas en dos periodos más o menos distantes entre sí. En el primer periodo de las celebraciones (llamado “control”) se llevan a cabo todos los ritos previos a la identificación del ganado. En el segundo periodo (llamado “marcación”) se festejan todos los rituales posteriores a la identificación del ganado, incluido éste. Un ejemplo claro de este tipo de rodeo es el que celebran los comuneros de San Cristóbal de Huascayo, en el distrito de Acos. Allí, la primera etapa ocurre en mayo, mientras que la segunda no se festejará sino hasta agosto.

2. Los tiempos o movimientos fundamentales de los ritos en torno a la identificación del ganado

Desde la perspectiva del tiempo –esa cualidad del movimiento en la filosofía aristotélica– el rodeo posee un movimiento de unión y otro de escisión. Ambos movimientos, de ejecuciones sucesivas pero direcciones opuestas, están rodeados por dos maniobras. La primera de ellas se encarga de preparar el escenario de los acontecimientos. La segunda, en cambio, marca su colofón. A manera pues de una obertura y de un corolario, de una secuencia inicial y otra final, estas breves operaciones rodean los movimientos de unión y separación que dan vida al rodeo. Ilustremos este esquema –común a todos los rodeos de la cuenca alta del Chancay– con elementos de la etnografía presentada:

A. Secuencia inicial: obertura. Los preparativos del rodeo incluyen siempre la elección y el reconocimiento de sus autoridades y auspiciadores principales: los “capitanes”. Además de las celebraciones en torno a los capitanes,

hay otras ligadas a las cofradías en las que se agrupan los habitantes de la comunidad.

B. Primer movimiento: la reunión. El primer movimiento fundamental de los ritos en torno a la identificación del ganado abarca tres momentos dirigidos a la reunión: A. del ganado, B. del ganado y los hombres, y C. de los hombres. Esta triple unión coincide además con el primer periodo de los rodeos de composición discreta (llamado regionalmente “control”). Veamos más en detalle estos momentos.

- **La reunión del ganado.** El acopio de las reses precisa de la selección, agasajo y despedida de los arreadores (llamados “vasallos”) que, bajo el mando de los capitanes, partirán a las alturas en busca del ganado. La selección de los vasallos es hecha por las autoridades cotidianas (cuya reunión toma el nombre de “directiva comunal”). Ésta da a conocer la nómina de los elegidos el día del reconocimiento público de los auspiciadores y autoridades rituales de la herraanza. Usualmente después de haber pernoctado en las alturas, los vasallos proceden a reunir el ganado en rediles separados según la parcialidad a la que pertenecen. Una vez reunido, el ganado será vigilado hasta el día en que el auspiciador de las celebraciones ordene su descenso al pueblo.
- **La reunión del ganado y los hombres.** El día del descenso del ganado, de madrugada, cada una de las parcialidades envía una comitiva al encuentro de los jóvenes arreadores, en los rediles de las alturas. Los criadores se agrupan en las breves explanadas de los cerros más cercanos al redil. Allí están los capitanes con sus bordones adornados; la banda de música; las mujeres que atavían y dan de beber; y personajes jocosos como la *mamala* y el guardián. La otra mitad del pueblo espera cerca del corral. Al mediodía, los vasallos comienzan a arrear el ganado y los criadores (llamados “criaderos”) se sujetan de las manos formando círculos. El ganado, los vasallos y la ronda de criadores de ambas parcialidades entran consecutivamente al pueblo. Descienden, bajo una lluvia de con-

::224::

fites, hasta el gran redil del pueblo. Cuando llega la noche, un puñado de arreadores permanecerá velando el ganado mientras el resto de participantes se ocupa de otras celebraciones lejos del redil.

- **La reunión de los hombres.** El día del descenso del ganado, antes que anochezca, se ofrece un gran banquete cerca del redil donde están las reses. Allí, las criadoras y sus hijas sirven suntuosos platos sobre largos manteles extendidos en la hierba y en torno a los cuales se sientan los hombres. Todo el pueblo está reunido, los niños juegan, los hombres beben y comen, las mujeres sirven. La competencia entre parcialidades es menguada por las invitaciones recíprocas de los auspiciadores contrincantes a comer de sus mesas. En algunos pueblos (como en San Agustín de Páriac, Huayopampa) esta reunión de los habitantes es fundida con la custodia nocturna del ganado que se encarga a unos cuantos arreadores. Sin embargo, es más común que se realice en el pueblo, donde siguen al banquete la competición en inmensas rondas o las visitas a las casas de los criadores en comparsas cuyo baile imita el que ensaya cierta especie de gran perdiz (llamada *kiwyu*).

C. *Segundo movimiento: la dispersión.* El segundo movimiento operado por los ritos ganaderos de identificación es contrario al primero: se dirige a una escisión del ganado y de los hombres. Este movimiento coincide, además, con la segunda etapa de los rodeos discretos (llamada la “marcación”). Comienza con la separación del ganado en manadas particulares y concluye con su despacho a los pastos que sobreviven en las zonas más altas de la puna (a excepción de un pequeño grupo que, con fines comerciales inmediatos, es mantenida en alfalfares).

- **La separación del ganado.** El día de la separación del ganado (llamada “apartación”), cada uno de los criadores del pueblo acude al redil del pueblo en busca de su ganado. Las autoridades cotidianas, apostadas en la puerta del corral, reciben el pago de los ganaderos abonado

según el número de reses que retira. Las manadas particulares son llevadas a los rediles de sus propietarios. En caso que las reses no sean retiradas del redil comunal, éstas son, por lo menos, separadas por sus dueños dentro del mismo cerco.

- **La separación de los hombres.** Dentro o fuera del redil comunal, cada propietario procede a identificar su ganado mediante las mismas técnicas de identificación, pero realizadas cada una de manera distinta. Es decir, todos marcan las ancas y los hocicos de sus toretes, pero cada uno imprime su nombre propio; todos encintan las orejas de sus vacas, pero cada uno usa una combinación de colores propia; y, finalmente, todos mutilan sus ternillas, pero cada quien lo hace de un modo específico. Una de las muestras más destacadas de esta separación de los hombres la constituye el bordón que cada propietario ostenta y diseña a su gusto durante este día. Además cada uno contrata su propio conjunto musical, entona sus propias canciones y come las viandas y lleva los adornos preparados por sus parientes.
- **La separación del ganado y los hombres.** La separación del ganado y los hombres –llamada “despacho” en todos los rodeos descritos– se lleva a cabo una vez que aquél ha sido identificado por éstos. Entonces, los criadores y sus familiares arrear el ganado hacia las afueras del pueblo. Los acompañan algunos de los elementos propios de las celebraciones de su unión: los conjuntos musicales, las rondas y la lluvia de confites y serpentinas. Sólo el ganado atraviesa las capillas apostadas en los caminos. Mientras las reses ascienden rumbo a las majadas de las alturas, los criadores y su comitiva se detienen al lado de los oratorios que marcan el fin del pueblo y el comienzo del campo o la pampa. En el camino de regreso al hogar del ganadero las rondas, los cantos y la música continúan.

D. Secuencia final: el entierro de las señales. Las celebraciones del último acto del rodeo giran en torno al entierro de los saldos de la identificación del ganado (llamados “señales”): las cintas viejas, el pelambre y los trozos de orejas extraídos. Estos restos son enterrados junto con otros objetos a modo de ofrendas: claveles, cántaros llenos de monedas y diversos tipos de licores. No todos los criadores en el valle del Chancay celebran este rito final. En algunas comunidades, como San Miguel de Vichaycocha, los criadores entierran sus señales en parajes de las alturas más o menos conocidos por todos, sobre todo en los manantiales de agua. En otros pueblos, como San Juan de Viscas, estos objetos son enterrados cerca de las casas o de los rediles familiares. Además de esta variación de lugar, se observa otra de conocimiento: el lugar donde se entierran los saldos de la identificación puede ser secreto y conocido sólo por los criadores, o puede tener un carácter más bien público. Mientras las ceremonias realizadas en la puna tienden a la discreción, las celebraciones llevadas a cabo en el pueblo suelen utilizar lugares conocidos por todos. La correspondencia, sin embargo, no es exacta, pues Alejandro Vivanco registra casos de entierros secretos en el pueblo (que son pretexto de una competencia entre los participantes para hallar el lugar exacto).

3. Los espacios: el pueblo y las alturas

Las celebraciones en torno a la identificación del ganado tienen dos espacios fundamentales: aquel donde habitan los hombres (la villa o el pueblo, a veces llamados “comunidad”) y aquel donde habita el ganado (los pastos de puna llamados “pampas” o “alturas”). Las alturas están conformadas por los extensos pastizales ubicados por encima de las tierras cultivables. El límite entre los pastizales y los terrenos de cultivo, que suelen rodear a la villa de la comunidad, se encuentra entre los 3.500 y 3.700 ms. sobre el nivel del mar. Los pueblos del valle del Chancay, aun los más altos, se encuentran asentados por debajo de este nivel.

El espacio del pueblo adquiere un sentido propio o figurado según consideremos una u otra variante de los ritos ganaderos de identificación. O, más específicamente, depende del modo en que el ganado es finalmente

traído de las alturas y encerrado en el redil comunal. Tiene un sentido propio cuando el ganado desciende hasta el pueblo (como sucede en la comunidad de San Juan de Viscas). Y tiene un sentido figurado cuando el pueblo entero –con todos sus miembros y todos sus usos– asciende hasta el redil comunal a pocos kilómetros del pueblo (como en la comunidad de Santa Lucía de Pacaraos).

Ambos escenarios, el pueblo y las alturas –moradas de los hombres y del ganado, respectivamente–, se reparten todas las acciones realizadas en los ritos en torno a la identificación del ganado. Por un lado, los acontecimientos centrales –desde el descenso del ganado hasta su identificación en manadas particulares– se desarrollan en el espacio de los hombres. Mientras que los eventos periféricos –la reunión inicial del ganado y su despacho final una vez identificado– se desenvuelven en las alturas. Finalmente, los movimientos que marcan el inicio de los acontecimientos y su conclusión definitiva oscilan, según los casos, entre ambos escenarios. Se puede elegir a las autoridades y auspiciadores rituales en las alturas (durante la limpia de acequia, como en San Juan de Viscas) o en el pueblo (durante el primer cabildo de cada año, como en Santa Lucía de Pacaraos).

II. La competición como agente simbólico de la cultura

Hemos encontrado que la herranza tiene dos partes bien definidas: la reunión del ganado y los hombres (marcada por el predominio de los mozos que reúnen el ganado silvestre) y la dispersión de los mismos (marcada por el predominio de los adultos que identifican a las reses). Entre ambas fases, el día del descenso del ganado al pueblo representa el nudo de la trama y, probablemente debido a ello, el momento más exacerbado de las celebraciones. A partir de entonces concluyen las “nupcias” entre los hombres y la naturaleza (es decir, la unión extraordinaria) y comienza su repudio (necesario para el predominio final de los valores asociados a la cultura de los hombres). Daremos, además, un ejemplo de una de las reglas principales de nuestro análisis: que ningún significado es unívoco. Pues veremos que

algunas representaciones pueden, según la perspectiva desde la que se miren, aludir a estados contrarios entre sí, pero acordes con el momento ritual en que se inscriben.

Las celebraciones del rodeo que hemos observado en las comunidades altas del valle del Chancay se han organizado siempre en torno a la división del pueblo en dos mitades. La competencia entre ambas mitades —que a veces se subdividen en otras dos— marca el desarrollo de todas las actividades relacionadas con la primera fase del rodeo. Si hay que reunir el ganado, se está atento a hacerlo mejor que los de la otra parcialidad; si hay que contarlos, se tendrá en cuenta qué mitad suma mayor número de cabezas, etc. Este prurito por la competición se extiende —y se exagera— en el momento del ingreso del ganado al pueblo. Entonces, casi no habrá acción realizada que no se remita a la lucha de ambos “barrios” por obtener mejores resultados que su contrincante. ¿Cuál es el papel que juega la competición en el sistema simbólico dentro del cual se desenvuelven los ritos de la primera etapa del rodeo? Esta competición posee un detalle curioso y aparentemente contradictorio con su naturaleza: el ganador es conocido de antemano. Se compite por tener el emblema más hermoso, pero la “costumbre” establece que una determinada parcialidad reciba todos los años aquel que se considera más bello. Se lucha por ganar mayor prestigio, pero una de las mitades es siempre adscrita al santo patrón de mayor jerarquía. Las prioridades, pues, parecen sumarse con el único fin de otorgar preeminencia a uno de los dos bandos. Al mismo tiempo, todos los participantes del rodeo arengan y se esfuerzan por la victoria de su parcialidad, sea ésta la mitad superior o la inferior. Hay otro rasgo notorio: no existe ningún reconocimiento social de la victoria posterior a las sucesivas contiendas. ¿Por qué compiten entonces? ¿Qué valores están asociados a esta competición paradójica? Competir cuando la costumbre da siempre la preeminencia al mismo bando y cuando no hay ningún premio real para la victoria, implica una concepción particular de la competición. Una concepción de la competencia que se vuelve entendible a partir de otro concepto —que aquella implica—: el intercambio asimétrico. La asociación entre am-

bos conceptos –la competición paradójica y el intercambio simétrico– puede comprenderse a través de las sucesivas competiciones que narran las difundidas historias en torno a Inkarrí. Si los programas narrativos de los mitos parecen otorgar siempre la victoria a este héroe, dicha victoria no es realmente tal. Pues los triunfos de Inkarrí son (en aparente contradicción con el suspenso que muestran los relatos) vanos, insulsos o casi incoherentes. La que esta competición parece expresar es más bien el intercambio (y el principio de reciprocidad que funda todo intercambio). Es con ese fin que los héroes (Inkarrí y Collarí) se enfrentan. ¿Pero por qué disfrazar el intercambio con la apariencia de una competición? Porque la lógica de una competencia implica el triunfo de uno de los contendores, y este triunfo expresa una cualidad fundamental del intercambio: la asimetría entre las partes involucradas. La asimetría, la desigualdad entre los contendores se opone al intercambio. Y esta oposición lógica justifica, explica la expresión ritual del intercambio como competencia. Resumamos. La victoria es ridícula porque la competición sólo encubre una noción más fundamental: el intercambio; pero ese triunfo paradójico es necesario porque así manifiesta el carácter asimétrico del intercambio.

En la herranza –como en numerosos rituales andinos–, las competiciones entre bandos contrarios adscriben a éstos a emblemas y prerrogativas (entre las que se establecen múltiples correspondencias) que remarcan una cierta asimetría entre los bandos opuestos. Así, las competencias se entablan entre parejas de mayordomos a las que se adscriben imágenes de santos, manadas y manantiales, distinguidos según jerarquía. En San Miguel de Vichaycocha, San Gabriel –cuya imagen está asociada a una mitad del ganado del pueblo– es llamado “patrón grande”. Mientras que su contraparte, San Rafael (correspondiente a la otra mitad de las reses), es llamado “patrón chico”. Los manantiales donde abreva este ganado son celebrados según su riqueza y altura. En Vichaycocha, la pareja de esposos elegida para administrar el ganado del “patrón grande” recibe la llave de la hornacina correspondiente al manantial más importante. En cambio, los mayordomos del “patrón chico” tendrán la llave de la hornacina construida

sobre el manantial menos abundante. Además, el mayordomo del “patrón grande” debe ser siempre jerárquicamente superior, dentro del sistema de obligaciones al servicio de la comunidad, al mayordomo del “patrón chico”. Y a diferencia de éste, aquél posee potestades exclusivas: sólo él puede donar el toro de muerte para la corrida celebrada en los días preliminares del rodeo.

El sentido de estos rasgos –que configuran un código sociológico– es reforzado por otros de orden visual. Las cintas que adornan las orejas de las reses adscritas al santo superior son de colores contrastados (por ejemplo, rojo y blanco), mientras que las cintas usadas por el ganado del patrón inferior se mantienen dentro de una tonalidad homogénea y tenue (como el rosado). El mismo patrón se repite en los arcos de flores que adornan las andas de ambas imágenes. El arco del arcángel Gabriel (el “patrón grande”) establece contrastes marcados (yuxtaponiendo una fila de color azul a otra de color blanco). En cambio, el anda del arcángel Rafael es ataviada con un arco que mantiene un mismo tono o dos débilmente contrastados (como, por ejemplo, un blanco azulado y un celeste pálido). Estos detalles recuerdan un tema ya discutido: los valores en torno a los diseños textiles y sus distribuciones del color. El contraste de los arreglos florales de la imagen del santo jerárquicamente superior recuerda el diseño *allqa* (que encontramos asociado con valores que comprendían desde la cultura y la inteligencia, hasta el cambio del orden cotidiano). En cambio, la composición del arco del santo jerárquicamente inferior, San Rafael, alude a la indistinción propia del diseño *pampa* (término ligado a lo ajeno y a lo peligroso debido a sus connotaciones de llaneza, de carencia de límites, objetivos y reglas sociales). En San Juan de Viscas todos saben que la bandera “más hermosa” es entregada siempre al líder de la misma mitad. Parcialidad (denominada “Cachir”) que tiene el privilegio de instalar primero el arco bajo el que cruzarán sus reses y de iniciar el descenso con sus vasallos, su capitán y su *mamala*.

La victoria o la derrota de una parcialidad –esos estados que, como vimos, son constantemente invocados pero nunca socialmente defini-

dos— están en juego en el número de reses que logren reunir, en la destreza y perfección de ejecución de danzas como el ruedo y el “pecho a pecho”, en la variedad y buen gusto de los alimentos preparados y ofrecidos en el banquete, pero también en la belleza de los arcos bajo los cuales pasará su ganado y de los que adornan las andas de los santos patrones.

Las expresiones de la competición y de la desigualdad son concomitantes a las celebraciones del rodeo en tanto que éstas se estructuran en torno a la división del pueblo en mitades. Ahora bien, hay un momento en el que esta competición asimétrica parece exacerbarse: el día del ingreso del ganado al pueblo. En este día —cuando el ganado es reunido en el redil comunal— concluye la primera parte del programa general del rodeo. El ganado ha sido arrebatado del mundo silvestre y conducido al pueblo, espacio donde predominan los valores ligados a la humanidad. El día del retorno anual del ganado es, pues, el momento del rodeo donde los valores antagónicos al mundo silvestre pueden predominar más. Una de las expresiones más elocuentes de este predominio de lo cultural lo constituye el principio de reciprocidad implícito en el intercambio asimétrico y, a través de éste, en las competiciones del rodeo. Es, pues, debido al principio de reciprocidad —ese principio fundamental de la vida social (recordemos que el mito de la deidad solar tucano toma los clanes exogámicos como emblemas de la cultura)— implícito en la particular forma de competición que se establece en la herranza, que ésta se exagera el día del ingreso del ganado al pueblo. La competición entre ambos barrios expresa, a nivel ritual, el intercambio asimétrico y el principio de reciprocidad; y su exacerbación es lógicamente necesaria en el momento del retorno del ganado a la villa. Exaltar la competición equivale a exaltar el estado de cultura (que implica la reciprocidad entre grupos), en desmedro del de naturaleza (que es entendido como una negación de ese principio). Notemos, de paso, que la competición implica también un contraste (expresado en términos como *allqa* y *k'isa*) que, en oposición a lo indefinido (como lo expresa el término *pampa*), refuerza los mismos valores ligados al principio de reciprocidad.

::232::

El sistema hasta ahora esbozado nos sugiere ya el criterio utilizado por la asimetría. La prioridad otorgada a un determinado bando –detrás de su aparente arbitrariedad– obedecería al tipo de relación que éste sostuviera con los valores en torno a lo civilizado. La hipótesis que debemos verificar es, pues, la siguiente: la parcialidad favorecida en la competencia será aquella que se oponga a los valores y representaciones en torno a lo silvestre, aquella que se adscriba a la cultura de los hombres. Veamos a qué valores aluden las parcialidades en competencia de los dos pueblos cuya herranza hemos descrito. En San Juan de Viscas, uno de los bandos lleva el nombre de unas fabulosas ruinas prehispánicas casi inaccesibles que según los pobladores están llenas de momias: Cachirmarca (que puede traducirse como “pueblo de Cachir”). Esta antigua ciudad de piedra y de muros perfectos se encuentra hacia las tierras del Oeste, en dirección a los linderos con la comunidad de San Juan de Coto, cuyo pueblo se ubica a menor altura que Viscas. Es éste el territorio que los vasallos de “Cachir” recorren en busca del ganado de su parcialidad. Ahora bien, estas tierras son más bajas que las recorridas por los vasallos de la otra mitad (llamada “Alto”), quienes recorren las estepas comprendidas entre San Juan de Viscas y Santa Lucía de Pacaraos, en cuya extensión se ubican las cumbres más altas del territorio. A diferencia de Cachir –la mitad favorecida en las competencias–, Alto no posee caminos ni construcciones notables en su territorio, compuesto sólo de extensos pastizales.

¿Por qué son priorizadas las mitades ligadas a lo bajo, céntrico y poblado? ¿Cuál es el criterio para que las parcialidades asociadas a lo alto, despoblado e indistinto sean las desfavorecidas? Los atributos de los “barrios” menoscabados aluden precisamente a categorías contra las que se estructura el programa de la herranza: lo indistinto, lo ajeno (o marginal), lo inhumano (o despoblado). En cambio, las concepciones referidas por los bandos favorecidos encajan dentro de la lógica de los ritos que nos ocupan: apropiarse del ganado arrebatándose a los territorios solitarios y marginales de las alturas, y, por tanto, a los espíritus inhumanos que allí moran y amenazan.

III. La luz frente a las tinieblas

::233::

Hasta aquí hemos tratado de entender las concepciones en torno a la primera parte del programa general del rodeo: traer el ganado desde las alturas hasta el pueblo. Ahora analizaremos los aspectos del ritual relacionados con su segunda parte: la “domesticación” del ganado salvaje. Estas celebraciones comienzan una vez que el ganado ingresa en el pueblo y terminan cuando las reses, ya identificadas y contadas, son despachadas de vuelta a las alturas.

Uno de nuestros más amables informantes, Don Salomé Estela –viajero en sus años mozos y ahora, de 50 años, comunero de San Miguel de Vichaycocha–, pareció tomar gran cariño por los dos jóvenes que habíamos llegado al pueblo. Cada vez que lo encontrábamos, alzaba la voz para decirnos desde lejos: “¡Rivera! ¡Naveda!”. Se acercaba a nosotros y nos invitaba a comer, si no a su casa, a alguna de las comilonas ofrecidas durante la fiesta. Una vez concluido su discurso del día, comenzaba a narrarnos sus andares por el mundo. Entre sus relatos de juventud, aparecía a veces una frase que nos llamaba la atención: “porque, como dice el dicho: *juno siempre llega de noche, pero sale de día!*”. Las significaciones condensadas detrás de este aforismo regional parecen compartidas por ciertas manifestaciones del rodeo que ahora trataremos.

Muchos detalles consignados en las etnografías sobre herranzas muestran un patrón tan común como inquietante: la orientación hacia el sol. Tomaremos tres ejemplos (todos ellos tomados de las descripciones de Ulpiano Quispe) de la víspera de la identificación del ganado en Ayacucho. Entonces se realiza un ritual –que toma el nombre de *angurro* en Huanavelica– que consiste en el lanzamiento al aire, a modo de oráculo, de un objeto con forma de recipiente, sea un mate o un sombrero. En el caso del sombrero, si éstos caen con la boca apuntando hacia el levante, “los recogen alegres, porque significa ‘buena suerte’”: será un buen año para las reses y para sus dueños. Si, por el contrario, los sombreros lanzados caen hacia la salida del sol, habrá que pasar penurias. El pequeño altar donde se coloca

el *llampu* ofrecido a los espíritus de los cerros, y las cabezas de los terneros que contraerán “matrimonio”, también deben apuntar hacia el oriente.

Estas alusiones a la luz diurna conforman todo un rito –previo a la identificación del ganado– realizado en muchas comarcas andinas: el *luci luci*. Consiste en una expedición nocturna al redil familiar. Los participantes –que han permanecido en vela toda la noche, fumando, bebiendo y preparándolo todo para identificar su ganado–, acercan sus antorchas encendidas a las reses como si quisieran chamuscar el pelambre de sus lomos y de sus colas. Este ritual tiene como propósito explícito ahuyentar los males que pueden mermar el ganado. Existen ritos e interpretaciones similares en toda Europa. Aunque no existen evidencias de su existencia en el valle del Chancay, encontramos allí una transformación bastante popular en los Andes: la “vaca loca” (descrita por nosotros en la noche previa a la identificación del ganado en San Juan de Viscas). En efecto, si en el *luci luci* el ganado es acercado a un fuego producido por los hombres, en la “vaca loca” los hombres son acercados a un fuego producido por una res. Pero, ¿qué significado tiene el término *luci*? El nombre se encuentra también en algunas canciones quechuas recogidas por Sergio Quijada Jara en las herranzas de Huancavelica.

La canción y el rito parecen jugar con tres connotaciones del término *luci*: 1. las fogatas de las antorchas portadas por los hombres, 2. la aparición del lucero de la mañana, y 3. el momento del amanecer (el *huaray* que Arguedas llama el “blando resplandor del sol”). Vemos, pues, que no el sol mismo, sino la luz diurna concentra la atención de estos ritos. Sea en su propiciación de parte del hombre (por medio de las antorchas), sea por medio de uno de sus emblemas más notables, o, finalmente, sea en su advenimiento natural (el *huaray*, la luz del amanecer que rompe la oscuridad de la noche): la estrella de la mañana o lucero del alba (llamado *luci* o también *lucer*). Otro nombre dado a este ritual confirma nuestra apreciación: *pacha wala*. *Walay* es el amanecer. Y *pacha* designa el mundo. El débil pero inminente amanecer del mundo, su primer alborear.

Ahora bien, este advenimiento de la luz parece representar sólo uno de los términos de un concepto más general que sugiere una contienda. Es-

te enfrentamiento de la luz contra otra fuerza es sugerida por la tercera denominación de este ritual: *orqo llalliy*; traducible como “vencer al cerro”. Los espíritus de los cerros realizan su herraanza en la misma fecha que los hombres. Pero mientras éstos se ocupan de las vacas, las ovejas y las llamas, los auquillos –o, como los llaman al sur, los *orqos*– encintan y marcan a los animales silvestres: al zorro, al venado, etc. La coincidencia de las herraanzas de los hombres y de los espíritus hace comprensible la envidia de los últimos y el peligro que encierra la época de la herraanza.

Los hombres están, pues, del lado diurno. Buscan y propician, en el contexto de este enfrentamiento, el advenimiento de la luz. Mientras que los espíritus de los cerros quedarían, de modo implícito, adscritos a lo nocturno. Las fogatas que rodean de noche a las reses, las alusiones al lucero del alba como a una hermana, y la espera del inevitable arribo de la primera mañana son metáforas de lo mismo. Como la luz vence a las tinieblas, los hombres vencerán a los espíritus de los cerros y les arrebatarán su ganado. La necesidad de mantener el ganado del lado de lo humano –identificándolo, clasificándolo y contabilizándolo– se corresponde con el carácter inexorable implicado en la metáfora: pues el día se impondrá cada mañana a la noche. Y mientras ella dura, los hombres no duermen, sino que velan todos juntos, fumando y bebiendo, bailando y encendiendo antorchas para cuidar su ganado de la envidia del auquillo.

Ahora entendemos la metáfora que Salomé nos condensara en una frase: “Uno siempre llega de noche a un pueblo nuevo, pero sale de día”. Un joven forastero, un recién llegado, es un extraño, un otro. Y es, por tanto, nocturno: por eso arriba al pueblo junto con la noche, el emblema de lo ajeno. “Salir del pueblo en pleno día” equivale entonces a haberse hecho conocido, haberse presentado y entablado relaciones con los hombres de ese pueblo.

IV. La contaminación de los comportamientos

El programa de la herraanza incluye dos etapas fundamentales: la reunión del ganado y la identificación del ganado. Mientras en la primera fase son

::236::

los jóvenes quienes tienen el protagonismo, en la segunda etapa serán los adultos quienes tengan el predominio en las celebraciones. ¿Quiénes son visitados en sus hogares paternos, quiénes son despachados, quiénes reúnen el ganado en los pastizales de las alturas y lo conducen al pueblo? Los mozos que aún no ingresan al sistema de derechos y obligaciones comunales y que aún no han obtenido una pareja estable. ¿Quiénes retiran el ganado del redil comunal y lo conducen a los establos familiares? ¿Quiénes dirigen su marcación con hierro candente, el encintado de lóbulos, y las mutilaciones de orejas y cuernos? La pareja de ganaderos, casados, adultos e insertos dentro del sistema de cargos comunales. Pero todas las actividades propias de la pareja de criadores son acompañadas del ritmo de los tamborcillos y de la melodía de las canciones que entonan las ancianas. Ancianas que se oponen los mozos, ya no a través de un código sociológico (celibato // matrimonio), sino de uno sexual (virilidad // infecundidad) y otro de género (masculino // femenino). En este apartado nos acercaremos a una manifestación adicional de este tránsito entre las dos etapas fundamentales de la herrañza: la contaminación de los comportamientos entre animales y hombres.

Las celebraciones del rodeo –sobre todo las que preceden a la reunión del ganado– contienen una serie de expresiones, más o menos espontáneas, en las que los participantes adquieren atributos y conductas propias del ganado. Las mujeres casadas simulan ser vacas matreras y arremeten contra los hombres que huyen despavoridos: es el *toro-toro*, movimiento final de las danzas circulares, realizado siempre cuando comienza a oscurecer y durante toda la noche. Entonces, las mujeres –medio agachadas, con una mano en la espalda, y la otra sujetando un trozo largo de madera llamado “asta”– corren detrás de los hombres, “buscando su parte débil para cornearlos”: el estómago, la espalda, etc. Sin nombre específico ni momento establecido –aunque predominan en los momentos previos a la identificación del ganado– hombres y mujeres comienzan a marcarse como si fueran reses. Provistos del mismo hierro aún frío, atrapan a un desprevenido, y, entre risas y chanzas, aplican el extremo teñido con tiza o ceniza de bosta

sobre su trasero o sobre su rostro. Cuando las iniciales del ganadero han sido impresas de este modo sobre un participante, le dicen: “¡Ahora tienes que ir a los cerros junto con el ganado!”. Durante el ingreso del ganado al pueblo, los niños son disfrazados de animales silvestres. Cuando el ganado desciende de los cerros y atraviesa las calles del pueblo rumbo al redil, una fauna salvaje integrada de pequeños “buitres”, “zorros” y “osos” salta y corre alrededor de las reses, azuzándolas.

Las mujeres convertidas en vacas embravecidas, los hombres marcados como toros y los niños vueltos animales salvajes que encontramos en el valle del Chancay son manifestaciones compartidas con otras comarcas andinas. En las del sur, como Ayacucho y Huancavelica, la identificación del ganado incluye un rito que vale la pena mencionar aquí. En el redil familiar, los ganaderos y sus acompañantes simulan abreviar, apoyados sobre sus manos y pies, en un recipiente lleno de agua dulce o chicha de jora. En la misma posición y ayudados sólo por sus dientes, deben coger las frutas (usualmente peras y manzanas) que nadan en el recipiente enterrado a modo de manantial. Luego de este rito (llamado *qocha putu*, o *qocha upiay*) sigue la ceremonia denominada *kachi kachi*, donde, una vez que la ganadera –siempre en la misma posición– es cubierta por su marido, todos los jóvenes deben imitarlos.

Los atributos de los animales silvestres –sea de derecho (como el zorro o el oso que no interesan al hombre) o sea de hecho (como el ganado que le pertenece pero debe habitar en las alturas)– son asumidos en distintos niveles. Cada miembro de la sociedad asume, según la etapa de su vida y la posición que ha alcanzado en su sociedad, un atributo diferente. Mientras los jóvenes se asocian con el hambre sexual (y oral) atribuida al ganado; los adultos se adjudican su necesidad de ser identificados como propiedad de los hombres. En cambio, la chiquillería (a veces llamada “zonza”: *opa*) escenifica el desorden y los aspectos silvestres más visibles con sus trajes hechos con plumas de buitres o con pelos de oso.

La reunión del ganado en el pueblo de los hombres es, pues, el inicio de su domesticación: a partir de entonces –afirman los pobladores– son

“como hombres”. Las técnicas de identificación del ganado más comunes consisten en estampar las iniciales del dueño en las ancas del ganado, en cortar los bordes de sus orejas de maneras distintas a las de otras familias, y en ataviarlo por medio de collares o de “aretes” hechos de cintas de colores. Estas actividades están impregnadas de una gran intensidad emocional: dejar las iniciales en las ancas humeantes del animal es una apropiación y una suerte de bienvenida formal al mundo ordenado de los hombres. El hasta entonces becerro ya no se podrá confundir tan fácilmente con otros, pues tiene la “marca” de su dueño –que muchas veces es la marca de las reses de una familia extensa–. Sólo las vacas lucen los “aretes” elaborados por las mujeres. Se trata de atados de cintas de lana combinadas de una manera distinta para cada familia y, según el gusto de cada quien, acompañados de pompones o escarapelas. Los toros, en cambio, son ornados por medio de collares (llamados *wallchapas*) hechos de cordeles que atraviesan frutas, bizcochos y quesos especialmente preparados para ese día. A esta distinción sexual a través de los atavíos, se agrega otra que pareciera insertar el ganado en las jerarquías establecidas de los hombres. Pues los collares no son repartidos sin un orden cuidadosamente establecido ni tampoco todos reciben la misma calidad de collar. Las mujeres encargadas de ataviar a todos los circunstantes cogen primero los adornos más grandes, con mejores productos y de cordel más resistente, y los sujetan alrededor de los cuellos de los notables, las autoridades y los visitantes más importantes. Sólo después –y en ese orden– se fijarán en los ganaderos comunes, en los jóvenes y en los niños, quienes lucirán sólo collares más sencillos y pequeños.

Además, las reses son “bautizadas” con nombres propios. Mientras los nombres de las vacas aluden a sus colores (Aceituna, Gringa, Colorada) o a la fecha de su nacimiento (Pascuala –si nace cerca de Navidad–, o Reina –si nace alrededor de carnavales–), los apelativos de los toros casi siempre remiten a personajes poderosos: sea por su fuerza física (Mauro Mina), o por su autoridad (Bush, Fujimori). Y también se les canta. Se les adula, en los *takis* de cada ganadero, resaltando sus cualidades y tratándoles con cariño sumo. En todas las herranzas en que participamos, hemos visto a los

criadores cantar entre lágrimas: “¡Es como el cumpleaños de mi vaca! ¡De la vaca que nos da la vida, el queso, la leche!” –nos decían. El rebaño, pues, no sólo es distinguido por grupos –sean estos sexuales o de edad– sino que también se establece entre ellos una distinción individual: tal res nació en tal momento y, por tanto, se llama de determinada manera y no de cualquier otra.

Hacia el sur, en el departamento de Ayacucho, se festeja la boda de una pareja de terneros (llamada *casarykuy*). Luego de acostar a la pareja sobre su lecho matrimonial y de rociarla con harina impalpable de maíz, colocan sobre ella un atado de coca, cañigüa y confites (llamado “once”). Todos se arrodillan, formando un círculo, y comienzan a rezar. Los ganaderos reciben pequeñas ofrendas como cruces adornadas con monedas y botellas de licor. Colocan los collares del rodeo a la pareja de terneros, cortan sus orejas a modo de contraseña y recogen la sangre que mana de sus heridas. Los circunstantes se incorporan otra vez y bailan alrededor de los “esposos”, agitan sus “pañuelos” hechos de las hojas de cierta planta y se propinan breves azotes entre sí. Cuando, en medio del baile, los terneros son liberados, los “pañuelos” son lanzados al aire, y dos mujeres arrojan puñados de harina de trigo, de maíz y de cañigua (a las que llaman “nieve” y “granizo”). En el departamento de Huancavelica se reemplaza a uno de los “cónyuges” animales por un mozo o una muchacha.

En el valle del Chancay, comunidades como de San Miguel de Vichaycocha y Santa Catalina de Collpa practican un rito similar denominado *pulla*. Durante la identificación del ganado, cada parcialidad del pueblo –sea un barrio o una cofradía– une su propia pareja de terneros, a los que hacen beber licores, y probar el tabaco y las hojas de coca. En estos ritos –que no parecen restringirse a los Andes peruanos– se trata al ganado como a una pareja de recién casados que asiste a su primer encuentro en el lecho matrimonial. De manera inversa al comportamiento bestial de los hombres, en estos rituales los animales son obligados a actuar como hombres. Al festín y a la cópula de los dueños que imitan al ganado, le sigue la escena de los terneros que se quieren como hombres. Que en algunas comarcas se reem-

place a uno de los terneros por un hombre o mujer jóvenes no hace más que reforzar la “humanización” del ganado: estos no sólo copulan como seres humanos, sino que comparten el lecho con ellos. Que tanto los hombres como los animales elegidos sean jóvenes, indica el sometimiento de la edad más silvestre de todas a una de las instituciones fundamentales de la sociedad: el matrimonio, cuya metáfora es precisamente la *pulla* o *casarykuy*.

Contrapartida de los primeros ritos señalados, las celebraciones de este apartado muestran cómo los hombres se empeñan en contaminar el ganado con los atributos de la humanidad. Por medio de sus emblemas, las reses son insertadas en sus sistemas de clasificación de género (aretes) y jerarquía (collares); y por medio de sus ritos les dan un nombre (bautizo) y los emparejan (*pulla*).

V. Consideraciones finales

Intentaremos resumir algunas de las conclusiones más importantes derivadas del análisis que hemos realizado en torno a los ritos ganaderos.

- *El ganado de los hombres y los espíritus que moran en los cerros.* Los significados que estructuran las celebraciones de los ritos ganaderos descritos giran en torno a un eje conceptual básico: la oposición entre el mundo de los hombres (representado por el pueblo asentado en el valle) y el mundo de los espíritus tutelares de los cerros (representado por los pastizales de puna donde vive el ganado). El mundo de las “alturas” es concebido como un espacio ajeno al pueblo, como un mundo peligroso, carente de todos los contrastes que el hombre requiere para orientar su vida y, finalmente, como el espacio del último avatar de una humanidad anterior. Todas las villas andinas requieren de este mundo indistinto, silvestre e infecundo para sustentar su ganado –cuya importancia económica es fundamental para la reproducción y el desarrollo de la mayoría de sus familias–. En este contexto, los ritos celebrados en torno a la identificación de este ganado en los Andes se reparten entre dos objetivos fundamentales:

1. Una conjunción, lógicamente extraordinaria, entre mundos radicalmente contrastados, unión que es necesario llevar a cabo para alcanzar ese hábitat de donde es necesario retirar el ganado a identificar como propiedad de los hombres.
 2. Una oposición a los valores asociados a las alturas que, finalmente, conducirá al predominio de los valores ligados al pueblo de los hombres (lo contrastado, lo cultivado y lo fértil).
- *La separación de lo indistinto y la adscripción a lo contrastado.* Las alturas se asocian a la carencia de medios de distinción (tal es la noción que anima los diversos significados del término *pampa*). El ganado de los hombres –al menos el que no es ordeñado diariamente, es decir, la mayoría– habita ese espacio sobre todo en los meses de sequía en los que se celebra la herranza. Las características cromáticas de sus emblemas, la competición entre las mitades del pueblo, la identificación de las reses (señalización, marcación y encintado) llevada a cabo en el rodeo establecen contrastes y niegan esa indistinción. De este modo, el ganado es aislado de las peligrosas características del mundo de las alturas: mundo silvestre, estúpido, desatinado. Estas características son asociadas a los contendores destinados a perder en las competencias y son representadas por medio de emblemas que las traducen en términos cromáticos (como los arcos de flores de las imágenes veneradas y los tocados de plumas que sostienen las varas emblemáticas del rodeo).
 - *La separación de lo silvestre y la adscripción a lo cultivado.* En un inicio, las actividades del rodeo son protagonizadas por los jóvenes. Son ellos quienes son agasajados por todo el pueblo y quienes parten a las alturas a reunir el ganado. Este predominio –que durará, inclusive, hasta el día en que el ganado entre al pueblo– parece estar en concordancia con la asociación entre los jóvenes y las alturas. Los mozos comparten, traducidos al mundo de los hombres, las características de los personajes que moran en los cerros (animales silvestres, no regulados por el hombre, y

::242::

seres míticos como los *pishtacos*, los *gentiles* y los toros indomables). Son hombres silvestres, pues no tienen pareja definida, sus amores, furtivos y solitarios, tienen como escenario ideal a las alturas (así lo muestran las canciones de amor más difundidas en los Andes), no han conformado aún un hogar, y no participan aún de los derechos y obligaciones propias de un “comunero”. Cuando comienza la identificación del ganado, los jóvenes ceden su protagonismo a los adultos, y termina el predominio de lo silvestre en beneficio de los valores asociados al mundo social de los hombres. Esta transición de un estado al otro es codificada en términos culinarios (el convite de las viandas de mujeres casadas), sociológicos (el predominio de las parejas casadas), geométricos (el trasfondo lineal de las danzas), etcétera.

- *La unión extraordinaria como propósito fundamental de los ritos del rodeo.* Separar el ganado de unos valores determinados para adscribirlo a otros (opuestos a los primeros) implica la unión de aquello que está usualmente separado. Cuando hacen descender al pueblo las reses que pastan diariamente en las alturas, las celebraciones del rodeo realizan una conjunción tan fuera de lo ordinario como necesaria. La búsqueda de esta unión extraordinaria de elementos contrarios está representada en emblemas como la bandera del rodeo, el *llampu* y varios aspectos peligrosos y jocosos de las celebraciones. Que el ganado, propiedad de los hombres, deba permanecer, para subsistir, en un medio asociado a valores a menudo opuestos a los de la cultura, es una contradicción que el rodeo expresa y debe resolver cada año.

Antes de terminar, queremos sintetizar algunas consideraciones que, si bien no atañen al desarrollo mismo del análisis sino a cuestiones de metodología y de paradigma de estudio, se derivan de él.

- *La importancia del estudio de los ritos y de las concepciones en torno a ellos.* El rodeo o herraanza es el conjunto de rituales más importante en torno

a una las actividades fundamentales de la sociedad rural andina: la ganadería. La descripción y el estudio de estos ritos –con todos los beneficios que tiene este objeto de estudio para la comprensión de la cultura– es, pues, uno de los temas de mayor importancia para la comprensión de una dimensión vital de la cultura y la sociedad peruanas: su tradición y raigambre andinas. El estudio serio de los ritos, sin embargo, requiere de dos condiciones fundamentales:

1. La comparación sistemática con otras manifestaciones culturales del orden del pensamiento (ideales, concepciones y valoraciones subjetivas) y de los sistemas de clasificación imperantes en una sociedad.
 2. La descripción detallada de las manifestaciones rituales aún desconocidas por la etnografía andina. Esta labor es, como ha sido dicho más de una vez, urgente, pues los evidentes procesos de transformación en la sociedad rural alteran estas manifestaciones en un sentido cuyos lineamientos precisos aún desconocemos.
- *La importancia de recuperar y sistematizar las fuentes etnográficas valiosas para el estudio de la cultura en el Perú.* Existen numerosas fuentes inéditas, publicaciones poco difundidas y archivos personales que merecen darse a conocer y que –a causa de ciertas ideas y paradigmas que pretenden regir la antropología en el Perú– se han mantenido hasta el día de hoy en un olvido casi escandaloso.
 - *La necesidad de esbozar una historia de la reflexión antropológica en el Perú y de los trabajos animados por sus paradigmas.* Es necesario formular un balance y una revisión crítica de los paradigmas antropológicos que orientaron las monografías, artículos, tesis y libros producidos sobre la sociedad en el Perú. Un estudio de este tipo –que puede emprenderse por instituciones, por regiones y por décadas– es importante para comprender los modos de enseñanza y de comprensión de la cultura en el Perú tanto en el pasado como en la actualidad.

::244::

- *La necesidad de comparación con las manifestaciones culturales de la Amazonia para comprender los rituales andinos.* No sólo la etnografía es necesaria para entender los significados profundos en torno a los cuales se estructuran los ritos andinos. Sino que estas viejas y difundidas celebraciones andinas deben compararse con los grandes lineamientos culturales esbozados, no sólo en los Andes, sino en un estrecho y antiguo contacto con la Amazonía. Una de las manifestaciones más importantes de este modo de pensamiento común a los indígenas sudamericanos es la mitología (cuyo estudio comparado no ha sido emprendido aún de modo exhaustivo).

JUAN JAVIER RIVERA

Doctor en Antropología de la Universidad Complutense de Madrid. Investigador del Instituto Nacional de Cultura. Docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En el año 2004 obtuvo el Premio Nacional CONCYTEC de estímulo a la creatividad científica y tecnológica en la categoría de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales. En 2007 la Pontificia Universidad Católica del Perú le otorgó mención honorífica en el Premio Franklin Pease G. Y. de Estudios Andinos. Además de numerosos artículos y ponencias escritas para revistas académicas, ha publicado los libros *La fiesta del ganado en el Valle de Chancay (1962-2002)*. *Religión y ritual en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación (2003)* y *Músicos en los Andes. Testimonios y textos de dos músicos del Valle de Chancay (2005)*.

En busca de la teatralidad andina

Miguel Rubio,
Perú

Los estudios sobre los orígenes del teatro peruano tienden a ser realizados a partir de algunos textos escritos referidos al teatro quechua colonial, como los que se encuentran en la antología de Teodoro Meneses editada por el Banco Continental, donde se registran los textos “El Hijo Pródigo”, “Usca Paucar”, “Tragedia del Fin de Atahualpa”, entre otros, y, el más célebre de ellos, “Apu Ollantay”, núcleo dramático de origen quechua, prehispánico, que se conservó como tradición oral hasta que en el siglo XVIII el cura mestizo Antonio Valdez lo escribió a la manera del teatro hispano. Garcilaso de la Vega Inca en sus *Comentarios Reales* afirma: “No les faltó habilidad a los amautas que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias que en día y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían en la corte.”¹

También se suelen mencionar como posibles géneros de origen prehispanico al *Wanka* y el *Aranway*, definidos como ‘tragedia’ y ‘comedia’. Los cronistas dan cuenta de estos dos géneros teatrales; según la versión de Jesús Lara el *Wanka* era escenificado para celebrar las hazañas de los jefes y el *Aranway* era, por el contrario, la representación de la vida cotidiana. Aludir a estos géneros como ‘tragedia’ y ‘comedia’ es usar categorías occidentales para definirlos. Este reduccionismo del teatro al texto y al formato

1 GARCILASO DE LA VEGA, Inca: *Comentarios Reales de los Incas*. Libro 11. Cp. XXVII.

::246::

tiene que ver con un criterio occidental y evangelizador que es excluyente de los otros lenguajes que operan en el hecho escénico.

Rodrigo Montoya, reconocido antropólogo peruano, sostiene en un ensayo publicado en la revista *Hueso Húmero*:

En una primera aproximación sobre el teatro quechua a lo largo de la historia surgen dos problemas mayores. El primero es la desigualdad de las fuentes y el segundo la distancia que separa al texto escrito de la representación escénica que se reproduce exclusivamente por la historia oral. Disponemos de muchos textos escritos de piezas teatrales de los últimos 450 años pero sabemos poco o nada de su teatralidad, de sus condiciones de producción, puesta en escena, distribución y consumo. (pp. 54) [...] El teatro católico colonial en quechua no tuvo vínculos con el teatro en tiempo de los incas. La distancia podría ser menor en el caso del *Apu Ollantay*, pieza en la que el tema es indígena quechua pero el tratamiento religioso y teatral es muy español. (pp.75) [...] Si se observa la teatralidad quechua en las fiestas mayores como las del agua, que derivan del pasado pre-inca, en la danza de las tijeras y en las fiestas patronales del calendario religioso católico –en parte de las cuales sobrevive la representación de la muerte del inca Atahualpa–, es posible advertir la continuidad de una tradición secular. (pp. 76)²

Importantes pensadores teatrales del siglo XX, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook y Eugenio Barba, entre otros, han indagado sobre el teatro sagrado, multicultural y antropológico, y han evidenciado formas de teatralidad presentes en rituales y celebraciones teatrales en culturas originarias de Asia y África, aportando un enfoque particular en cada caso. Clodet García, actriz argentina, directora e investigadora de Teatro Sagrado y Ritual, señala: “La denominación ‘Teatro sagrado’ fue acuña-

2 MONTOYA, Rodrigo: “¿Existe una tradición teatral quechua en el Perú?”. En: Revista Hueso Húmero N° 31. Mosca Azul Editores. Diciembre, 1994. Lima- Perú.

da a principios del siglo pasado por Antonin Artaud, quien llega a esta expresión por confrontación con el teatro racional y europeo y buscando recuperar el sentido de las artes performáticas ancestrales. El Teatro sagrado privilegia la 'experiencia' por encima de la representación, no pone su foco en la función 'espectacular' sino que se centra en el aspecto ritual de este arte que, en sus orígenes, era celebración comunitaria y expresión de la cosmovisión de los pueblos".³

Por su parte, Eugenio Barba sitúa el campo de la antropología teatral como el estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana, en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación.

Muchas expresiones teatrales del mundo están enraizadas en grandes relatos culturales como el *Mahābhārata*, gran epopeya mitológica de la India, que ha sido fuente de representaciones tradicionales (es conocida la versión que hiciera Peter Brook). ¿Por qué no pensar entonces en las crónicas de Huarochiri, narración quechua de los siglos XVI-XVII, recogida por Francisco de Ávila, extirpador de idolatrías, un relato coherente de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú Antiguo, como fuente de teatralidad, ya que allí encontramos relatos, juegos de representación, descripciones de danzas, intrigas y usos de máscaras?

Por lo tanto, ¿dónde buscar entre nosotros una teatralidad compleja que tenga que ver con la construcción de una identidad que incorpore las diferentes fuentes que concurren en el hecho escénico? Si tuviéramos que preguntarnos desde cuándo existe teatro en el Perú o en cualquier país de América Latina, tendríamos por lo menos dos respuestas: la que sitúa al teatro como parte de la historia de la literatura, es decir, aproximadamente los últimos quinientos años, y otra que intentaría rastrear situaciones de representación en los orígenes mismos de la civilización americana, criterio

3 GARCIA, Clodet: http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/41_teatro_sagrado.html

::248::

que por cierto nos parece más adecuado para países de culturas originarias ágrafas y que inclusive hoy en día ostentan elevados índices de analfabetismo. Reducir la visión del teatro al predominio literario sería negar otras fuentes de teatralidad. Asistir a la fiesta tradicional andina nos hizo sospechar de ciertos “criterios universales y hegemónicos” que establecen lo que es el teatro dejando de lado experiencias sustentadas en dinámicas del juego que en muchas culturas son la base del acontecimiento teatral a partir de la asignación de roles, convenciones y códigos de representación.

Tener una mirada integral de la teatralidad nos permitirá tomar en cuenta otras fuentes presentes en el comportamiento y la representación de roles en lo festivo-religioso, en la dramaturgia del espectáculo que opera, y especialmente en aquello que concentra el actor que danza, lo que supone ya una situación de representación por la alteración del comportamiento cotidiano y por la elaboración simbólica que conlleva. Cambiar el enfoque significa entender el teatro como una totalidad integradora y no limitarlo a alguno de sus aspectos, como podría ser la literatura dramática o el trabajo de los actores, separados del universo que los contiene.

En el danzante enmascarado podemos encontrar, no sólo expresiones contemporáneas de teatralidades incorporadas a la fiesta y mezcladas con el rito y la representación, sino que también, a través de estas formas actuales, podemos encontrar signos ancestrales de juego, representación y teatralidad. La máscara, que es un elemento asociado de manera indiscutible al teatro y sus orígenes, tiene en el Perú una iconografía oriunda que se remonta a más de 10.000 años atrás, como bien lo ha señalado Arturo Jiménez Borja refiriéndose a las evidencias rupestres encontradas en Toquepala, al sur del Perú, donde se pueden ver imágenes de danzantes enmascarados en rituales vinculados a la caza.

El mundo prehispánico no deja de sorprendernos con las evidencias de usos de máscaras que aluden a diversos momentos de la vida, como en la siembra y cosecha, en los combates de guerreros, en las ceremonias rituales de poder, los contextos funerarios, etc., todos ellos registrados en cerámicas, telares, murales y abundantes máscaras, como las de la cultura Sicán en

Lambayeque. Precisamente en la parte superior de una de las máscaras exhibidas en el Museo Sicán de Ferreñafe, se observa la cabeza de un animal que puede ser un zorro con una lengua móvil; tanto la estructura que construye esta cabeza como la lengua móvil guardan similitud con las máscaras de la Danza de los Diablicos, tanto de Túcume como de Mochumi, lugares donde se baila esta danza en Lambayeque durante las fiestas de la Virgen Purísima. Las máscaras de los Diablicos también llevan largas plumas de aves similares a las de las máscaras de Sicán, que además tienen plumas metálicas. Verlas colocadas en el museo, con recubrimiento de cinabrio, incrustaciones de piedra o conchas marinas y accesorios móviles que completan los diseños y que nos dan información sobre su uso, evidencia que no son solamente una careta, sino que representan un todo complejo que se prolonga más allá del encubrimiento del rostro, y es que enmascararse implica todo el cuerpo.

Está claro que podemos encontrar en los diferentes contextos de la historia del Perú, aún en los más remotos, muchas formas de enmascaramiento. Hay allí una clave para buscar indicios de teatralidad que nos acerquen a una definición que incorpore origen y continuidad en el tiempo. Es un largo y pendiente recorrido por íconos que atraviesan nuestra historia, muchos de los cuales se han ido y se siguen transformando en el tiempo, incluyendo lo que provocó el violento choque cultural que significó la conquista y el intercambio dancístico. Muchas danzas fueron reprimidas violentamente porque fueron asociadas a prácticas consideradas idólatras; otras, y con ellas sus personajes, sufrieron transformaciones y fueron cambiando de sentidos a lo largo de su paso por la historia. Muchos personajes que vemos hoy en las danzas tienen antiguo origen, son cientos de danzas que se bailan en el Perú donde conversan los hombres con los dioses, un universo mágico poblado de personajes y de danzas, una maravillosa diversidad guardada en las máscaras que siempre están a la espera del danzante.

Taqui es una palabra quechua que quiere decir 'bailar' y 'cantar'. Los *taquis* eran un género asociado a la representación en el sentido más primario de soltar el cuerpo y la voz en comportamientos escénicos para celebrar

::250::

la siembra, la cosecha, la marca de animales, los ritos de fecundidad y las faenas colectivas vinculadas a la tierra, al agradecimiento a las deidades y a la despedida de los muertos. Toda esta práctica de representación la podemos seguir viendo en las fiestas tradicionales que se dan en todo el Perú. En el ensayo realizado por Jiménez Borja, "La danza en el Antiguo Perú", éste cita al cronista Bernabé Cobo, quien dice: "Eran tan dados a sus **taquis** que así llamaban a sus bailes y cantares que con ellos y con beber de su vino o chicha celebraban así los sucesos alegres como los tristes y lúgubres".⁴ Según las descripciones de los cronistas es algo similar a la opera de Beijing, el teatro Noh japonés o formas del teatro hindú Balinés, teatros altamente codificados; las historias que cuentan estos teatros están escritas en el cuerpo, la máscara, los accesorios y el vestido. No existe separación entre actor y danzante.

El danzante enmascarado es el principal animador de los contextos de celebración que a través de todos los tiempos aparecen vinculados a su comunidad, como parte de una concepción de la vida articulada en relación con los ciclos de la tierra y su calendario, donde de manera indispensable se integra la música, el canto, la danza y los diferentes niveles de simbolización que contiene el comportamiento del cuerpo en situación de representación. El enmascaramiento es el factor más radical de la representación porque supone de arranque otra identidad que el danzante debe asumir. Eso es precisamente lo que provoca el uso de la máscara por el danzante y lo que genera en esencia un hecho performativo que se inicia con la transformación del cuerpo enmascarado. La máscara es la conexión atávica con el rito y la memoria que el danzante crea y re-crea a través del tiempo en su danzar, su espacio orgánico son organizaciones colectivas llamadas comparsas, éstas generalmente plantean un nivel de semejanza en el vestuario, accesorios, máscaras y los respectivos momentos de sus danzas.

4 JIMÉNEZ BORJA, Arturo: "La danza en el Antiguo Perú".

Personajes: permanencia y transformación

::251::

Existen muchos ejemplos de personajes cuya identidad podríamos rastrear en el tiempo, y en los que encontraríamos señales de continuidad y transformación. Personajes como el Kusillo, el Machutusuj y los Huacones, de origen remoto, a quienes todavía encontramos vivos y bailando en diferentes fiestas.

El k'usillu

K'usillu o Kusillo significa 'mono' en lengua aimara. Sus orígenes se remontan a una danza sagrada de la corte del Inca ejecutada al son de antaras y pinquillos. El que conocemos ahora es un personaje cómico que imita las características de quienes participan de la fiesta. No se salva nadie de este juego irreverente y sus víctimas principales suelen ser las autoridades, incluidos el cura, el policía y el alcalde. La máscara del *k'usillu* está compuesta por una capucha de jerga gris que le cubre toda la cabeza, con aplicaciones bordadas de lana. Está coronada con adornos cilíndricos a modo de antenas de trapo que semejan varios cuernos verticales. Los orígenes del Kusillo están también asociados a las prácticas del chaco de origen prehispánico, esa costumbre de atrapar a las vicuñas haciendo un cerco humano con cintas de colores que todavía se puede ver en algunos lugares, como Pampa Galeras, en donde las comunidades de la zona se juntan para hacer esta ceremonia previa a la esquirla de los auquénidos. Es en ese contexto que se realizaban danzas de caza donde aparecía el Kusillo. Actualmente el Kusillo sigue apareciendo, especialmente en el sur andino, correteando en medio de las comparsas, persiguiendo a la gente con látigo en mano.

Machutusuj

La Danza de los *Machutusuj*, o de los 'viejos', remonta sus orígenes al mundo prehispánico, donde exaltaba los valores de la ancianidad. Su sentido cambia durante la colonia, cuando se transforma en sátira de los viejos conquistadores. Conocida desde entonces también con otros nombres co-

mo *auqui-auqui*, *siki-siki* (culo-culo) y *qupu-qupu* (joroba-joroba), representa al viejo hispano con arrestos de juventud. Lleva levita con joroba y pantalón ancho de colores, que a veces es confeccionado uniendo dos polleras, una para cada pierna. Usa máscara de pellejo seco de carnero con aplicaciones de lana a manera de pelambre en barba, cejas y bigote. Lleva en la mano, además, un bastón retorcido con evidentes connotaciones fálicas.

Huaconada

El cronista José de Acosta, en palabras de Simeón Orellana Valeriano, asegura que: *La danza del Guacón[...] forma parte de una ceremonia o ritual que él denomina "fiesta del Itu". Sabemos que en el mundo andino prehispánico la ceremonia del Itu es aquella que purifica y ayuda a expiar los errores y culpas cometidos por los runas. El sistema religioso impuesto no podía considerar dentro de los posibles responsables por las epidemias, por las sequías, por la hambruna y, en general, por los desajustes de carácter económico y social del Imperio. [...] Con el tiempo la máscara de la invasión hispánica se fue diluyendo y, en cambio, renacieron las máscaras rituales de los dioses andinos y las profanas de los personajes coloniales. Todas ellas penetran en el mundo de las clases sociales, como ingresan los ornamentos, los vestidos y las alhajas en los seres vivos y la momificación, los féretros y las tumbas en los muertos. Surgen máscaras para el pueblo, para la clase dirigente, para la nobleza, para los sacerdotes y para los dioses. Una de ellas es la del dios Kon. (pp. 16-17)[...].*⁵

En la localidad de Mito, en el Valle del Mantaro, los Huacones siguen danzando y cumpliendo una función que han cumplido desde siempre: hacer justicia y preservar los valores de la comunidad. Son respetados como autoridad y su palabra es ley. Los Huacones usan máscaras de madera y ocultan su identidad con voz de falsete (rasgo común en los personajes enmascarados que hablan también en otras localidades). Los danzantes enmascarados sostienen sus personajes transformando el cuerpo y la voz y cuidando de no dejar señales que los hagan reconocibles; he aquí un ele-

5 ORELLANA VALERIANO, Simeón. 2004. "La Danza de los Sacerdotes del Dios Kon. La Huaconada de Mito". Lima: Pedagógico San Marcos- Fondo Editorial.

mento clave de lo que significa asumir, convocar una entidad diferente a la propia; es aquí donde aparece el personaje, en esta construcción de una nueva identidad la máscara cumple un papel esencial porque desde ya plantea una personalidad que pide recibir un cuerpo, generando una suerte de intercambio: “Hace cientos de años el Huakón-Sacerdote “sabía” que al colocarse la máscara recibía a un ser del cual ignora su trascendencia religiosa y que al mismo tiempo “presta” su cuerpo para que ese ser se materialice y pueda dar y recibir ofrendas sagradas.” (ibid. pp. 18)⁶ En el danzante enmascarado habita una noción ancestral de teatralidad vinculada a los diferentes momentos de la vida. En el principio danza, teatro y canto eran factores constitutivos de un mismo evento.

La fiesta patronal: una fuente de teatralidad

En el Perú y América Latina en general existe una gran fuente de teatralidad presente en la memoria de las fiestas patronales, por los múltiples roles que convocan los diferentes niveles de representación que se integran, desde el encargado de la fiesta, mayordomo o *carguyoc*, que tiene que sustentar un comportamiento representacional, hasta los grupos de danzantes, casi siempre portando máscaras; éstos preservan la memoria y afirman la identidad local por medio del juego simbólico que propician en los motivos escritos en la coreografía y en el comportamiento escénico que sustenta su cuerpo en acción.

Los danzantes encarnan una memoria corporal que está escrita en sus respectivas mudanzas, en los signos de los trajes, en sus accesorios, así como también en las canciones, en la música y sus respectivos instrumentos musicales. Su danzar tiene que ver con una fe y una promesa que cumplir, por eso no escatiman ningún esfuerzo ni dinero para concretar su participación. Pagan por ello invirtiendo en su traje, máscara y accesorios, así

6 ORELLANA VALERIANO, Simeón. 2004. “La Danza de los Sacerdotes del Dios Kon. La Huaconada de Mito”. Lima: Pedagógico San Marcos- Fondo Editorial.

::254::

como en los costos que demanda organizar la fiesta (comida, bandas de músicos, arreglos del templo y otros). Esta actitud los emparenta con la comunidad que asiste también movida por una fe y un diálogo ancestral con la naturaleza y las deidades tutelares, como se evidencia en la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, que se inicia con un ritual de fuego como elemento que simboliza la vida.

La fogata es una ofrenda para armonizar el clima y para evitar que la helada y el granizo malogren los sembradíos de papa, coca y frutos en flor. Así, el fuego purificador es un canal de conversación con las deidades tutelares para que los sembradíos no sean perjudicados. También es tiempo de hablar con la 'pacha mama' o madre tierra, deidad de la fertilidad que vive en el *Uku pacha*, el mundo interior, desde donde ofrece los frutos que dan vida a los seres humanos y los animales; por eso, dentro de la lógica de la reciprocidad andina, se le retribuye haciendo rituales de agradecimiento conocidos como pagos o despachos, con vino, semillas, caramelos, etc. En esta fiesta tenemos el ejemplo de la Danza de la Diablada y del diablo como personaje, de los que, rastreando orígenes, podemos trazar una interesante trayectoria según las transformaciones que han tenido en el tiempo. Sobre los orígenes de la Diablada aún se indaga y debate, pero con seguridad su partida de nacimiento se remonta a toda la zona altiplánica que une el Perú y Bolivia por el lago Titicaca desde el período prehispánico. Una leyenda de la fiesta procedente de Oruro, Bolivia, relata que hace miles de años, *Wari*, deidad altiplánica, soltó serpientes gigantes sobre la región habitada por los uros. Cuando los reptiles estaban a punto de acabar con ellos y destruir sus poblados lanzando lenguas de fuego por la boca, apareció de pronto la Virgen de la Candelaria, una virgen morena que convirtió a los ofidios en piedra. Desde entonces se le rinde culto.

Las serpientes flamígeras se transforman en los diablos danzantes de ahora, ellos danzan alrededor de la Virgen hasta que son expulsados por el arcángel San Gabriel y su espada. En la representación escénica, el dominio de los diablos por el arcángel es la transposición de una visión proveniente de la religión católica. Desde el punto de vista andino, antes de la coloniza-

ción, los espíritus del *saqra*, *supaya*, reinterpretados luego como el diablo, no eran considerados de naturaleza maligna, sino como espíritus protectores. En la vestimenta de la Diablada se encuentran sapos, serpientes y arañas, los mismos que son considerados en el mundo andino como seres protectores, símbolos de buen augurio y suerte, que anuncian el inicio y final de las actividades agrícolas; a diferencia de la visión europea que asume estas representaciones como malignas. Sin embargo, como no pudieron ser totalmente erradicados, es elocuente la permanencia de íconos de origen prehispánico como la serpiente, símbolo andino de la sabiduría, que aparece sobre la nariz de la máscara del diablo en la atmósfera pagana que reina en Puno durante la primera quincena de febrero.

El arcángel San Miguel viste un blusón con mangas bombachas, falda acampanada y botas altas; porta peto, un casco metálico romano y pequeñas alas. Su máscara es fiera. En la mano derecha lleva una espada de rayo y en la izquierda un escudo. A su vez, se han incorporado las chinas diablas, siete personajes femeninos representados por hombres que simbolizan los pecados capitales. Juguetonas y coquetas con los varones, ellas bailan con acrobáticos saltos entrando y saliendo constantemente de la comparsa. Visten blusa, pollera y botas a media caña y llevan trenzas y un pañuelo en cada mano. La china diabla tiene ojos vivaces de grandes pestañas y su respingada nariz termina en dos puntas. Algunas culebrillas reptan sobre su frente. Dos pequeños cuernos, una peluca desordenada y una breve corona completan su imagen. El dominio de los diablos por el arcángel es la transposición en la danza de una jerarquía proveniente de una cosmovisión distinta. Sin embargo, estos caminos no niegan los alcances míticos y rituales de la fiesta y la danza originales, los cuales aparecen hoy sometidos, camuflados y mezclados en una estructura festiva cristiana en honor de la Virgen de la Candelaria.

La Diablada no fue siempre como ahora. Un largo proceso de transformaciones ha ido modificando las características propias del diablo europeo. Hoy vemos una cuadrilla de diablos encabezados por el diablo mayor o caporal, el gran personaje de la fiesta, quien porta una inmensa máscara

con corona de oro (*Quri Anchanchu*) o plata (*Qullqi Anchanchu*). Tiene el rostro cubierto de reptiles y víboras de colores que reptan cerca de sus enormes ojos y boca. En el centro de la careta, lagartos verdes de tres cabezas cabalgan sobre su nariz. El caporal luce grandes orejas dentadas, y su boca está delineada con espejos puntiagudos y dotados de fuertes colmillos. Un sapo se asienta en su mejilla o bajo la boca. Tiene cuernos muy grandes y afilados, y siete pequeñas máscaras que representan los pecados capitales. El caporal usa una capa totalmente bordada con hilos de oro y plata y abundante pedrería; es la vestimenta más lujosa. La mirada se vuelve esencial para la relación interactiva que se genera entre danzante y espectador, por esta razón los maestros artesanos de la máscara saben que en los ojos se concentra la vida, pero el enmascaramiento involucra no sólo el rostro sino todo el cuerpo que se transforma estimulado por el vestuario y sus accesorios complementarios, a saber: pañuelos, pelucas, sombreros, bastones, etc., esa otra piel del cuerpo nuevo que despierta una memoria escrita en el alfabeto de su danza.

Danzantes peregrinos

Aproximarse a las celebraciones en honor al señor de *Qoyllur rity* es sentirse partícipe de una ceremonia sagrada donde se fusiona el arte con la vida, el rito, la fiesta, la representación, la danza y el teatro, que se reconocen como una totalidad integradora. En el Perú prehispánico existían muchos lugares de peregrinación a nevados y otras deidades tutelares denominados *Apus*. Esta ancestral costumbre ha permanecido en el tiempo, por eso es especialmente importante este multitudinario peregrinaje al *Sinakara*. Esta celebración contiene muchos matices de sincretismo cultural y religioso que se han ido construyendo en el tiempo y que han incorporado valores culturales diversos donde se encuentran la apacheta con la cruz, el *Apu Ausangate* con la iglesia y el *tayta Qoyllur rity* con el *tayta inti*.

El momento culminante de la fiesta se inicia con la llamada procesión de veinticuatro horas, una caminata que lleva a los peregrinos durante el

día y la noche hasta la zona del *Intillocsina* para esperar la salida del sol. Cuando aparecen los primeros rayos iluminando los cerros, los danzantes se incorporan, se abrazan y se inicia un gran despliegue dancístico; por los cerros vemos subir y bajar líneas interminables de *Ukukus* danzantes que se entrecruzan al compás del *chaquiri wayrya* y van haciendo diseños incaicos, rombos que simbolizan el sol. En la parte baja va el señor de *Tayankani*, cuya cruz, que va en procesión acompañada de cientos de estandartes, está hecha del árbol de *tayanka*. Una ceremonia de belleza inusitada, una explosión de fe y gran derroche de energía.

Teatralidad y juego

El juego es como se define al teatro en otras culturas (“*to play*” en inglés, “*jouer un rôle*” en francés, “*eine Rolle spielen*” en alemán); es así mismo un indicador de la teatralidad andina que tiene, según Alfonsina Barrionuevo, una palabra para definirlo: *Pukllay*, juego; *Yachachikuy*, ensayar; *llimp'ikuy*, maquillarse; o *pampakuy*, *saynatakuy*, enmascararse. Eso es lo que sucede en el ‘*Pukllayapampa*’ (lugar de juego) al pie del *Apu Ausangate* durante las fiestas en honor al señor de *Qoyllurity* en Cusco, donde los participantes juegan roles diferentes a través de los cuales expresan sus deseos. Una sofisticada forma de teatralidad sustentada en el juego propiamente dicho. Es un contexto de oralidad donde aparecen personajes a partir de la verbalización de roles distintos. Esta feria teatral de los deseos es uno de los atractivos de la fiesta, que se realiza en una explanada un tanto alejada del templo en dirección al nevado. Son pequeñas parcelas hechas con piedras de diversos tamaños acomodadas unas sobre otras, montículos que representan chacras, casas, departamentos pequeños o grandes, con o sin cochera, automóviles, etc., todo a gusto y posibilidades del interesado; los vendedores anuncian las ofertas, los compradores se acercan a pedir información, la misma que es recibida con detalles de área, acabados, etc. Las ventas son al contado, una chacra con animales puede costar entre cincuenta o sesenta mil dólares, los fajos de billetes se pueden adquirir por un nuevo sol, tam-

bién circulan por el lugar notarios, testigos, padrinos, ofreciendo sus servicios para hacer la escritura de los respectivos contratos de compra venta, que se realizan con toda seriedad. Todo es posible en el *Pukllaypampa*.

Paucartambo

En Paucartambo, Cusco, durante la fiesta de la Virgen del Carmen, encontramos un explosivo desborde de teatralidad viva, en movimiento, donde se mezclan signos del pasado con el presente. Son diecisiete comparsas de enmascarados que no paran de danzar durante tres días seguidos. El hecho de que todas las comparsas estén compuestas por danzantes enmascarados ya nos habla de una situación de teatralidad; la máscara, como ya hemos dicho, está asociada a una ritualidad que existe desde los orígenes del teatro en todas las culturas; como por ejemplo las máscaras de la tragedia y la comedia originarias de Grecia, cuna del teatro occidental.

Guerrilla en Paucartambo

La Guerrilla es la puesta en escena de un combate ritual que tiene como escenario la plaza principal del pueblo. Es un evento de juego colectivo, una situación de representación en un espacio común compartido por espectadores y danzantes, donde se desarrolla un argumento conocido con un final esperado. Los personajes medulares que se confrontan pertenecen a dos comparsas, los *Qhapac Q'olla* y los *Qhapac chuncho*, alrededor de los cuales se construye el perfil ritual y mitológico de la fiesta. Son estas dos comparsas las que marcan las tensiones de la fiesta al ser protagonistas de un enfrentamiento de alto valor simbólico por la carga histórica que subyace en el argumento conocido por el pueblo, que se repite invariablemente todos los años como un ritual teatral de afirmación de identidad local. Los *Q'ollas* han venido a Paucartambo para rescatar a la Virgen, pero los *Chunchos*, que son sus guardianes, no los van a dejar y darán encarnizado combate para impedirlo.

Para los danzantes de *Qhapac Chuncho*, en opinión de su rey y del primer capitán, los *Q'ollas* inician su accionar en Paucartambo en el día de la víspera durante el *Qonoy*. Las fogatas y fuegos artificiales que se encienden esa noche constituyen “el primer atentado” para recuperar a la virgen. Los *Q'ollas*, según ellos, llegan a Paucartambo y mediante esta acción desesperada incendian el pueblo como una forma de intimidación para recuperar a la Virgen, pero los *Q'apac Chuncho* logran repeler “el atentado”, controlar la situación y hacer retroceder al enemigo en su intento. Según esta versión, también recogida de la misma fuente, los *Q'ollas* regresan al día siguiente y cambian de táctica. Para congraciarse con el pueblo organizan “El bosque”. Luego de armar un tabladillo en medio de la plaza construyen entre las palmeras un bosque que representa la selva del Qosñipata, y desde la parte más alta arrojan regalos a la multitud que los espera: frutas, jarras, cucharones de madera, canastas, lavatorios, pequeños bancos, etc., lo que podría interpretarse como un regalo al pueblo de los productos que llevan como comerciantes. Este evento logra neutralizar momentáneamente a los pobladores, es una táctica de combate para desorientar y ganar tiempo para el día siguiente, en que se realizará la guerrilla. Es entonces que los *Q'ollas* consideran que ya conocen de manera suficiente a su enemigo y se disponen al combate. Es así que llegamos al día de la guerrilla.

El argumento no resiste modificaciones y las pequeñas variaciones las hacen los actores danzantes. Ésta es otra característica que guarda similitud con tradiciones teatrales asiáticas donde el maestro modela el personaje en el cuerpo del actor danzante; es decir, el punto de partida es la construcción de un cuerpo codificado en el que cada gesto y movimiento tiene un significado conocido por el espectador. El personaje está sustentado esencialmente por los códigos de su cuerpo y por su acción, es decir, por lo que hace. El espacio donde se realiza la representación es circular, grupos de espectadores toman el centro de la plaza como si fuera una isla y se instalan al borde de ella mirando hacia fuera; llevan bancas y sillas con las que hacen niveles a manera de tribunas. La acera también es tomada desde el borde por espectadores que se acomodan muy temprano, lo mismo sucede

con los balcones de la municipalidad, la escuela, la posta médica, etc. Esta convivencia entre actores y espectadores en un espacio común nos remite a los orígenes del juego teatral en todas las culturas, donde no había separación entre unos y otros y el teatro era vivido como una liturgia comunitaria. Ahora suele ser común que el teatro suceda de manera separada, actores y espectadores ocupan lugares distintos en el espacio, el actor sobre el escenario frente a un pasivo espectador, alejándolo de su esencia de evento efímero, ritual y sagrado.

Antes de iniciarse el desarrollo del argumento central, los *Maqtas* (jóvenes) van calentando el ambiente propiciando juegos de relaciones con los espectadores. Estos cómicos andinos llevan máscaras de nariz grande y amplia sonrisa, están sueltos y no pertenecen a ninguna danza en particular pero participan en todas y desde allí ejercitan su rol de jugar con los espectadores. A diferencia de otros personajes enmascarados, los *Maqtas* sí hablan y lo hacen con aguda voz de falsete, que es el registro de voz de los enmascarados andinos que hablan en ésta y otras fiestas. Así mismo, van apareciendo personajes de otras danzas que desarrollan situaciones, pequeñas historias que operan como líneas argumentales paralelas al argumento central, que funcionan como breves entremeses que se repiten durante el trayecto. Tal es el caso de la comparsa de la *Waca-Waca*, danza que satiriza la fiesta taurina española. Al compás del pasodoble han ido recorriendo las calles del pueblo llevando al toro amarrado de la cabeza para realizar la corrida y realizando algunos lances como el laceado, paseo de la cuadrilla, capeo, etc. El día de la guerrilla los personajes se concentran en el perímetro de la plaza: el toro, representado por un bailarín en traje de luces blanco, quien lleva una máscara de malla de alambre de color negro. Dos toreros, un laceador y dos *maqtas* que jalan al toro; la cholita, dueña del toro, entre otros, conforman la cuadrilla de toreros. Esta comparsa tiene su punto final en la guerrilla cuando el toro es finalmente sometido, muerto y paseado en procesión alrededor de la plaza y al compás de la marcha de Morán, la misma que se escuchará nuevamente al final de la guerrilla cuando el vencido y muerto caporal de los *Q'ollas* sea paseado por la plaza del pueblo.

Los Doctorcitos o *Sigllas*, son una comparsa de abogados, jueces de ambos sexos, correctamente vestidos de negro; los hombres llevan levita y sombrero de tarro y las mujeres falda, saco de sastre y birrete. Recorren el espacio realizando pequeñas escenas cómicas con un fuerte componente de crítica social, teniendo como centro de su parodia a los magistrados del poder judicial. Portan un inmenso y pesado libro, en cuya tapa vemos escrito el título *El peso de la Ley*. A su paso van realizando juicios sumarios a un personaje que acompaña la comparsa y representa a un campesino pobre; al final del juicio le llega la inevitable sentencia y acaba recibiendo los golpes de *El peso de la Ley*. Otras veces la sentencia consiste en darle al acusado algunos latigazos en la espalda.

Los *Saqras* participan atentos, dando vueltas con su destartalado carro, una plataforma con cuatro ruedas de fuego donde son acomodados los *Q'ollas* muertos para sacarlos del campo de batalla y acaso llevarlos al infierno. El desenlace de la guerrilla comienza cuando cae abatido el jefe de los *Q'ollas*, es entonces que los chunchos cruzan sus lanzas a manera de camilla y colocan el cadáver que es paseado alrededor de la plaza debido a su alta investidura. El cuerpo del jefe *Q'olla* yace sobre las lanzas con la cabeza colgando; así el cortejo avanza y es difícil ver el cuerpo porque los inmensos tocados de plumas de los chunchos impiden casi por completo la visibilidad. Detrás del cortejo avanza dignamente el rey Chuncho con la Imilla, los soldados *Q'ollas* avanzan llorando socarronamente cubriéndose la cabeza con mantas, el tono farsesco de su llanto les da una aureola ambigua de vencidos-no vencidos, no es la actitud de un derrotado que acepta plenamente su derrota. Será ésta una manera de sugerir la revancha, los presentes sabemos que regresarán el siguiente año a intentarlo de nuevo.

Esta fiesta ha sido el gran estímulo para pensar en una teatralidad mestiza sustentada en el juego, que nace, se reproduce y se recrea entre nosotros. Asistir a la fiesta tradicional andina nos invita a cuestionar ciertos criterios supuestamente universales y hegemónicos que establecen lo que es el teatro, y que dejan de lado la legítima aspiración a reconocernos en una poética propia, elaborada desde un reconocimiento integral de nuestra

identidad cultural social y personal, necesario hoy más que nunca para dialogar en igualdad de condiciones con las culturas del mundo.

MIGUEL RUBIO

Es miembro fundador del Grupo Cultural Yuyachkani (1971) y se desempeña como director del mismo. Egresado de la especialidad de Sociología de la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega. Ha dirigido intervenciones escénicas, obras teatrales y creaciones colectivas tales como: *Santiago* (2000); *Antígona*, versión libre de José Watanabe (2000); *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* (2001); *Sin Título - Técnica Mixta* (2004); y *El último ensayo* (2008). En la actualidad es miembro del Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) y miembro de la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CITLA). Ha publicado *Notas sobre teatro* (2000) y *El cuerpo ausente* (2008).

El sentido de la fiesta en el contexto de la identidad cultural haitiana

*Jean Franck Saint-Cyr,
Instituto de Estudios e Investigaciones Africanas de Haití (IERAH)*

La mayor riqueza del pueblo haitiano es su cultura tradicional oral, la cual representa un presente que también evoluciona. De acuerdo con los documentos del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF, Caracas, 1975), esta cultura abarca la vida material, la vida social, espiritual y mental de los pueblos, y puesto que el hombre es esencialmente creador de cultura, en una continua evolución se construyen y reconstruyen las identidades que afirman lo local, lo regional y lo nacional. Para el pueblo haitiano, como expresión de la cultura social, la fiesta engloba en cierta forma todos los aspectos de la identidad nacional.

La fiesta es la reunión de un grupo de individuos que celebran solemnemente un culto religioso, que conmemoran hechos o acontecimientos históricos, o simplemente que se divierten. Estas fiestas son sagradas cuando celebran un hecho religioso; profanas, cuando no guardan relación con lo sagrado; y semi-sagradas cuando su inicio corresponde a una ceremonia religiosa según la creencia de sus participantes. Sean ellas sagradas, profanas o semi-sagradas, las fiestas varían según las circunstancias, los comportamientos, las costumbres, las creencias, las tradiciones, el medio social e incluso los rasgos sociales. También hay fiestas familiares, profesionales, urbanas o rurales. Ciertas fiestas se celebran en múltiples países y por todos los sectores de la sociedad: entonces son universales. ¿Qué se celebra en Haití? ¿Cómo se organiza el pueblo haitiano para celebrar y permanecer dentro de su cultura? ¿Con sus celebraciones qué mensaje quiere proyectar?

::264::

En Haití, las fiestas más tradicionales corresponden a la Navidad, el día del Año Nuevo, Reyes, Carnaval, Semana Santa, Pascuas, el día de Dios, el de Todos los Santos y, naturalmente, las Fiestas Patronales. Tres son las más importantes de estas últimas fiestas tradicionales:

- ✦ Tambor *Marengwen*: llamada por los haitianos *Fête Gede*, se celebra el 1 y el 2 de noviembre y en ella se usa el tambor *Marengwen*, arco musical haitiano, como principal instrumento. Los participantes representan la reacción de los esclavizados contra el “código negro”, que les prohibía, en tiempos de la colonia, utilizar tambores cónicos.
- ✦ Tambor *Asoto*: se celebra cada año durante la Semana Santa en *Lakou Souvnans des Gonaives*. En ella se usa el tambor *Asoto*, el tambor más alto del mundo. Mide casi dos metros y simboliza la lucha de los esclavos de Santo Domingo para liberar el territorio de los colonos franceses.
- ✦ *Rara*: denominada también *Walwadi*, rememora el permiso dado al esclavo para celebrar el fin de la cosecha. Deformación fonética de *La loi dit*, (“la ley dice”), su tradición se transmite oralmente de generación en generación y, puesto que “la ley dice”, durante esta fiesta se podían sacar, sin miedo, los tambores e instrumentos africanos construidos en las plantaciones y bailar en las calles.

La fiesta del *Rara*: una fiesta rural

Esta fiesta es la más auténtica del medio rural de Haití y, como ya dije, se denomina también *Walwadi*, deformación de la expresión *la loi dit* (la ley dice), y se transmite oralmente desde la época colonial hasta nuestra generación. La expresión *Walwadi* fue creada a partir de la autorización que el esclavizado recibía de su amo para poder divertirse en las épocas de fiestas; también se le ofrecía esta misma posibilidad después de las operaciones de grandes cosechas. Así, sin miedo, los esclavizados podían sacar y tocar los

tambores y demás instrumentos africanos construidos en las plantaciones, así como salir y bailar en las calles. Esta misma tradición, con algunas modificaciones, ha sido objeto, en el tiempo de la República, de intervenciones orientadas hacia los campesinos de las regiones septentrional, central y meridional del país, y se realiza durante el periodo llamado por los cristianos la “Cuaresma”.

El *Rara* es una fiesta tradicional que marca la alegría de los campesinos de Haití; simboliza al mismo tiempo la memoria de la batalla final que condujo a la independencia de la Primera República Negra. Según Guy Di Meó (*La géographie en fête*, 2001) el *Rara* es una fiesta que comprende tres fases:

Fase I (Antes la fiesta): Va del miércoles de ceniza al viernes anterior al domingo de Ramos. Es el periodo de preparaciones y ensayos que los haitianos llaman *Rara marron*.

Fase II (Durante la fiesta): La segunda fase comienza el sábado que precede al domingo de Ramos y termina el domingo de Pascua. Ésta contiene:

1. *Le casser feuilles*: escoger las hojas de vegetales.
2. *Le piles feuilles*: machacar las hojas.
3. *Le placement des tambours au soleil*: poner los tambores al sol.
4. *Le balancer Rara* (lunes, martes y miércoles Santos): el balancear *Rara*.
5. *La preparation des bains de protections*: la preparación de los baños de protección.
6. *Le bapteme des instruments et des vetements*: el bautizo de los instrumentos y de los vestidos.
7. *Le rituel de la traversée le feu*: el ritual de cruzar el fuego.
8. *La sortie de la bande*: la salida de la banda.

Fase III (Después de las fiestas): Esta fase tiene dos etapas :

1. *Bruler Rara*; quemar *Rara*.

2. *Deposer les objets sacrés et les instruments musicaux du Rara*: desmontar los objetos consagrados y los instrumentos musicales del *Rara*.

Para añadir más datos sobre el sentido de la fiesta del *Rara* en el contexto de la identidad cultural haitiana, hablaremos un poco acerca de la música y el contenido literario de las letras del *Rara*.

Música y baile

La música folklórica haitiana, como otras músicas americanas de raíz africana, ofrece una imbricación íntima entre la música y el baile. Por ejemplo, en cualquier parte donde se toca una banda de *Rara* existe una simbiosis entre la música y el baile que hace mover con alegría a los miembros de la comunidad y a los espectadores que acuden, a veces desde muy lejos, con el fin de participar en esta gran fiesta tradicional. Mientras la música occidental se basa en la armonía, la música de la banda de *Rara* se basa en la melodía pura y tiene las siguientes características que la diferencian de la música occidental:

1- *Intervalos*

Generalmente, los cantos tienen intervalos idénticos a los de la música europea; pero al final de una frase musical de un canto, la última nota es de altura indeterminada y es difícil reproducirla por la notación convencional. Los instrumentos de la banda de *Rara*, así como los demás instrumentos musicales haitianos, tienen sonidos determinados: tónica, tercera, cuarta y quinta; el más dominante es la quinta, en el sentido de que los instrumentos *Vaccines* o trompetas de bambú y cornetas de latas desechables producen una música basada sobre escalas de cinco sonidos.

2- *Escala*

Las canciones de la banda de *Rara* están basadas en la escala heptatónica. Los instrumentos con cinco sonidos condicionan su propio universo

sonoro en la emisión de su música. Las canciones acompañadas por estos instrumentos mantienen su curva ligada a la escala heptatónica.

::267::

3- Ritmos

La música de la banda de *Rara* está basada en dos ritmos principales: *rabordage* y *chaille aux pieds*, que se ejecutan después de haber saludado a los *loas* protectores de la banda, es decir, al final de todo el trayecto que dura, prácticamente, tres días.

a- Rabordage



El *rabordage*, derivado del ritmo *congó*, es el más ejecutado por la banda y está formado por una corchea seguida de una semicorchea, otra corchea seguida de semicorchea y una corchea, y se escribe así:

b- Chaille aux pieds

En cuanto al *chaille aux pieds*, es un ritmo muy delirante con movimiento rápido y regular de los pies. Escrito en dos por cuatro, la melodía es ordinariamente cantada en coro, acompañado de *Vaccine* o trompeta de bambú y de tambores. Los *Majors-jonc* ejecutan este ritmo con mucha elegancia, demostrando su máxima capacidad de producir grandes exhibiciones. Este ritmo se escribe de la siguiente manera:



4- Armonía

La armonía es prácticamente inexistente en la música de la banda de *Rara*. A veces la frase musical es cantada distintamente por los miembros del coro; algunos cantan haciendo las notas *do, re*; y otros *re, do*, lo que elimina el carácter monofónico del canto. Además se comienza el estribillo por va-

rias notas al mismo tiempo; algunas voces suben y otras bajan formando lo que se llama una polifonía.

5- *Melodía*

La melodía de la música de la banda de *Rara* está formada por una frase musical y un estribillo que termina por notas que traducen la explosión de un sentimiento apasionante. A veces los temas musicales quedan sin conclusión, pareciendo frases sin fin. A pesar de todo, las canciones de la banda de *Rara*, como señalamos anteriormente, son consideradas como el periódico de la gente para relatar hechos sobresalientes y espectaculares de su comunidad, así como para ensalzar o molestar a las personas destacadas.

Esta música se baila en grupos, con o sin desplazamientos. Cada cual hace mover su cintura de izquierda a derecha, manteniendo el ritmo que se está tocando. A veces dos mujeres, o un hombre y una mujer, se toman de las manos y bailan de izquierda a derecha con el fin de disfrutar de la fiesta. La danza del *Rara* es una danza libre; cada cual la baila según lo que siente, pero sin perder el ritmo de los *Vaccines* o trompetas de bambú. Cabe señalar que los participantes de esta fiesta no solamente bailan durante todo el tiempo que ésta dura, sino que también repiten, a veces muy deformados, los contenidos literarios de las frases musicales compuestas por el *Samba* y demás miembros de la banda de *Rara*. Podemos afirmar entonces que el *Rara* es un verdadero fenómeno grupal.

Contenido literario de la música de *Rara*

Para terminar, algunos ejemplos de la poesía que acompaña a la música del *Rara*, puesto que su contenido y autenticidad enriquecen, cada año, el repertorio de la literatura oral del país. Es cierto que el vocabulario de esta poesía contiene muchas palabras groseras que se identifican con el baile de cintura que ejecutan los participantes, pero vale la pena mencionarla para tener una idea de la vida de los miembros de la comunidad. Además, los textos literarios del *Rara*, como otros textos americanos de raíz africa-

na, están llenos de interjecciones como: *wayo, anye'ò, oh, eh, way, wayo, anmouye'ò*, etc..., que se usan tanto para comenzar como para terminar una frase musical.

Estos textos, que durante las festividades tienen un valor psicológico, son compuestos oralmente por los *Sambas* de las bandas de *Rara* después de un acontecimiento social o político. Para ofrecer un contenido literario bien definido de la música del *Rara*, agregamos algunos textos de la música del vudú que se cantan en el *Rara* durante la ceremonia de *Kase fey*, en la celebración del bautizo de los objetos e instrumentos musicales, o cuando la banda está en peligro.

Del Vudú, tenemos un canto de saludo a los espíritus:

Solista: *nou rive, nou rive o*
Nan lakou lè sen an nou rive o
Sonen ason pou nou.

Coro: *nou rive, nou rive o*
Nan lakou lè sen an nou rive
Sonen ason pou nou.

Estríbillo

Solista: *nou rive, nou rive*
Coro: *Sonen ason pou nou*

Traducción

Solista: Llegamos, llegamos
En el patio de los santos, llegamos
Toca el "Ason" para nosotros.

Coro: Llegamos, llegamos
En el patio de los santos, llegamos
Toca el "Ason" para nosotros.

Estríbillo

Solista: Llegamos, llegamos.
Coro: Toca el "Ason" para nosotros.

::270::

De carácter político

(Un texto de la investigación realizada por el INIDEF en 1977).

Original (*creole*)

Coro: *ou kitem vre*
Duvalier pap
Men ou kitem vre
Duvalier pat fè nou mal o (bis)
Kenbe Jean Claude pou men
Poul pa tonbe o.

Traducción

Es verdad que usted me dejó
Duvalier Papa
Es verdad que usted me dejó
Duvalier no nos hizo ningún daño (bis)
Mantenga Jean Claude para que no caiga.

De carácter social:

Se habla de un ladrón de pantaletas.

Solista: *kote delina*
Vin bon'm volè kilot la
Coro: *Samba jije bagay la pou mwen*
Solista et cora: *Bonm kilot la pou m ale*
Samba rele samba o
Vin jije bagay la pou mwen
Pantalèt la monchè
Bonm pantalèt la.

Traducción

Estríbillo

Solista: ¿Dónde está Delina?
Ven dame el ladrón de pantaleta
Coro: *Samba* juzga el asunto para mí

Solista y coro: Dame la pantaleta para que me pueda ir
Samba llame samba
 Ven a juzgar el asunto para mí
 La pantaleta mi querido
 Dame mi pantaleta.

::271::

Fiestas como la Fiesta de los muertos o de los *Gede*; la Fiesta del tambor *Asoto* y la fiesta del *Rara* permiten interpretaciones que, combinando las nociones de “lo local”, de la “destreza”, de la “identidad” y de la “historia local”, llevan a valorizar los hechos culturales y sus lugares de producción. Cada uno de estos patrimonios refleja una época dada del año, una cierta distensión y un arte de vida propio del pueblo haitiano.

Estas fiestas sagradas, profanas o semi-sagradas, que reúnen a todos los haitianos del país y de las comunidades haitianas en el extranjero, pobres o ricos, letrados o iletrados, cristianos y *vodouisants*, son para el pueblo haitiano un momento de encuentro para compartir alegría, para conservar sus valores culturales y para expresar los elementos que entran en la formación de su identidad. Y son también la ocasión que les permite a los haitianos expresar sus creencias, sus actitudes, sus técnicas artesanales y hacer conocer su cultura oral tradicional. En pocas palabras, las fiestas constituyen el medio por excelencia de conservar su identidad cultural.

Bibliografía

- CORTEN, André. 2001. *Misère, religion et politique en Haïti*. Karthala :
 Collection Hommes et société.
- DI MEO, Guy. 2001. *La géographie en fête*.
- DUVALIER, François Dr. 1967. *La Révolution au Pouvoir (Collections œuvres essentielles)*. Tome II, Port-au-Prince, Haïti.

::272::

- HURBON, Laennec. 1987. *Dieu dans le vodou Haïtien*. Port-au-Prince : Editions Henry Deschamps.
- _____. 2001. *Pour une sociologie d'Haïti au XXI^e siècle (La Démocratie introuvable)*.
- INNOCENT, Antoine. 2006. *Mimola ou (l'histoire d'une cassette)*. Ed. Presses Nationales d'Haïti Port-au-Prince, Haïti.
- KERBOULL, Jean. 1973. *Le vaudou (Magie ou religion)*. Robert Laffont, Paris.
- LOUIS, André. 1999. *Le vodou en Haïti (le catholicisme, le protestantisme et un modèle de ministère efficace dans le contexte du vodou en Haïti)*. Canada : Editions Ministères multilingues.
- METRAUX, Alfred. 1958 *Le vaudou haïtien*. Collection « L'espèce humaines » Gallimard. Paris.
- PAUL, Emmanuel C. 1978. *Panorama du Folklore haïtien*. Fardin Port-au-Prince, Haïti 1962, Reprod.
- PRICE-MARS, Jean. 1927. *Ainsi parla l'oncle*. Caraïbes, LEMEAC Revues Québec.
- ROMAIN, Dr Jean Baptiste. 1978. *Africanismes haïtiens*. Imprimerie M. Rodriguez, Port-au-Prince, Haïti.
- SAINT-CYR, Jean Franck. 1978. *La Musique populaire Haïtienne, son évolution au cours des années 1940-1960 (mémoire de licence en Anthropologie et sociologie)*. Faculté d'ethnologie, Port-au-Prince, Haïti.
- SEGALEN, Martine. *Rites et rituels contemporains*.
- VILLADARY, Agnès. 1968. *Fête et vie quotidienne*.

JEAN FRANCK SAINT-CYR

Licenciado en Ciencias Antropológicas y Sociológicas. Obtuvo su diplomado en Etnomusicología y Folklore con un minucioso estudio sobre la cultura tradicional haitiana. Así mismo, son conocidas sus investigaciones

sobre la música, el folklore y la religiosidad popular en Haití. Se desempeñó como jefe de la Comisión de formación, evaluación y documentación de la Secretaría Estatal para la Alfabetización de Haití. Desde 1985 es profesor de Antropología Cultural y Técnicas de Investigación en el Instituto de Estudios e Investigaciones Africanas de Haití (IERAH). Es director general del Centro de la Inteligencia Haitiana desde 1983. Su libro *Les soixante-trois ans de ministère des Vital-Herne en Haïti (1938-2001)* fue publicado en el año 2001.

El cimarronaje, la Sarandunga y San Juan Bautista en Baní, República Dominicana

*Dagoberto Tejeda,
República Dominicana*

*Hay
un país en el mundo
colocado
en el mismo trayecto del sol*

Pedro Mir

Ese país está localizado en el corazón del Caribe, en la isla de Santo Domingo, que hoy comparten la República Dominicana y la República de Haití. En esta isla, donde la fantasía es un poema y el mar verde-azul es un homenaje a los dioses en danzas ancestrales de plenitud y de libertad, comienza la epopeya de América que dividió la historia del continente en antes y después. Al igual que en el Caribe y en América, con la honrosa excepción de Cuba y los esfuerzos que comienzan a nacer en Venezuela, la historia de esa odisea que los colonizadores llaman “descubrimiento de América” está escrita al revés, desde la perspectiva del colonizador, del dominador, elaborada por cronistas y por historiadores al servicio de las élites, en una perspectiva ideológica deformadora, discriminadora, racista, donde la participación del pueblo como protagonista, el real papel del esclavizado, del indígena, está aún por escribirse.

Como resultado de la discriminación y el racismo en la historia oficial, el esclavizado, el negro africano y los afrodescendientes están ausentes de sus protagonismos y de su papel en la construcción de la República Do-

minicana y no aparecen sus aportes en la definición de la cultura popular y la identidad nacional, llegándose al extremo de minimizar y deformar la epopeya del esclavizado africano en la revolución haitiana que culminó con la proclamación de la primera Independencia de América en 1804, sosteniendo además que el vudú es la causa de que Haití sea el país más pobre de América, cuando en realidad eso se debe a la explotación de las rancias élites haitianas, los golpes de Estado de militares gorilas y el saqueo de los imperios de turno.

En la elaboración de la historia oficial se han estructurado mitologías ideologizadas convertidas en dogmas que han sido responsables de la creación de espacios donde las líneas de la ficción y de la realidad se cruzan y se entrecruzan para construir la “verdad”, sin importar sus diferencias con la realidad. Desde este punto de vista, la mitología no ha reemplazado a la “historia” sino que la integró como parte de la misma. En el fondo, lo que se pretende es presentar expresiones ideológicas convertidas en “verdades” dogmatizadas a partir de la elaboración del mito. Dicha “verdad” no puede ser cuestionada, debe ser aceptada porque es una “verdad absoluta”.

El colonizador elaboró una ideología de la superioridad del europeo en relación con el esclavizado indígena y africano con base en una conceptualización teológica, donde la “verdad” definía la presencia del Dios católico-cristiano, que era el verdadero. Los dioses de los indígenas y de los africanos eran falsos y diabólicos. Los creyentes de los mismos eran idólatras, herejes y para colmo caníbales, estaban fuera de la gracia de Dios, vivían en las tinieblas y para salvarse tenían que ser convertidos al catolicismo. Mientras esto no ocurriera eran salvajes, no eran seres humanos y, por lo tanto, podían ser esclavizados sin ofender al dios proclamador del amor, la igualdad y la justicia. La discriminación tenía una explicación religiosa y moralista, que fue apadrinada por una Iglesia católica cómplice. Por ejemplo, en 1503, Alejandro VI expresó, con la aprobación del arzobispo de Sevilla, “que los indios debían, según las leyes divinas y humanas, servir a los Españoles”.

Esta categorización de seres inferiores estaba ideologizada con prejuicios, discriminaciones y racismos. El africano, por el color de su piel, sus

::276::

condiciones sociales, sus supuestas limitaciones de inteligencia y su diversidad religiosa, era inferior. El prejuicio y la discriminación por parte de los españoles se fundamentaron en ciertas mitologías ideologizadas:

- El africano era la expresión de un contexto pobre, de un desarrollo inferior, de una cultura atrasada, con un bajo índice de inteligencia, con muy poca capacidad de conocimiento, en un estado de salvajismo, preso a creencias y atavismos ancestrales, a religiones primitivas animistas, a rituales sádicos y crueles de sacrificios humanos y de animales.
- Incapaces de pensar, en el concepto aristotélico del poder, habían nacido para ser mandados, para obedecer, para ser sumisos. Eran incapaces de rebelarse, de tener utopías, por lo cual se justificaba entonces que fueran esclavizados. Este negro era haragán, enemigo del trabajo, sólo le gustaba bailar, tocar música, comer, dormir, beber ron, emborracharse, hacer el amor y tener hijos sin pensar en las consecuencias. Sin duda era un ser inferior.

1- La epopeya del "descubrimiento"

El "descubrimiento" de América por Cristóbal Colón en 1492, contrario a lo que enseña la historia tradicional, fue el resultado de una empresa económica-política del Renacimiento en la Europa de ruptura medieval en tránsito hacia el capitalismo. La necesidad de acumular riquezas fue la estrategia en la lógica del "descubrimiento" y la colonización de América. La prioridad fue la búsqueda y la extracción de oro en ríos, arroyos y montañas. Esta tarea en la isla de Santo Domingo fue realizada por los aborígenes. A esta actividad se le sumaron el tributo, la venta de esclavos y las "encomiendas", donde se repartieron las tierras con la gente para trabajar en las minas, bajo la bendición de un catolicismo que solo prometía un "paraíso" después de la muerte.

Y esto se cumplió rápidamente, ya que en los primeros treinta años de la colonización fue eliminada más del 40% de la población encontrada por los

españoles al momento del “descubrimiento”. La represión, la explotación, la muerte y la humillación hicieron que en 1519 el cacique Enriquillo se sublevara en las montañas más agrestes del suroeste de la isla con un grupo de seguidores, para convertirse así en el primer rebelde de América que desafió al poder imperial de España. Durante quince años desarrolló con éxito una guerra de guerrillas que obligó a los colonizadores a negociar una paz con dignidad.

2- África, azúcar y cimarronaje

Cuando el oro fue agotado por la voracidad de los conquistadores, la producción azucarera se convirtió en la opción socioeconómica del sistema colonial. El comerciante Cristóbal Colón trajo plantas de caña de azúcar a La Isabela en su segundo viaje al Nuevo Mundo, y de ahí fueron sembradas en La Vega Vieja, donde funcionaron varios trapiches, elaborándose una raspadura, especie de turrón de azúcar que servía para endulzar. Pero en La Vega Vieja no había puerto y la producción de caña de azúcar para ser rentable tenía que tener un mercado exterior debido a que la poca población de la isla impedía la existencia de un mercado interno fuerte. Se llevó entonces la caña de azúcar para Yaguata en el suroeste, y de allí al eje Nigua-Haina-Nizao, donde nació la primera industria azucarera de América.

Para implementar el ciclo económico del azúcar, ante la necesidad de mano de obra masiva y la desaparición forzada de la mano de obra indígena, fueron traídos en calidad de esclavizados negros africanos de diversos lugares, los cuales tenían culturas, idiomas, creencias y religiones diferentes. La producción azucarera se convirtió en la panacea para los españoles y en la desgracia para los miles de africanos que fueron esclavizados y para la poca población indígena que quedaba.

En un sistema inmisericorde de máxima explotación, los africanos eran considerados bestias de carga, mano de obra prescindible, gratuita, cuya misión consistía en trabajar sin descanso, sin quejarse, sin protestar, sin importar las horas de trabajo, la calidad de la comida o las pésimas con-

::278::

diciones de trabajo. Las jornadas de trabajo tenían una duración de diez y doce horas intensivas cada día, con poca y mala comida, con castigos caprichosos y restricciones de todo tipo, humillaciones, abusos y represiones permanentes.

En la medida en que fueron conociendo el terreno, los esclavizados comenzaron a reaccionar, primero con protestas encubiertas como hacerse los enfermos, simular que no entendían nada, trabajar despacio o destruir los instrumentos de trabajo cada vez que podían. Luego escaparon a las montañas más inhóspitas en búsqueda de su libertad, en un proceso que se conoció como cimarronaje. La palabra “cimarrón” es antillana, de acuerdo con el investigador Carlos Esteban Deive. Oviedo la aplicó por primera vez en la isla de Santo Domingo para los indios alzados, y luego le fue aplicada a los negros que huían a las montañas. Éstos, en la construcción de su libertad huían a lo que en la isla se conocía como “manieles” y posteriormente en varios lugares de América se denominaron “cumbes”, “quijongos”, “mocambos” y “palenques”, desmitificando así la visión de que los africanos eran sumisos e incapaces de rebelarse.

3- La rebelión se dio desde el principio de la trata

Una historia que no se cuenta en la historia oficial es que el esclavizado africano, desde el momento en que fue atrapado o comprado, llenó páginas heroicas de rebeliones, luchas y resistencias, aún en el propio continente africano. No era extraño que los africanos atrapados, listos para ser enviados como mercancía al Nuevo Mundo, protestaran, atacaran factorías, e incluso se apoderaran de embarcaciones negreras enclavadas en las costas africanas, como fue el caso del “Charlemgne” en 1728, que fue saqueado por dahomeyanos, o el del “Phoénix”, que fue incendiado en Gorée en 1730.

En la travesía África-América ocurrieron numerosas rebeliones, siendo la del barco “Amistad” en las costas norteamericanas una de las más simbólicas, en virtud de la cual los africanos lograron recobrar su libertad

y retornar a sus tierras de origen. Otras rebeliones fueron estrepitosos fracasos, como el caso del “L’Avrillón”, donde fueron masacrados y asesinados 230 africanos de los 500 que llevaban los negreros en calidad de esclavos para el Nuevo Mundo.

4- El cimarronaje en Santo Domingo

Las primeras fugas de esclavos documentadas en la isla de Santo Domingo se realizaron en 1503. Fueron protagonizadas por esclavizados “ladinos”, sobrenombre despectivo que los españoles daban a los africanos que traían directamente de España.

La primera rebelión importante se produjo el 26 de diciembre de 1522 en el ingenio azucarero de Diego Colón, a orillas del río Ozama, cuando cuarenta esclavizados jefes decidieron huir a las montañas con destino al Bahoruco, donde el cacique Enriquillo había desafiado y enfrentado exitosamente tres años antes al ejército español. Estos esclavizados rebeldes fueron perseguidos y en casi su totalidad asesinados por los colonizadores, llegando algunos a su destino, los cuales se unieron a los aborígenes que estaban en lucha. ¡Fueron derrotados pero no vencidos, porque conocieron el camino hacia la libertad y vieron que era posible desafiar el aparato represivo español!

Desde ese momento, los españoles redoblaron las medidas represivas para evitar las huidas y, como buenos maestros del terror, inventaron y aplicaron todos los castigos y represalias que en su desesperación y desprecio les dictaban sus prejuicios y su maldad. A los que huían y eran apresados les cercenaban los dedos, les cortaban uno de los pies, los ahorcaban, los golpeaban hasta dejarlos casi muertos, les llenaban las heridas de pimienta, los freían en alquitrán hirviendo. Mientras más represión y terror se aplicaba, más huidas se producían como desafío a nivel de toda la isla. De este proceso de cimarronaje nacieron epopeyas y héroes como Diego de Ocampo, el Negro Miguel, Juan Criollo, Juan Angola, Perico, Juan Viejo, Diego de Guzmán, Juan Vaquero, Ana María de Boca de Nigua, Miguel Biáfara,

::280::

Tomás Kongo, Antonio Carretero, Petí Juan y el príncipe Juan Sebastián Lemba.

Se elaboraron Células Reales, se formaron cuadrillas especializadas de cazadores y mercenarios, se ofrecieron recompensas, se asesinaron líderes, se compraron traidores, se juntaron dueños desesperados de ingenios azucareros, se utilizó al ejército regular, y el proceso de rebeldía, de lucha, de huídas, no se detenía, modificando y alterando la cotidianidad, impactando negativamente la economía colonial, alterando el “orden”, azuzando a los esclavizados, alarmando al poder político-militar, preocupando a una Iglesia católica cómplice y acomodada, quitándole el sueño y la tranquilidad a los amos y dándole dolor de cabeza al Imperio durante tres siglos de lucha y de resistencia en este proceso de cimarronaje que culminó en Haití con la Independencia Nacional en 1804, la primera en América, cuando los esclavos liberaron Haití de la ignominia de la esclavitud y redimieron a la humanidad para decirle a la esclavitud en el mundo: ¡nunca más!

5- El cimarronaje, San Juan Bautista y la Sarandunga

En el suroeste de la isla, a 60 kilómetros de la ciudad de Santo Domingo y a 45 de la sede de la primera industria azucarera de América, en el enclave Haina-Nigua-Nizao, estaba el nitaíno de Baní, integrante del Cacicazgo de Maguana, bajo el dominio del indómito cacique Caonabo, situado entre el Mar Caribe, los Montes Banilejos, el río Nizao y el río Ocoa. La ciudad de Baní fue fundada el 4 de marzo de 1764, y hoy es un centro urbano con expresiones tradicionales como su catedral y su modernización, llena de tecnología y expresiones comerciales y centros de masificación y consumo.

Antes de que se fundara esta población, cuando los esclavizados comenzaron el proceso de cimarronaje desde el enclave de la industria azucarera y cogían camino hacia el suroeste para llegar a las Sierras del Bahoruco y de Neyba, realizaban una parada de descanso en La Vereda, a ocho kilómetros de Baní, la cual poco a poco se convirtió en una tentación para los

cimarrones, que se fueron quedando allí en lo que era llamado un “maniel de tránsito”. Este pequeño valle, con arroyos de agua cristalina, tierras aptas para la pequeña agricultura y para el pastoreo de ganado, rodeado de montañas protectoras, ideales para huir y servir de escondite, con unos alrededores todavía más tentadores como los Montes Banilejos, sirvió de refugio para los cimarrones que no querían seguir para el Bahoruco o Neyba, igual que sucedió con las montañas de San José de Ocoa, donde se formaron varios manieles.

En La Vereda se produjo un interesante proceso sincrético de integración, con esclavizados que procedían de diferentes lugares de África, que traían sus culturas y las mezclaron con la cultura española, sobre todo a nivel religioso. La figura del santoral católico más popular de la época entre los esclavizados era San Juan Bautista, por simbolizar el fuego y el agua, sobre todo esta última, que representaba para los africanos el regreso a África y a la libertad. Para alabar a San Juan Bautista surgieron la música, los bailes y los cantos de la Sarandunga, a los cuales se les integró posteriormente unos cantos de rogativa que no se bailaban, que fueron bautizados como “Moranos”.

El enclave de La Vereda se mantuvo aislado durante muchos años como expresión de resistencia, integración e identidad entre los descendientes de los cimarrones, hasta el inicio del siglo XX cuando la producción de café en las lomas y montañas de Baní se convirtió en una actividad económica determinante. Para recolectar el café que era sembrado en las lomas profundas de Baní, se reclutaba mano de obra de todas las pequeñas comunidades cercanas. La Vereda era una de ellas. Luego, para semiprocesar el café se construyeron varias factorías en el llano de Fundación de Peravia y a la orilla del río Baní, en la parte norte de la ciudad.

Varias de las comunidades cercanas que trabajan en la recolecta del café, al terminar la cosecha, bajaban a Fundación de Peravia a trabajar en los tendales de las factorías de este producto. La “dueña” del Santo bajó a trabajar de La Vereda a Fundación de Peravia, llevando consigo a San Juan Bautista. Durante mucho tiempo las festividades centrales de la Sarandunga

::282::

el 23 y 24 de junio se hicieron en esta comunidad. Nené Pérez, que vivía en el Pueblo Arriba de Baní, frente a las factorías de café que estaban en la orilla del río Baní, se enamoró de Felicita Báez, la “dueña” del Santo en ese momento, y al irse a vivir juntos a la casa de Nené, trasladaron a San Juan y desde entonces se comenzaron a celebrar las festividades en el Pueblo Arriba de la ciudad de Baní.

Desde entonces hay tres grandes Sarandungas en tres lugares y en tres fechas diferentes: el 23 y 24 de junio en el Pueblo Arriba de la ciudad de Baní; el 29 de junio, día de San Pedro, en Fundación de Peravia; y el segundo sábado de julio en La Vereda. Independientemente de estas fechas, hay Sarandunga durante todo el año. Por ejemplo, cuando un creyente ofrece una promesa y ésta se cumple, o cuando muere un miembro de la cofradía. La Sarandunga hace parte de la cotidianidad y de la vida.

6- Descripción de la Sarandunga

La palabra Sarandunga es de origen africano. Para el antropólogo Marcio Veloz Maggiolo, basado en las afirmaciones de William W. Megenney y Fernando Ortiz, la palabra Sarandunga, de origen Congo, hace referencia a los instrumentos de la orquesta: güira y tambor. En este sentido, la antropóloga Martha Ellen Davis asocia, además, el baile, el bailaror y el Santo.

En la esencia de las tres grandes Sarandungas podemos observar lo siguiente:

- En el contexto del Pueblo Arriba de la ciudad de Baní, donde había la presión de una élite “blanca” prejuiciosa, discriminadora y racista, los contenidos son más clandestinos, centralizados en tres bailes denominados Bomba, Capitana y Jacana, con una procesión cuyos cantos son llamados Moranos, donde se esconde un culto a los difuntos y antepasados convertidos en ancestros, integrando como camuflaje la figura de La Capitana, que también existía en las manifestaciones lúdicas de la élite banileja. Musicalmente es la expresión de ritmos africanos y textos (con

excepción de los Moranos) de su cotidianidad, cuyos cantos están fundamentados en la técnica africana coral del solo y la respuesta. En todas las Sarandungas y en los Moranos se utilizan tres pequeños tambores de dos parches y una güira de metal. La noche del 23 se le toca al Santo y se baila dentro de la iglesia. Al amanecer, en procesión y cantando Moranos, se va al río donde se le da un baño simbólico a San Juan Bautista. Los creyentes realizan un despojo con un baño de purificación y se recoge agua en botellas para llevarlas como protección a las casas. Luego se hace un recorrido en cofrados sanjuaneros por el pueblo de Baní hasta terminar en la iglesia del Santo.

- En la Sarandunga de Fundación de Peravia, San Juan Bautista es invitado por su amigo San Pedro. Allí, en una capilla, hay salves y posesiones que los creyentes conocen como “montaderas”, expresión de un Vudú Dominicano como parte de la religiosidad popular. Debajo de una mata de mango se toca frenéticamente un “perico-ripiao” acompañado de güira, tambora, saxofón y acordeón, donde los creyentes, apretujados en un piso de tierra, bailan típicos merengues de tierra adentro. En otro extremo del espacio de la festividad, está San Juan con la Sarandunga, donde los creyentes bailan y cantan en honor del Santo, mientras que artistas populares improvisan “chuines”, una forma improvisada de poesía que se canta a capela.
- En La Vereda, debajo de un árbol de guatapaná, tocan la Sarandunga durante todo el día, mientras libremente se baila en parejas, haciendo paréntesis sólo para ir a saludar a San Juan Bautista que está siendo alabado en una pequeña iglesia al son de los Moranos.

7- Significado cultural de la Sarandunga

La Sarandunga es una herencia cimarrona de los esclavizados africanos en su lucha por la libertad, expresión del sincretismo religioso y cultural

::284::

africano-español y, sobre todo, afirmación de un espacio de resistencia, de lucha, de integración y de identidad que por generaciones han mantenido los afrodescendientes banilejos, la cual es parte integrante de la diversidad cultural y manifestación fundamental de la identidad nacional.

¡Que viva San Juan Bautista!

DAGOBERTO TEJEDA

Sociólogo, folklorista e investigador. Ha impartido docencia en las Universidades: Autónoma de Santo Domingo, APEC, Interamericana y Central del Este. Profesor meritísimo de la Universidad Autónoma de Santo Domingo y miembro de número de la Academia de Ciencias de la República Dominicana. Premio Internacional Casa del Caribe, Santiago de Cuba. Orden Felipe Abreu del Carnaval Vegano. Es presidente – director de la Fundación Instituto Dominicano de Folklore (INDEFOLK) y asesor nacional de folklore de la Secretaría de Estado de Cultura. Entre sus libros figuran: *Atlas folklórico de la República Dominicana*; *Cultura popular e identidad nacional*; *El carnaval dominicano: antecedentes, tendencias y perspectivas*; *Introducción al folklore dominicano para niños* y *Máscaras, carnaval e identidad*.

FOTOGRAFÍAS

El Filandón, una fiesta de vecindad
y memoria colectiva.



El patrimonio inmaterial como expresión de las distintas visiones de un pueblo:
el caso de un ritual andino en Perú



En busca de la teatralidad andina



Relatoría general y conclusiones

Como bien se expresó desde la ceremonia de apertura, la convocatoria a pensar la fiesta y el ritual no pudo haber sido un espacio más propicio para celebrar los diez años de este encuentro. Su continuidad y la oportunidad que representa de celebración de la vida misma, lo convierten en espacio de ritual y fiesta. Este encuentro es y ha sido lugar de intercambio, recreación y construcción de saberes, afectos y conocimientos. Tanto como la fiesta, ha significado la alegría misma del reencuentro, la conmemoración, el recuerdo y el agradecimiento. Espacio vital de reconocimiento, refuerzo de identidad y cohesión. Ocasión para estrechar lazos y valorar lo que somos, seremos y pretendemos ser. Asistimos a una deliciosa provocación en torno a la construcción colectiva de sentidos y significados sobre los rituales y las fiestas, bienes patrimoniales que se recrean desde las especificidades propias de cada cultura, de cada lugar y en cada país. Al ritmo de las expresiones musicales y dancísticas, aceptamos la juguetona invitación a la pausa y también a la reflexión. Varias fueron las preguntas que nos convocaron y movilizaron y que llevaremos como ideas fuerza hasta nuestros lugares de origen, con la profunda convicción de que servirán de faro para la siguiente travesía.

En un primer plano se nos devela el reto de no pasar de largo por el concepto de patrimonio y ampliar la mirada hacia los “patrimonios” como procesos de construcción social. Esta idea anticipó de hecho una reflexión no tan fácil y sencilla de abordar; puso el telón de fondo y afinó la nota para la conjunción de una polifonía de voces que se dieron cita para tejer nuevos sentidos y aproximaciones a éste y otros temas conexos: volver sobre la idea de patrimonializar y salvaguardar, con una mirada renovada de lo que

significa conservar y recrear la memoria viva. Homologar sin atentar contra la diferencia y velar porque la diferencia no se convierta en desigualdad. Desechar la idea de la tradición pura y disponernos a la recreación y resemantización de los bienes inmateriales. Entender lo propio sin desechar o irrespetar lo ajeno y hacer memoria de lo que somos para fortalecernos, fueron, entre otros, los retos conceptuales propuestos desde lo académico.

La presente relatoría recoge los planteamientos generales y las discusiones centrales abordadas en respuesta a estos retos, tanto en los paneles como en los tres ejes temáticos propuestos.

Conclusiones sobre los ejes temáticos

En general, las ponencias presentadas acogieron los temas propuestos en cada eje, sin embargo, para efectos de una mejor comprensión de lo que ellas provocaron en términos de discusión y construcción colectiva de preguntas, bien vale la pena reclasificarlas, especialmente algunas del eje temático dos, propuesto bajo el título de *procesos migratorios*, que enfatizaron más en los rituales de entierro y en las relaciones de identidad y reproducción cultural.

Así las cosas, esta relatoría las reclasifica en torno a dichos énfasis de la siguiente manera: las ponencias que hicieron especial mención a las relaciones sociales, las identidades y la reproducción cultural, como es el caso de: “El filandón, una fiesta de vecindad y memoria colectiva. La oralidad en los reinos de la nieve y el frío”, de Alfonso García; “El patrimonio inmaterial como expresión de las distintas visiones de un pueblo. El caso de un ritual andino en Perú”, de Juan Javier Rivera; “La participación social en las fiestas urbano–mestizas de la región andina de Bolivia”, de Fernando Cajías; “Los juegos florales. Una fiesta cívica euroamericana entre la modernidad y la tradición. Aproximaciones a su estructura social, política y cultural”, de Juan Camilo Escobar y Adolfo León Maya.

Las ponencias “De rituales festivo–ceremoniales a patrimonio intangible. Nuevas recreaciones de viejas tradiciones”, de Juan Agudo; “El sentido

de la fiesta en el contexto de la identidad haitiana”, de Jean Franck Saint-Cy; y “Fiesta y música. Transformaciones de una relación en el Cauca andino”, de Carlos Miñana, ubicadas en el eje temático sobre migraciones, enfatizaron más en la reflexión sobre el sentido de las relaciones sociales que se construyen en la fiesta y las posibilidades de identidad y reproducción cultural que ellas encierran, por lo cual se reagrupan en el eje temático uno.

Otras ponencias del eje temático dos se detuvieron más en los rituales de muerte como elementos de identidad y reproducción cultural que en el proceso migratorio como tal, por lo cual también se reagrupan en el eje uno, entre ellas están: “Museología y rituales fúnebres. Ética, historia y patrimonio en la encrucijada de la puesta en escena de la muerte”, de Adriana Maya; “La festividad indígena dedicada a los muertos: patrimonio oral e intangible”, de Arturo Gómez; y “El *banko*, gran fiesta ritual de los miembros vivos y difuntos de un fundo familiar en la Sabana del Espíritu Santo, República dominicana”, de Carlos Hernández Soto.

Finalmente, la ponencia sobre “El cimarronaje, la Sarandunga y San Juan Bautista en Baní, República Dominicana”, de Dagoberto Tejeda, contextualiza el cimarronaje y lo concibe como expresión de resistencia cultural y reconquista de un territorio, por lo cual se reacomoda en el eje temático dos. Esta ponencia, al hacer alusión a la fiesta de San Juan Bautista, retoma algunos elementos del ritual pero no profundiza tanto en las relaciones sociales y la reproducción cultural, como sí lo hace con relación a los rituales de resistencia y al proceso migratorio de los cimarrones. Igualmente, con la puesta en escena de la danza, reforzó algunos elementos rituales de celebración, pero en clave de migración.

Ahora bien, sin la pretensión de repetir las ponencias, pero sí con la intención de recordar los elementos básicos que las constituyeron, permítanme hacer un breve recorrido de ubicación para que nos detengamos en las reflexiones desatadas y en los elementos clave que tomaron fuerza en torno al tema de las relaciones sociales, las identidades y la reproducción cultural.

El Filandón, una fiesta sustentada en el calor, la vecindad y la economía; señal de identidad de la Edad Media, ejercicio de la memoria como sistema de archivo y de la oralidad como sistema de transmisión; *el ritual andino de “El Rodeo”, del Valle de Chancay* en el Perú, fiesta para la identificación y domesticación de los animales que serán ofrendados a San Miguel Arcángel y San Gabriel, lugar de tránsito de una vieja tradición de la cría de llamas sustituida por la cría de reses; *las megafiestas urbano-mestizas de la región andina de Bolivia*, basadas en conjuntos folclóricos, herencia de las antiguas cofradías católicas coloniales que reflejan no sólo una devoción religiosa, sino el gusto por bailar una danza folclórica, el deseo de participar, el afán de entretenimiento, desde los cuales es posible hacer una lectura sociopolítica sobre las relaciones de inclusión y exclusión social en este territorio y sobre la emergencia de las mujeres en sus nuevos roles decisores en la vida pública; *los juegos florales*, fiesta cívica euroamericana de carácter intercontinental, que se mueve en un sistema de régimen antiguo-tradicional e incorpora valores de la modernidad, constatación de una serie de historias conectadas que desde 1324 se han dado cita para la producción literaria, enarbolando modelos estéticos, morales e ideológicos, historia conectada de larga duración; *los rituales festivo-ceremoniales de España*, constatación de la recreación de viejas tradiciones, sellos de identidad relevantes, comunidades recreadas y registro de cambios estructurales relacionados con la participación de la mujer, proceso inverso de revitalización de nuevos rituales; *las fiestas y la identidad haitiana*, paganas y no paganas, señalan la preponderancia de la tradición oral y la transmisión cultural, acto solemne, culto religioso, acto de alegría y celebración de independencia y libertad; y, por último, *la música en el Cauca andino colombiano*, toques de tambor que marcan territorios y señalan cacicazgos, música de flautas para liberar el viento, relación con la naturaleza y el territorio, marcas de lucha y resistencia...

Todas estas ponencias, guardando sus especificidades, coincidieron en una serie de elementos festivos y rituales relacionados con la iniciación o el cierre de ciclos, que de alguna manera comparten un mismo esquema:

alborada, encuentro, desarrollo, despedida, desde donde se desprenden las primeras preguntas: ¿Qué es entonces lo que se quiere patrimonializar? ¿Qué es lo que se recupera de una fiesta que trasciende las fronteras? ¿A quién le pertenece el ritual? ¿Cuál es en definitiva la comunidad propietaria de dicho bien inmaterial?

Otro elemento importante de señalar es el cambio desde la perspectiva de feminización de la fiesta, encontrado en las ponencias de Bolivia y España, especialmente. Se registra como un cambio positivo, pero de igual manera se señalan tensiones entre lo urbano y lo rural y la manera como las mujeres de ciudad “representan” los roles de las mujeres rurales, asumido muchas veces como acto ofensivo. Hay conflicto en los ámbitos de desempeño de las mujeres entre lo privado y lo público. Chocan los elementos tradicionales con la perspectiva de derechos sociales y políticos de las mujeres.

Surge también la preocupación por la continuidad, originalidad o sostenibilidad del ritual como tal. La tensión entre vivir la fiesta como espacio de identidad y la fiesta como espectáculo es evidente. Las megafiestas, por ejemplo, olvidan la ritualidad o imponen unas nuevas marcas, muchas veces inducidas por los medios de comunicación o los mismos “patrocinadores” de la fiesta. Se dieron alertas sobre el peligro del provecho económico que puede significar la fiesta para el mismo desarrollo de la comunidad y la banalización del rito. La diferencia entre ritual y fiesta se desvanece, pierde sentido.

Al respecto de esta discusión se señalaron una serie de ingenuidades en las que pueden incurrir los diferentes actores involucrados en el proceso de patrimonializar las fiestas: en primer lugar están *los comerciantes*, tal vez son los que con menos ingenuidad se presentan en este escenario, pues tienen claro que en una fiesta hay rentabilidad. Los *Estados*, por su parte, no son neutrales, tienen gobiernos partidistas detrás y ejercen relaciones de poder en el proceso de seleccionar lo patrimonializable. Los *investigadores* pueden engañarse poniendo una carga de romanticismo en el hecho de pensar que todo bien cultural en sí mismo es posible de patrimonializar.

La UNESCO igual podría pecar de ingenua si piensa que “declarar” significa proteger, como si el bien cultural se pudiera paralizar. Y finalmente, *las comunidades* pueden engañarse creyendo que obtienen protección cuando se patrimonializan.

Hay en todo caso una preocupación que tensiona la discusión y es la del papel de la empresa privada y el rol de los gestores culturales en el proceso de patrimonializar. Hay canjes necesarios, el mismo Estado, en el afán de conseguir el presupuesto de contrapartida exigido por la UNESCO para la patrimonialización, se ve abocado a ofrecer incentivos fiscales a la empresa privada.

Por otra parte, se advierte la necesidad de redimensionar lo público desde la ciudadanía. Ubicar el lugar de la memoria en la configuración de las sociedades. Las fiestas son patrimonio mientras no se olviden. Las fiestas hacen efectivo el patrimonio. Hay una inmensa dimensión política, sociológica y antropológica en esto: la fiesta es horizontal, incluyente. Es juego, y los juegos permiten generar otros adentros, estar afuera es no hacer parte del mismo.

Toda esta discusión permite plantear una constatación final: definitivamente la patrimonialización no es lineal, es dinámica, reviste conflicto y requiere atención. No es posible quedarse sólo en el formalismo jurídico, otras cosas de fondo cobran relevancia.

Los rituales fúnebres

De otro lado, el debate frente a los rituales fúnebres se centró en una defensa ética y la advertencia del peligro de exotización de la ceremonia tradicional. El discurso no puede normalizar el rito de la muerte... ¿Se puede patrimonializar o convertir en obra de museo un elemento tan vital, conectado con la trascendencia del ser humano? Sin embargo, hay comunidades que no crean un conflicto con la exotización de sus rituales. En el caso mexicano, por ejemplo, se planteó que para la gente es bastante claro que éste es un legado cultural que cuando pasa a los políticos se convierte en folclor,

lo cual no significa una controversia. No se molestan porque los museos hagan representación de sus festividades, pues su idea de patrimonio está sustentada en su cosmovisión y este elemento prevalece sobre los demás.

Eje temático 3. Gestión, tradición y nuevas industrias culturales

Las ponencias “Transformación y uso de los rituales indígenas en manifestaciones turísticas y políticas”, de Emanuele Amodio; “La gestión de la cultura inmaterial: del archivo al repertorio”, de Gisela Cánepa; “La urbanización de la fiesta”, de Francisco Cruces; “El patrimonio inmaterial y el turismo cultural: en la encrucijada de los derechos”, de María Adelaida Jaramillo; “Historias festivas: cuando la fuerza y la energía se juntan”, de Sonaly Tuesta; y “En busca de la teatralidad andina”, de Miguel Rubio, devolvieron la mirada al tema de armonizar los posibles peligros del turismo como medio de exotización del ritual. Se señaló que, al mismo tiempo, éste reviste unas enormes posibilidades de democratización de la cultura, en la medida que incluye y saca la fiesta del espacio privado para convertirla en hecho público.

Si bien no se trata de satanizar el turismo, se deben analizar los riesgos de la supervivencia y los niveles de responsabilidad de los Estados y de los gobiernos en la defensa del derecho a la intimidad que algunas comunidades reclaman. ¿Trabajamos en la cultura para poner valor de uso o de cambio a las cosas? El turismo se preocupa por mostrar y las comunidades deben decidir cuáles cosas pueden ser vistas o no. Sin embargo, persiste una pregunta: ¿cómo evitar la transformación de prácticas vitales en prácticas teatrales?

Por otra parte, un núcleo fuerte de discusión que surgió en este eje fue el tema de los derechos colectivos. Constatamos el poco conocimiento que tenemos al respecto y la necesidad de una mirada en clave de derechos. ¿A quién le corresponde su defensa? ¿Cómo hacer pedagogía sobre este asunto? Hablar de patrimonio es, definitivamente, hablar de lo público, y esta condición, que ha sido conquistada por sociedades democráticas, constitu-

ye un llamado a la solidaridad entre los pueblos; es un imperativo ético que obliga a su defensa. En este marco de ideas, los Derechos de tercera generación, producto de la organización y lucha de amplios colectivos sociales, reivindican la diversidad en los procesos de identidad y la dignidad como característica esencial.

De otro lado, ¿es pertinente poner en discusión las posibilidades de elaborar un discurso crítico frente a las tradiciones y las festividades que reproducen condiciones de sumisión y dominación? ¿Pueden ser políticamente considerables? Esta pregunta devela una preocupación por el “purismo” que puede estar presente en los procesos de patrimonialización desde la perspectiva del Estado o de algunos investigadores y/o gestores culturales instalados dogmáticamente en posturas acrílicas y des-historizadas sobre la reproducción cultural.

Finalmente, se señaló la preocupación por “conservar” expresiones culturales que aparentemente se están perdiendo, cuando lo que sucede en realidad es que están cambiando como efecto de los procesos acelerados de urbanización. Y es que la fiesta no escapa a la llamada *modernidad líquida* propia de las nuevas ciudades globales que ejercen un efecto particular de superposición de tiempos y agendas. Desde el siglo XIX asistimos a una descongelación del tiempo que generó una especie de guerra del tiempo entre burguesías urbanas y comunidades populares, cuyo influjo llega hasta hoy como una superposición heterogénea de tiempos y agendas conflictivas, en lo que pareciera ser un tercer momento de desintegración de las ciudades y los pueblos.

La fiesta se ha diseminado, lo moderno y lo tradicional ya no la describen, asistimos a un nuevo lenguaje universal de la fiesta que se cuele por múltiples espacios. Esto definitivamente afecta la forma de construir relatos sobre la fiesta. Las narrativas de la comunidad y el Estado se confrontan y aquí estamos nosotros como testigos para seguirnos construyendo.

TALLERES UNESCO/ CRESPIAL

Presentación de los Talleres UNESCO/ CRESPIAL

Los ENCUENTROS PARA LA PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO INMATERIAL han contado con el apoyo de la UNESCO, que se ha asociado a ellos y ofrecido su resuelta cooperación.

Desde el VII Encuentro, celebrado en Venezuela, los Encuentros han servido de marco para la organización por parte de la UNESCO de intercambios de experiencias y buenas prácticas entre representantes de los Estados de nuestra región, signatarios de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial.

El espacio de reflexión que ofrecen estos talleres es de inmensa importancia, pues dada la relativamente reciente aprobación de la Convención y su incidencia en el ámbito de las políticas culturales nacionales y la definición de políticas públicas, reviste el más alto interés la posibilidad de profundizar en su comprensión y alcance de los postulados consagrados, su aplicación e implicaciones.

Por otra parte, estos talleres representan una oportunidad para contribuir desde la región a la reflexión mundial sobre la Convención, su aplicación y sus directrices operativas.

En esta ocasión se suma la valiosa participación y apoyo del CRESPIAL, Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial, con sede en la ciudad de Cusco.

“La Convención del patrimonio inmaterial: avances en la región”; “Salvaguardia de las fiestas y danzas tradicionales en Uruguay”; y el programa “Identidades productivas” en Argentina, fueron los temas alrededor de los cuales giraron los intercambios que a continuación se registran.

LA CONVENCION DEL PATRIMONIO INMATERIAL:
AVANCES EN LA REGION

Introducción

Fernando Brugman
Oficina Regional de Cultura para América Latina
y el Caribe de la UNESCO

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), organismo especializado de las Naciones Unidas, fue fundada el 16 de noviembre de 1945 con el mandato de promover la cooperación internacional en las esferas de la educación, la ciencia, la cultura y la comunicación. La UNESCO ayuda a sus Estados miembros a concebir y aplicar medidas para la salvaguardia efectiva de su patrimonio cultural. Entre esas medidas, la adopción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003 fue un paso importante hacia la formulación de nuevas políticas en la esfera del patrimonio cultural.

En 2005, la Conferencia General de la UNESCO aprobó los principios y directrices para la creación y el funcionamiento de institutos y centros auspiciados por la UNESCO (centros de categoría 2). El objetivo de estos centros es contribuir de forma sustancial, efectiva y sostenible a la ejecución de las actividades del programa de la Organización, ampliando así su alcance e influencia en el plano mundial. En 2006 se crea el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), que es el primer centro de categoría 2 cuyo objetivo es contribuir a la ejecución del programa de patrimonio inmaterial. El CRESPIAL tiene su sede en la ciudad de Cusco (Perú).

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

La Convención de 2003, que es el primer instrumento multilateral vinculante para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, está basada en los acuerdos internacionales, las recomendaciones y las resoluciones existentes en materia de patrimonio cultural y natural. La Convención sirve de marco para la concepción de políticas que reflejen el pensamiento internacional actual en lo relativo a la preservación de la diversidad cultural y la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.

A los efectos de la Convención, por patrimonio cultural inmaterial se entiende 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 los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- Artes del espectáculo;
- Usos sociales, rituales y actos festivos;
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- Técnicas artesanales tradicionales.

El 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. Este patrimonio ha de ser compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos y con los imperativos de respeto mutuo entre las comunidades y del desarrollo sostenible.

Las principales finalidades de la Convención son salvaguardar este patrimonio, asegurar que se respete, sensibilizar al público respecto de su im-

portancia y promover la cooperación y asistencia internacionales. Los países que ratifican la Convención (denominados Estados Partes) se obligan a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. En el plano internacional, la Convención establece dos Listas, la Lista del patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia y la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. El objetivo de estas Listas consiste en resaltar los elementos del patrimonio cultural inmaterial que son representativos de la creatividad humana y la diversidad cultural, y en particular aquellos que necesitan ser salvaguardados urgentemente. Además de las listas se establece un registro de buenas prácticas cuyo objetivo es contribuir a la cooperación internacional a través de la diseminación e intercambio de ejemplos de salvaguardia.

Objetivos del taller

Considerando las obligaciones derivadas de la Convención, el Taller UNESCO/ CRESPIAL tendrá como objetivo general debatir sobre las políticas nacionales y el estado de implementación de la Convención.

Temas a abordar:

1. Las políticas nacionales

Las expresiones y manifestaciones inmateriales, parte de ellas agrupadas anteriormente bajo el nombre de folclor, generalmente no fueron objeto de un tratamiento patrimonial. Ahora, en el contexto de la acción estatal, estas manifestaciones son objeto de una serie de dispositivos y mecanismos que tienden hacia su institucionalización y aprehensión en términos de patrimonio. Para ello, resulta importante exponer algunas de las ideas centrales que subyacen al interés por conocer los procesos, desarrollos y dificultades que se hacen evidentes al implementar la Convención.

La Convención es un instrumento permisivo y la mayoría de sus artículos están redactados en términos no preceptivos que dejan a los gobiernos un margen de flexibilidad en cuanto a su aplicación. Sin embargo, los Esta-

::308::

dos Partes están obligados a adoptar las medidas pertinentes para alentar y promover todas las formas de cooperación internacional encaminadas a salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial. A continuación se exponen en forma resumida las obligaciones concretas enunciadas en la Convención y en sus directrices operativas:

- La Convención exige a los Estados Partes que adopten las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio y que hagan participar a las comunidades, grupos y ONG pertinentes en la identificación y definición de los elementos de este patrimonio. A fin de asegurar la identificación necesaria para proceder a la salvaguardia, los Estados Partes están obligados a crear uno o más inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio, que deberán actualizarse regularmente. Los Artículos 11 y 12, aunque son de carácter más preceptivo que otros artículos de la Convención, dejan suficiente flexibilidad a los Estados Partes para escoger la manera de preparar sus inventarios. No es necesario que un Estado Parte haya confeccionado uno o más inventarios antes de ratificar la Convención. Por el contrario, la preparación y actualización de inventarios es un proceso continuo destinado a garantizar la identificación, que permitirá asegurar la transmisión del patrimonio cultural inmaterial.
- Los Artículos 13, 14 y 15 de la Convención proponen medidas de salvaguardia y sensibilización que un Estado Parte debe comprometerse a aplicar con la máxima participación posible de las comunidades, grupos y, si procede, individuos que creen, mantengan y transmitan el patrimonio cultural inmaterial.
- Los Estados Partes deben aportar contribuciones periódicas al Fondo establecido en virtud del Artículo 25 de la Convención. Los Estados Partes que no hagan la declaración mencionada en el párrafo 2 del Artículo 26 deberán abonar, por lo menos cada dos años, una contribución

al Fondo igual al 1% de su contribución al presupuesto ordinario de la UNESCO. Los Estados que hagan la declaración mencionada en el párrafo 2 del Artículo 26 deberán abonar, por lo menos cada dos años, una contribución al Fondo por un importe que sea lo más cercano posible al 1% de su contribución al presupuesto ordinario de la UNESCO.

- Los Estados Partes deben presentar informes periódicos al Comité Intergubernamental sobre las disposiciones legislativas, reglamentarias o de otra índole que hayan adoptado para aplicar la Convención (Artículo 29). Estos informes deberán contener información sobre el estado de todos los elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en el territorio del Estado Parte que hayan sido inscritos en la Lista representativa. Además, cada Estado Parte presentará al Comité informes sobre el estado de los elementos del patrimonio cultural inmaterial presentes en su territorio que hayan sido inscritos en la Lista de salvaguardia urgente.

2. Participación comunitaria en la salvaguardia

La Convención presta especial atención al papel de las comunidades y los grupos en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Su objeto son más los procesos y condiciones que los productos, y su prioridad es el patrimonio vivo que representan las personas, a menudo colectivamente, y que se comunica a través de la experiencia vital. La Convención se ocupa del patrimonio que las comunidades consideran importante, y trata de contribuir al fomento de la creatividad y la diversidad y al bienestar de las comunidades, los grupos y la sociedad en general.

La Convención no especifica a qué comunidades o grupos de depositarios de la tradición se refiere. El espíritu de la Convención quiere que las comunidades tengan un carácter abierto, sin estar necesariamente vinculadas a territorios determinados. Las comunidades pueden ser dominantes o no dominantes y un individuo puede pertenecer a diferentes comunidades a un mismo tiempo, o cambiar de comunidad. La Convención recalca que

el patrimonio cultural inmaterial presente en un territorio debe ser identificado y definido con la participación de las comunidades, grupos y organizaciones no gubernamentales pertinentes. Sobre esta base, los Estados Partes han de tratar de conseguir la más amplia participación posible de las comunidades, grupos y, cuando proceda, individuos que creen, mantengan y transmitan ese patrimonio, y asociarlos activamente a su gestión.

El término “salvaguardia” hace ver claramente que el objetivo principal de la Convención es garantizar la viabilidad a largo plazo del patrimonio inmaterial dentro de las comunidades y los grupos. La Convención define “salvaguardia” como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”.

Los Estados podrían adoptar una política general destinada a promover el patrimonio cultural inmaterial e integrar sus medidas de salvaguardia en programas de planificación, o designar a órganos competentes en la esfera del patrimonio cultural inmaterial y fomentar la realización de estudios científicos, técnicos y artísticos. Además, los Estados podrían arbitrar medidas técnicas, administrativas y financieras destinadas a asegurar el acceso al patrimonio cultural inmaterial, al tiempo que se respetan los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a ciertos aspectos de este patrimonio, así como medidas encaminadas a crear o reforzar instituciones de documentación. ¿Puede la documentación provocar la “congelación” del patrimonio cultural inmaterial? No, si tiene por objeto mostrar el estado de ese patrimonio en el momento en que se efectúa. Si un elemento del patrimonio cultural inmaterial corre peligro, los registros deberán reflejar los riesgos que lo amenazan. Por consiguiente, el seguimiento del patrimonio vivo es fundamental para detectar rápidamente las posibles amenazas y ponerles remedio.

Además, los Estados deben garantizar el reconocimiento y el respeto del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante la

elaboración de programas educativos, de sensibilización y de información, la realización de actividades de creación de capacidad para la salvaguardia de este patrimonio y la prestación de apoyo a los medios no formales de transmisión del conocimiento.

::311::

Aspectos posibles a debatir:

- Las medidas de salvaguardia deben concebirse y aplicarse en todos los casos con el consentimiento y la participación de la comunidad. En ocasiones la intervención pública para salvaguardar el patrimonio de una comunidad tal vez sea inconveniente, porque podría alterar el valor que el patrimonio tiene para su comunidad. Además, las medidas de salvaguardia han de respetar siempre los usos consuetudinarios que regulan el acceso a determinados aspectos de ese patrimonio, como por ejemplo las manifestaciones relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial que sean sagradas, o que se consideren secretas.
- El Taller podría examinar qué tanto ha sido posible sobrepasar la mirada *folclorizante* y *exotizante* de la cultura en la puesta en marcha de las políticas y acciones referidas al patrimonio cultural inmaterial de cada país. Mientras que el folclor pretende encontrar su fundamento en el término de *cultura tradicional* y *popular* que a menudo pretende representar una identidad en común, el patrimonio cultural inmaterial se basa en la configuración de *comunidades* y grupos determinados por este patrimonio. Los individuos pueden pertenecer al mismo tiempo a distintas comunidades y grupos. En ciertos casos, la idea de acudir al “pueblo”, al *folk*, a sus formas de hablar, vestir, festejar o relacionarse, entre otros aspectos, ha sido usada para construir el concepto de una nación que no cambia al poseer una tradición sólida de la cual enorgullecerse ya que resiste a los embates de la modernización. En este sentido, el pueblo es rural, campesino, aunque esté presente también en la ciudad y se resista a las amenazas de transformación y en ciertos casos industrialización. Recolectando leyendas, historias o cuentos, documentando fiestas y car-

nales, describiendo vestidos, comidas y sabores, expertos en folclor han consolidado la idea del mestizaje como base de una única comunidad nacional, repartida en distintas zonas folclóricas de un país. Por el contrario, en la Convención las comunidades y grupos se convierten, sin lugar a dudas, en el pilar fundamental del desarrollo de políticas de identificación y salvaguardia. Es la comunidad o el grupo quien determina que las expresiones o manifestaciones culturales forman parte de su patrimonio cultural al darles un sentido de identidad y continuidad; esto conduce a cuestionar cómo se crean estas comunidades, es decir, cómo los miembros de un colectivo llegan a establecer acuerdos y organizaciones en aras de la cohesión y con el fin de obtener algunos recursos económicos o de lograr ciertas reivindicaciones políticas o territoriales.

3. Los inventarios y los derechos colectivos

Para mantenerse en vida, el patrimonio cultural inmaterial debe ser pertinente para su comunidad, recrearse continuamente y transmitirse de una generación a la siguiente. Se corre el riesgo de que ciertos elementos del patrimonio cultural inmaterial mueran o desaparezcan, pero salvaguardar no significa fijar o congelar este patrimonio en alguna forma pura o esencial. Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial implica transferir conocimientos, técnicas y significados. La Convención hace hincapié en la transmisión o comunicación del patrimonio de generación en generación, no en la producción de manifestaciones concretas como danzas, canciones, instrumentos musicales o artículos de artesanía. Así pues, en gran medida toda acción de salvaguardia consistirá en reforzar las diversas y variadas circunstancias, materiales o inmateriales, que son necesarias para la continua evolución e interpretación del patrimonio cultural inmaterial, así como para su transmisión a las generaciones futuras.

Los inventarios forman parte integrante de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial porque pueden sensibilizar al público respecto de dicho patrimonio y de su importancia para las identidades individuales y colectivas. Además, el proceso de inventariar el patrimonio cultural inma-

terial y poner estos inventarios a disposición del público puede promover la creatividad y el respeto de sí mismos de las comunidades y los individuos en los que se originan las expresiones y los usos del patrimonio. Por otra parte, los inventarios pueden servir de base para la formulación de planes concretos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial inventariado.

Los Estados pueden elegir entre hacer un inventario único globalizante o una serie de inventarios más pequeños y limitados. Por ello ni la Convención ni las Directrices Operativas hablan de “un inventario nacional” sino de “uno o más inventarios”. De esta manera los Estados no se ven forzados a incluir todos los ámbitos o comunidades en un sistema único, y pueden incorporar también los registros y catálogos existentes. Como quiera que las comunidades son las que crean el patrimonio cultural inmaterial y lo mantienen en vida, les corresponde un lugar de privilegio en su salvaguardia. Las comunidades que utilizan en la práctica el patrimonio cultural inmaterial están en mejores condiciones que nadie para identificarlo y salvaguardarlo, y por consiguiente deben participar en la identificación de su patrimonio mediante la confección del inventario.

Algunas de las estrategias más eficaces de salvaguardia, que se emplean cada vez más frecuentemente, son las actividades innovadoras de las comunidades para constituir su propia documentación y los programas de repatriación o difusión de documentos de los archivos que contribuyen a mantener la creatividad.

Según el apartado d) ii) del Artículo 13, los Estados Partes deben tener siempre presentes los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso al patrimonio inmaterial. En algunos casos esto puede significar que ciertas formas del patrimonio cultural inmaterial no deben inventariarse, o que algunos elementos del patrimonio que ya están incluidos en los inventarios sólo pueden ponerse a disposición del público con sujeción a determinadas restricciones. Más que crear una documentación detallada sobre temas sensibles, las comunidades podrían decidir, por ejemplo, que en los inventarios se indique quiénes son los depositarios de ciertos conocimientos. Suministrar información sobre un elemento del patrimonio cultural

::314::

inmaterial en un inventario facilita el acceso a este elemento. Al tenor del espíritu de la Convención, la voluntad de las comunidades que se nieguen a incluir un elemento de su patrimonio cultural inmaterial en un inventario debe respetarse.

Muchos sistemas de inventario actuales, y casi todos los antiguos, se crearon con fines distintos al de salvaguardar el patrimonio, en el sentido que se da a este término en la Convención de 2003. Algunos de ellos fueron concebidos por investigadores para atender a las necesidades de otros investigadores. Además, algunos de los inventarios antiguos son particularmente problemáticos porque pueden haberse realizado en una situación colonial o como parte del proceso de edificación de la nación.

La mayoría de los países carecen de instrumentos jurídicos de protección de los derechos de propiedad de las comunidades, los grupos de ejecutantes y los depositarios de las tradiciones sobre sus usos y expresiones culturales y sociales tradicionales. Esto quiere decir, tal vez, que hay que proceder con precaución cuando se maneje información fácilmente accesible con posibles aplicaciones comerciales. Cuando no existe una protección jurídica adecuada, personas ajenas pueden utilizar y aprovechar con fines comerciales informaciones tales como los conocimientos médicos tradicionales, el conocimiento de los recursos naturales y las tradiciones musicales y orales. Como las comunidades deben dar su consentimiento libre, previo y con conocimiento de causa al inventario de su patrimonio, pueden limitar el volumen de información que deseen proporcionar sobre los elementos de su patrimonio cultural inmaterial, o no proporcionar ninguna. Es posible que las comunidades no siempre sean conscientes del valor potencial de su patrimonio para los demás, por lo que los encargados de realizar el inventario deben cuidar de no proporcionar información que viole la privacidad o se preste al aprovechamiento desleal por parte de personas ajenas a la comunidad.

Aspectos posibles a debatir:

La confección de inventarios ha de ser un proceso vertical, de arriba a abajo y viceversa, en el que participen las comunidades locales y los go-

biernos y las ONG. A fin de que los Estados Partes cumplan el requisito de la participación de las comunidades, se podría analizar cómo deberían establecerse procedimientos para:

- Proceder a la oportuna identificación de las comunidades y los grupos, y de sus representantes;
- Garantizar que sólo se hace el inventario del patrimonio cultural inmaterial reconocido por las comunidades o los grupos;
- Garantizar que el ejercicio de inventario obtiene el consentimiento libre, previo y con conocimiento de causa de las comunidades y los grupos;
- Asegurar el consentimiento de las comunidades cuando intervengan personas ajenas a ellas;
- Respetar los usos consuetudinarios en materia de acceso al patrimonio cultural inmaterial;
- Hacer que participen activamente los gobiernos locales o regionales;
- Adoptar y aplicar un código de ética que tenga en cuenta las enseñanzas derivadas de los usos correctos en todo el mundo.

También podrían considerarse los puntos siguientes:

- Cómo desarrollar e implementar soluciones a los problemas ligados al desarrollo social de las comunidades, independientemente de si existen o no expresiones incluidas en las listas, bien sean nacionales o internacionales.
- Cómo evitar que los procesos de inventario, registro y eventual inclusión en las listas a los que son sometidas tales expresiones culturales, no terminen siendo simples acciones de peritaje por las que se les otorga un sello de calidad, con muy escaso impacto en la calidad de vida de las comunidades que son portadoras de las expresiones.
- Analizar las consecuencias sociales del proceso de identificación de dichas expresiones culturales, al tiempo que reconocer el carácter político que, en ciertos casos, ha tomado el PCI.
- Cómo contar con las perspectivas de los científicos sociales para seleccionar y sustentar la inclusión de las manifestaciones propuestas en el

::316::

posible repertorio del PCI, en la medida en que ellos introducen una reflexividad necesaria.

- Un riesgo evidente con la implementación de la Convención, particularmente en lo concerniente a los inventarios y la difusión de éstos, se refiere precisamente a la normatividad referida a la autoría, propiedad y derechos que rige en los diferentes países, y el alcance de éstos para proteger estas manifestaciones colectivas. Otra de las paradojas que enmarcan este contexto de la globalización, es el de los principios rectores internacionales que regulan esta materia, en particular los de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, OMPI, que, aunque diseñados para la protección en la invención y creación, privilegian lo individual e industrial sobre lo colectivo y tradicional. De ahí que resulte central analizar cómo los países han desarrollado o intentado desarrollar mecanismos que salvaguarden el PCI en esta materia. Sin embargo, los cuestionamientos deben abarcar más allá de esto y explicitar a quién o quiénes benefician las medidas de protección, que, como se viene insistiendo, deben involucrar el tema de las comunidades.

FERNANDO BRUGMAN

Coordinador del Programa de Cultura de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO desde octubre de 2009. Profesional egresado del Instituto de Relaciones Internacionales de los Países Bajos Clingendael, licenciado en Estudios Europeos por la Universidad de Ámsterdam con una especialización en historia cultural europea y en derecho español. Entre sus publicaciones se encuentran: *Cultura Popular del Bierzo* (1987); *El felicísimo viaje de Calvete de Estrella* (1996); *Cohesion: the challenge for the future* (1997); *The joyeuses entrees of 1549: the staging of royal power* (2005); y *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* (2006).

La salvaguardia, difusión y promoción del patrimonio cultural inmaterial en el Perú

*Cecilia Bákula,
Perú*

Cabe empezar recordando que el Perú tiene una densidad histórica milenaria como resultado de una ocupación humana ininterrumpida desde hace por lo menos diez mil años. Esta ocupación no sólo se pone de manifiesto en los vestigios y monumentos arqueológicos con características únicas en tanto son el resultado de la adaptación de sus habitantes a las particulares condiciones geográficas y ecológicas de su territorio, sino que además se expresa en el desarrollo y acumulación de técnicas y conocimientos derivados de los esfuerzos por obtener los mayores beneficios de estas condiciones.

Así, se ha acumulado a través de los siglos un vasto conocimiento sobre el entorno y su uso, que se expresa desde la domesticación de especies animales y vegetales únicas, pasando por el conocimiento de sus propiedades y beneficios en función de las necesidades humanas, hasta una variedad de creaciones simbólicas originales en las que se ha plasmado no sólo la cosmovisión de estos grupos humanos sino además su gran capacidad artística y peculiar sensibilidad estética. Más importante aún para el caso del patrimonio cultural inmaterial, esta sensibilidad estética particular ha perdurado a lo largo de todos estos siglos en un proceso de continua recreación y adecuación a las cambiantes circunstancias sociohistóricas.

Teniendo en cuenta la mencionada densidad histórica del país, no es nada extraño que el interés por estudiar este vasto legado se remonte a los primeros años de la era republicana, e incluso antes si se tiene en cuenta que en épocas coloniales ha habido personas que a título personal o con

inquietudes científicas se han interesado por registrar y estudiar diversos aspectos del legado cultural del Perú. Dado que en esta oportunidad es imposible abarcar todo este recorrido, quisiéramos mencionar algunos hitos relativamente recientes que son muy ilustrativos de esta disposición que existe en el Perú por registrar y difundir el patrimonio cultural inmaterial.

En 1948 se fundó la Escuela de Música y Danzas Folklóricas Peruanas, pasando luego a denominarse Escuela Nacional de Arte Folklórico, que desde hace algunos años obtuvo rango de institución de educación superior, cambiando su nombre a Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, ofreciendo carreras que culminan en títulos profesionales. En sus más de sesenta años de ininterrumpida labor, esta institución ha ofrecido cursos abiertos al público en general, mediante los cuales connotados intérpretes de música y danzas tradicionales peruanas han transmitido sus conocimientos. Cabe destacar que muchos de los alumnos de estos cursos han sido a su vez maestros de escuela, quienes han acudido a ellos para a su vez transmitir el arte tradicional a la niñez y juventud escolar. Aparte de esto, la Escuela lleva a cabo investigaciones en profundidad sobre el patrimonio cultural inmaterial del país.

Otro ejemplo importante en las últimas décadas es el registro que se hizo a nivel nacional de los instrumentos musicales de origen tradicional, investigación sin precedentes en nuestro país que culminó en un exhaustivo *Mapa de los instrumentos de uso popular en el Perú*, libro de casi seiscientas páginas publicado en 1978 por el Instituto Nacional de Cultura. La importancia de este esfuerzo radica en que no sólo se inventarió y describió con ilustraciones las características de cada instrumento y los materiales usados para su confección, incluyéndose una descripción de su afinación y manera de ejecutarlo, sino sobre todo porque se identificó la ubicación y distribución geográfica de su uso. El paso de los años hace que se incremente el valor de este inventario, no sólo porque algunos de estos instrumentos han desaparecido y muchos otros han sufrido alteraciones en su elaboración al irse sustituyendo los materiales tradicionales de su confección con piezas de plástico y otros elementos de procedencia industrial, sino también por-

que la distribución de muchos de estos instrumentos ha variado con los desplazamientos migratorios internos y los cambios demográficos de las últimas tres décadas.

Otro significativo aspecto de la labor institucional que antecede a la suscripción por el Perú de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003), es el de las declaratorias de Patrimonio Cultural de la Nación para las expresiones del patrimonio inmaterial. La primera de ellas se hizo en 1986 y está referida a la *marinera*, danza popular peruana extendida en el país, a sus formas coreográficas y musicales en sus diversas variedades locales. Es importante destacar que las declaratorias se sustentan en expedientes presentados por las comunidades de portadores que incluyen la descripción de las manifestaciones a ser reconocidas, de modo que cada declaratoria es también un registro detallado de la respectiva expresión que se reconoce como Patrimonio Cultural de la Nación. Estas declaratorias comprenden desde expresiones musicales y coreográficas hasta los conocimientos ancestrales y técnicas tradicionales vinculadas a la extracción de sal, pasando por festividades religiosas, diseños artísticos y culturas alimenticias. En total, hay más de ochenta expresiones del patrimonio cultural inmaterial que han sido declaradas Patrimonio Cultural de la Nación.

En relación con todo esto es oportuno recordar que, desde su creación en 1971 como Organismo Público Descentralizado del Sector Educación, el Instituto Nacional de Cultura del Perú ha desarrollado acciones de protección, conservación y promoción, puesta en valor y difusión del patrimonio cultural del país en sus diversas manifestaciones y expresiones para contribuir al desarrollo nacional con la participación activa de la comunidad y de los sectores público y privado. En lo que se refiere a lo que llamamos cultura viva o patrimonio cultural inmaterial, el INC tiene en cuenta los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, asociados a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son propios, y que son transmitidos de generación en generación. Cuando estas expresiones son de carácter tradicional, suelen transmitirse intergeneracionalmente, a viva voz o a través de demostraciones prácticas.

::320::

No obstante, en tiempos actuales se considera también que el patrimonio cultural inmaterial se transmite y, sobre todo, se divulga y promueve institucionalmente recurriendo a los medios modernos de difusión. Esto no sólo se refiere, ciertamente, a la radio y televisión. Con el continuo abaratamiento de los aparatos de reproducción fonográfica y audiovisual, así como de los costos de producción y realización de fonogramas y “videogramas”, resulta cada vez más asequible recurrir a estos soportes tecnológicos para prontamente poner al alcance del público los repositorios institucionales del patrimonio cultural, así como los resultados de los registros de campo. A esto se suman, por supuesto, las capacidades de la internet, con lo cual la promoción cultural adquiere alcances literalmente mundiales.

Con respecto a las llamadas *artesanías*, el Instituto Nacional de Cultura del Perú lleva a cabo varias actividades de modo permanente, como es el ofrecimiento de cursos para su aprendizaje en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, exposiciones, ferias artesanales y concursos nacionales. Una actividad importante a este respecto es la exposición-venta llamada *Ruraq maki, hecho a mano*, que congrega cada año en el Museo de la Nación a más de cincuenta colectividades de artistas populares de las diversas regiones del país y de distintas especialidades. Esto conlleva una gran visibilidad no sólo de las realizaciones de estos maestros, sino de ellos mismos y de sus colectividades, ya que los artistas tienen aquí un espacio alternativo de difusión de sus saberes y talentos en contacto directo con el público que visita la exposición.

Dentro de este ámbito merece destacarse en particular la reciente culminación de un proyecto auspiciado por la UNESCO para el fortalecimiento de la transmisión del conocimiento textil tradicional de Taquile, conocimiento que fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Este proyecto logró reunir un inventario actualizado sobre las prácticas tradicionales de confección textil y de la iconografía empleada en las mismas y desarrolló diversas actividades que involucraron a la comunidad y a la escuela.

Permítaseme explicar con mayor amplitud la labor actual de nuestra institución con respecto al patrimonio cultural inmaterial, ya que se tra-

ta de un aspecto fundamental de nuestra presente actividad. Para el caso de las expresiones del patrimonio cultural vivo, el Instituto Nacional de Cultura ha desarrollado un sistema participativo para la implementación de un inventario de estas expresiones, el cual está en concordancia con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Las declaratorias del patrimonio cultural vivo abarcan el ámbito de las prácticas, las representaciones, las expresiones, los conocimientos y los saberes –así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados con ellos– que las comunidades, los grupos y los individuos reconocen como parte de su patrimonio cultural. Es así como, en el espíritu de la Convención pero precisando un poco más los conceptos, considera patrimonio cultural inmaterial manifestaciones y expresiones culturales vigentes como las siguientes:

- Lenguas y tradiciones orales
- Fiestas y celebraciones rituales
- Música y danzas
- Expresiones artísticas plásticas: arte y artesanía
- Costumbres y normativas tradicionales
- Formas de organización y de autoridad tradicionales
- Prácticas y tecnologías productivas
- Conocimientos, saberes y prácticas como la medicina tradicional y la gastronomía
- Espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales

Así mismo, la obra de grandes maestros, sabios y creadores en el campo de las manifestaciones culturales vigentes y que contribuyen al registro, estudio, difusión y salvaguardia de las mismas, puede ser declarada como Patrimonio Cultural de la Nación.

Los beneficios de este sistema repercuten en distintos niveles. Por una parte, las colectividades involucradas en este proceso sistematizan la información sobre las expresiones de su patrimonio cultural. Por otra, per-

mite que las colectividades cuenten con un reconocimiento oficial de sus expresiones culturales, lo que constituye una herramienta valiosa y eficaz para la salvaguardia de las mismas en tanto constituye una plataforma para obtener apoyo de entidades estatales y no estatales para este fin. En términos más amplios, el país construye un inventario y registro del patrimonio cultural inmaterial desarrollado con la participación de las propias comunidades portadoras del mismo.

En el año 2003 en el Instituto Nacional de Cultura se crea la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo, con lo cual se establece una dependencia dedicada al patrimonio cultural inmaterial con un rango equivalente al de las dependencias dedicadas al patrimonio arqueológico y arquitectónico. Esta dependencia es actualmente el órgano del Instituto Nacional de Cultura dedicado a organizar el registro de las diversas manifestaciones culturales vivas existentes en el país, y a promover estudios e investigaciones que permitan conocer y salvaguardar los testimonios de su vigencia, cambios y perspectivas. Así, se le encarga como una de sus funciones principales hacer el inventario y estudio de las costumbres y creencias, los conocimientos y técnicas en el trabajo, los saberes sobre la salud, la culinaria y todos los ámbitos registrables de la música, la danza, la narración oral y las artes populares tradicionales del país. Desde luego que las otras funciones principales que se le asignan son las de salvaguardar, promover y difundir el patrimonio cultural inmaterial del país.

Merece una mención especial el Programa *Qhapaq Ñan*, como parte del cual se hizo un levantamiento de información sobre el patrimonio cultural inmaterial en torno al antiguo camino andino. La Dirección de Registro y Estudio de la Cultura en el Perú Contemporáneo de nuestra institución, en su calidad de Componente Etnográfico del Programa *Qhapaq Ñan*, tuvo a su cargo este registro, para lo cual desde el año 2003 hasta el 2007 empleó un total de veinte antropólogos que se organizaron en equipos de dos para recorrer en toda su extensión los tramos principales de este camino, registrando el patrimonio cultural vivo de las localidades aledañas. La vasta información obtenida está siendo actualmente volcada en una base de datos,

la cual a su vez sirve de sustento para determinar y planificar subsiguientes estudios en profundidad del patrimonio cultural inmaterial en estas localidades. Es más, una vez completada y sistematizada por distintas categorías tales como ocasión y lugar de recolección, temática y características de las manifestaciones, esta base de datos será puesta al alcance del público en general mediante la página Web del Instituto Nacional de Cultura.

Así, entre los años 2003 y 2007 se han registrado más de seiscientas horas de grabaciones sonoras con relatos orales y narraciones y más de mil cien fichas etnográficas que describen las características culturales más significativas de cada pueblo visitado, en particular de su patrimonio cultural inmaterial, lo que a su vez significa que se inspeccionaron unas mil cien localidades a lo largo del antiguo camino inca, y se tienen cerca de quince mil fotografías que ilustran los datos consignados en las fichas.

A partir de este acopio de información etnográfica, el INC lleva a cabo desde el año 2008 varios estudios a profundidad sobre el patrimonio cultural inmaterial. Estos proyectos tienen como eje central el registro, la promoción y la difusión de la cultura de estas localidades, y son ejecutados por equipos multidisciplinarios. Para una mejor presentación y divulgación de la información recogida se han diseñado varias series de ediciones multimedia que incluyen un disco compacto audiovisual y un fascículo en colores, con textos y fotografías que permiten explicar el contenido de cada edición para su mejor comprensión y apreciación intercultural.

Es así que la serie **Fiestas tradicionales** ha empezado con la festividad tradicional de marcación del ganado en la sierra central del Perú, como resultado del registro etnográfico a profundidad de los principales eventos de la festividad. El segundo número de esta serie está dedicado al culto tradicional andino en torno a la Virgen de Cocharcas; y está en proceso la tercera entrega de la serie, titulada *El recuerdo del Inca*, dedicada a las fiestas que recuerdan la presencia del Inca en la zona de Huánuco. Ancestrales huellas que ponen en escena bajo una interpretación popular los principales eventos de la captura y muerte del inca Atahualpa.

Por otra parte, la primera entrega de la serie **Música tradicional** presenta un registro de 38 melodías tradicionales de los *Chopcaa*, grupo étnico de la sierra central peruana, para lo cual se utilizaron equipos profesionales de grabación y edición en discos compactos acompañados de un folleto con los textos de las canciones, tanto en su versión original en quechua como con las respectivas traducciones al castellano y sendas anotaciones que contextualizan su contenido y significado. El segundo número de esta serie estará dedicado a los instrumentos musicales tradicionales de una localidad serrana en el norte del Perú, registrando su uso en rituales populares y otros significativos contextos conmemorativos. Esta serie también incluye un libro de próxima aparición sobre la historia del vals popular limeño, y se está preparando otro sobre la marinera, tradicional expresión musical y coreográfica de la costa central del Perú.

También estamos desarrollando una tercera serie, **Relato oral**, dedicada a divulgar las narraciones de origen tradicional recogidas a lo largo de todo el Perú en el recorrido del *Qhapaq Ñan*. Esta serie hará entregas de discos compactos con los relatos en la propia voz de los narradores y según una selección temática y ordenamiento geográfico. Como todos sabemos, el registro sonoro de la narrativa oral enriquece su contenido cultural en comparación con el texto impreso, en tanto permite que se perciba la entonación, ritmo y demás recursos de expresión sonora de cada narrador. Desde luego, el folleto que acompañe estos discos contendrá la información complementaria ya mencionada, como la fecha, lugar y ocasión de registro, entre otros datos. En ese sentido, la serie valorizará y difundirá todo el material narrativo oral recogido.

Además tenemos la serie de documentales **Ruraq maki – hecho a mano**, en la que se recoge el testimonio de diversos artistas populares vivos de cada región del país, estando su primera entrega dedicada a Ayacucho. Con esta primera entrega no sólo se quiere promover y difundir esta parte del patrimonio cultural inmaterial de la región, sino además rendir homenaje a los artistas populares que, a pesar de los años de violencia que asolaron Ayacucho, permanecieron en su tierra haciendo gala de valor y sacrificio para, desde su fuerza creadora, testimoniar la voluntad de paz de su pueblo.

Para la difusión de los materiales audiovisuales de promoción del PCI se ha firmado un convenio con el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú, organismo que maneja el canal de televisión y la cadena de radio del Estado, a fin de que todos los materiales producidos por el Instituto tengan una difusión nacional adecuada.

Para concluir, mencionaremos que el Perú, reconociendo que gran parte del patrimonio inmaterial es compartido con otros países de la región, ha hecho un planteamiento innovador en el plano de la salvaguardia internacional, al crear, mediante un Convenio firmado con la UNESCO en febrero de 2006, el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina – CRESPIAL, centro de categoría 2 de la UNESCO y el primero en el mundo de este nivel que se dedica al patrimonio cultural inmaterial. Este organismo internacional tiene sede en Cusco y hoy agrupa a nueve países del subcontinente, lo cual permite articular los esfuerzos de salvaguardia en la región. Desde el CRESPIAL se están desarrollando ya dos importantes proyectos regionales: el referido al universo cultural guaraní, que involucra a Argentina, Bolivia, Brasil, Paraguay y Uruguay; y el referido al universo cultural aymara, que involucra a Bolivia, Chile y Perú.

Anexos

Rubros de declaratorias de patrimonio cultural inmaterial de la nación

Música:

- Instrumentos musicales: charango, quena, cajita rítmica afroperuana, clarín de Cajamarca.
 - Géneros musicales: el yaraví.
 - Obra musical de artistas reconocidos: la de Ernesto Sánchez Fajardo, conocido como “Jilguero del Huascarán”; el tema “Virgenes del Sol”, de Jorge Bravo de Rueda.
-

::326::

Danza / baile:

Danzas tradicionales que suelen tener elementos rituales, aparte de música y vestimentas también tradicionales, como la danza guerrera del Shapish de Chupaca, o la de los Avelinos de San Jerónimo de Tunán, ambas en el valle del Mantaro; o las Pallas de Corongo, en Áncash.

Festividad:

Fiestas patronales como la de la Virgen del Carmen de Paucartambo, Cusco, o como la Festividad del Señor de Los Temblores del Cusco, y la Festividad de la Virgen Asunta de Langui, Canas, Cusco.

Arte tradicional:

Artesanías como las piezas textiles Faja Sara y Faja Pata, del pueblo San Ignacio de Loyola, en Otuzco, región La Libertad; cerámica de Charamuray, del distrito de Colquemarca, Chumbivilcas, Cusco; la prenda de vestir “anaco”, de Camilaca, provincia de Candarave, Región Tacna.

Ritual:

Manifestaciones tradicionales bastante estructuradas y con gran contenido simbólico, como la batalla ritual de *Tupay Toqto* que se realiza en la provincia de Chumbivilcas, Región Cusco.

Conocimientos y técnicas tradicionales:

Conjunto de conocimientos sobre el manejo de elementos de la naturaleza, como el *kené de*, en tanto se trata de una manifestación cultural que resume la cosmovisión, el conocimiento y la estética de la sociedad shipibo-koniba de la Amazonía, y que es además su principal elemento identitario frente a la sociedad occidental.

Universo cultural:

La única declaratoria de este tipo en los últimos años es la de la colectividad de los *q'ero* del Cusco como grupo étnico-cultural que conserva características particulares en diversos aspectos de su relación con la naturaleza, y por su cosmovisión.

Gastronomía:

Cultura alimentaria puesta de manifiesto en preparaciones como el “pisco sour”; la otra declaratoria es la de la cocina peruana en su conjunto.

Declaratorias de patrimonio cultural inmaterial de la nación Perú, años 2007 – 2009, según categorías

CATEGORÍA	2007	2008	2009	Total
Festividad	1	2	5	8
Danza / baile	-	8	8	16
Música	3	4	2	9
Arte tradicional	1	1	1	3
Ritual	-	1	2	3
Conocimientos y técnicas tradicionales	-	3		3
Universo cultural	1			1
Gastronomía	2			2
Total	8	19	18	45

CECILIA BÁKULA

::328::

Bachiller en Humanidades y Doctora en Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó estudios en Museología y Administración de Museos en la J. F. Kennedy University. Miembro del ILAM (Instituto Latinoamericano de Museología). Entre 1982 y 2006 se desempeñó como directora del Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Responsable de la participación del Perú en Expo Sevilla 1992. Fundadora de la Asociación Peruana de Trabajadores de Museos. Responsable de la organización de las exposiciones “Filigrana peruana” (Buenos Aires, 2000); “Platería peruana” (Praga, 2001 – 2002); “Nacimientos peruanos” (Washington D.C., 2003); “Las obras maestras del arte peruano, de los incas a hoy” (Palacio Strozzi, Florencia, 2003); “El oro de los dioses” (Lima, 2004) y “Museo numismático del Perú” (Lima, 2004), entre otras. En la actualidad se desempeña como directora nacional del Instituto Nacional de Cultura del Perú.

El tango como patrimonio de la humanidad. Reflexiones de una experiencia exitosa

Liliana Barela

*Cuando las sombras se aprestan/ boliches de dos orillas/
sueltan las barras y vuelan/ historias que en las guitarras/
cruzan el río y se llevan /las voces simples del patio/
para andar otras veredas.// Las de aquí y las de enfrente/
Qué iguales son las baldosas/ Igualitas las rayuelas/ (...)*

*Y también las muchachadas/ en las pistas en espera/
orientales y porteños taconeando en las veredas.*

“Veredas de las dos orillas”,
Letra de Mauricio Rosenkof y
música de Gustavo Mozzi

En las últimas décadas hemos asistido a un creciente interés por el patrimonio cultural. La UNESCO revalorizó los saberes y prácticas de distintos grupos incluyéndolos en la definición de patrimonio cultural inmaterial y amplió en forma notable la concepción utilizada tradicionalmente que se circunscribía a objetos considerados de valor histórico-cultural (edificios, monumentos, obras de arte). No obstante, las primeras definiciones de bienes patrimoniales inmateriales, tal como aparecían en los documentos, enfatizaban en ciertos aspectos –oralidad, condición de riesgo de desaparición, culturas minoritarias, autóctonas, desarrolladas en territorios y culturas originarias, vinculadas al pasado– que institucionalizaron una noción

::330::

de patrimonio inmaterial restringida respecto de las culturas populares y tradicionales, y promovieron un imaginario de escaso o inexistente dinamismo de los sectores sociales involucrados. Nosotros defendimos una noción cultural más dinámica, inmersa en la conflictividad de las relaciones sociales y de poder, que enfatiza en la producción, circulación y reproducción y transformación de significados y sentidos (Barela, 2008).

Los debates necesarios

Desde hace tiempo venimos planteando la necesidad de debatir temas centrales como: ¿qué relación existe entre el patrimonio material e inmaterial? ¿Cuáles son los criterios válidos para evaluar y qué es lo que hay que considerar patrimonio? ¿Qué procedimientos son más adecuados y quiénes son los actores que participan o deberían participar en los procesos de patrimonialización?

Con relación al primer tema creemos que la inclusión de bienes culturales inmateriales amplió significativamente el espectro de las expresiones patrimonializables, pero sobre todo permitió repensar el concepto de patrimonio, que siempre estuvo atravesado por el entrecruzamiento de los elementos materiales e inmateriales. De modo más simple, ningún bien material es considerado patrimonio sin que algún grupo o comunidad le haya adjudicado valor simbólico, y al mismo tiempo, no existen bienes patrimoniales inmateriales que carezcan de soportes materiales.

En nuestro caso, el tango, que tiene un carácter de herencia “intangible” de la cultura popular, venimos desde hace años planteándonos cómo preservarlo. Seguramente debemos proteger sus soportes tangibles como partituras, grabaciones e instrumentos. Pero ¿cuáles? ¿Todos? ¿Y los instrumentos que no se fabrican, como el bandoneón? ¿Partituras de qué estilos y época? Debemos sin duda promover la formación de nuevos músicos, pero ¿de qué manera? ¿Se trata de enseñar a interpretar al modo de los considerados “grandes maestros”? ¿O incentivándolos a seguir innovando a partir de sus propias ideas estéticas? El tango es también poesía, lo cual plantea

interrogantes semejantes a los de la música. Y también es baile, es baile “ese hecho cultural para expresar el ser humano viviendo en el presente y que a la vez forma parte del tiempo y el espacio” (D’Amoise, 2999). ¿Cómo preservar entonces el puro presente del baile?

El tema se torna aún más complejo cuando nos preguntamos quiénes son los actores sociales que deben definir estos parámetros. Si bien existen músicos y poetas profesionales, estudiosos y expertos, en el tango participan enormes grupos de población, especialmente en lo que hace a la danza, que tiene sus modalidades de bailar, sus preferencias, sus circuitos de baile, sus códigos, y un sinnúmero de prácticas, vivencias y códigos vinculados al tango. Entonces la pregunta sobre qué preservar no se refiere sólo a prácticas pasadas sino a las actuales donde participan muchos agentes, con miradas diferentes.

En cualquier caso que planteemos, el Estado tiene un papel fundamental en los procesos de definición de cultura legítima. También otros grupos de la sociedad juegan papeles importantes, ya sean los mediadores culturales (intelectuales, especialistas), o la parte de la población que se involucra directamente en las prácticas culturales. En cada grupo de actores que indagamos, se multiplican los niveles de complejidad y diversidad. Dentro del Estado están las competencias de los poderes ejecutivos y legislativos, locales y nacionales, y de las distintas áreas de gobierno (cultura, educación, turismo, etc.).

En el ámbito de la sociedad, existe diversidad de colectivos vinculados a estos bienes culturales que presentan distintas (y a veces antagónicas) miradas sobre el mismo tema. En el caso del tango existen organizaciones y tendencias en los músicos, en los bailarines, en las escuelas de danza, sin contar los estudiosos y especialistas, o los organizadores de “milongas”, entre otros. Finalmente, en muchos casos –y el tango es uno de ellos– el bien cultural no se circunscribe a un estado nacional y la elaboración de presentaciones ante organismos internacionales requiere poner en juego a todos estos actores en forma coordinada entre dos o más Estados.

Vinculado al problema de la diversidad está el cambio cultural. El patrimonio es un espacio de disputa (económica, política y simbólica). Las cosas

no hablan solas, toda operación sobre el patrimonio es un metalenguaje que habla “de” y “sobre las cosas”. La política respecto del patrimonio no puede aferrarse al primer (ni a un único) sentido de los productos culturales. Todo lo que pertenece al pasado necesita articularse con los significados recientes y las prácticas innovadoras. (García Canclini, 1987).

Decía Minguzzi (2001) con respecto a la polémica que generó la lengua argentina con respecto a la legitimación o no de las palabras de origen extranjero incorporados a raíz de la presencia de la inmigración: “Es una cuestión de abandonar la idea que una cultura nacional es un núcleo que atraviesa la historia manteniéndose idéntico y empezar a pensarla como un espacio de intercambio de significados. (...) pensar la preservación de nuestro léxico como un recorrido por la pluralidad de voces que nos habita en tanto argentinos [será] en definitiva, reconstruir orgullosamente todas las instancias de diálogo que nuestra cultura fue capaz de generar”. Esta cita le cabe tanto a nuestra lengua como a nuestro tango.

El tango, nuestra experiencia reciente

El camino recorrido en el tema patrimonial desde los años 60 no fue fácil, ni lineal. En él fuimos amasando, a la vez, una concepción de patrimonio y de cultura. Y es una tarea que nunca daremos por cumplida, porque la construcción de la noción de patrimonio cultural inmaterial está sujeta (como la cultura a secas) al dinamismo de lo social, donde se entrecruzan múltiples dimensiones de lo humano.

Los hitos más importantes de este camino a nivel internacional son muy recientes. A fines de los años noventa se dio el proceso que llevó a proclamar entre 2001 y 2005 noventa Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, por medio de sistemas de listas que trataban de divulgar, exaltar y salvaguardar determinados elementos patrimoniales. La necesidad de contar con un instrumento normativo culminó con la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, que entró en vigencia el 20 de abril de 2006.

Por razones políticas y de competencias en la gestión, he participado en presentaciones ante la UNESCO en ambos momentos. Quiero hacer referencia a estas experiencias porque permiten algunas reflexiones sobre las normativas internacionales, y también, sobre las formas en las cuales desde nuestros propios países y regiones abordamos y llevamos adelante estos temas.

Por un lado, en el 2001 participé en dos presentaciones que no prosperaron: el Tango y el Universo Cultural Guaraní como Obras Maestras del patrimonio Oral e Inmaterial. Por el otro, participé en la exitosa presentación de 2009 sobre el Tango, que fue declarado Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad en la reunión de Abu Dhabi. ¿Qué diferencias podemos mencionar en ambos casos?

La normativa en el marco del programa de Obras Maestras del 2001 daba prioridad a elementos culturales en peligro de desaparición. Faltaban definiciones claras sobre qué y por qué preservar, sobre quiénes y cómo hacerlo. Se consideró que el tango y la lengua guaraní no eran elementos que necesitaban protección especial para su preservación. El tango, por su revitalización y expansión a nivel nacional e internacional, y la lengua guaraní, por su revalorización oficial y protección por parte del Estado paraguayo desde la caída del dictador Stroessner. La normativa también daba prioridad a la oralidad, mientras que ambos elementos culturales están plasmados en la escritura.

Desde el punto de vista interno, ambas presentaciones excedían las fronteras nacionales y requerían una presentación regional conjunta. En el caso del tango, Uruguay se incorporó de modo tardío. Respecto de la cultura guaraní existieron muchas discrepancias entre los países involucrados en las reuniones preparatorias (Paraguay, Bolivia, Brasil, Argentina y Uruguay), y este último no reconoció la existencia de pueblos originarios guaraníes dentro de su territorio.

Ambos casos –tango y cultura guaraní– presentaban problemas propios de las dinámicas culturales: cuáles de las versiones del guaraní preservar, la música y el baile de tango de qué época, qué estilo, en fin... ¿Quién y cómo define lo “auténtico” de una cultura que es dinámica?

::334::

En síntesis, no se llegó a una elaboración satisfactoria con definiciones claras que permitieran su consideración como Obras Maestras en el marco de una normativa que tampoco aportaba parámetros adecuados. Lamentablemente, la cultura guaraní no se ha vuelto a presentar hasta el momento. Pero el tango tuvo su segunda oportunidad.

Ello nos llamó a la reflexión: ¿quiénes están en condiciones de juzgar la importancia y el sentido de elementos culturales de comunidades particulares? ¿Qué parámetros universales se pueden utilizar para evaluar desde afuera esas culturas que tienen por definición elementos muy singulares? ¿Cómo explicar lo literario del tango, raro caso de música popular que si bien fue denostado por parte de la intelectualidad en cierto momento, encierra en sus letras el aporte de muchos de los más grandes poetas de nuestras tierras?

¿Cómo hacer comprender la poesía que encierra el “lunfardo”, jerga urbana nacida de la hibridación de lenguas inmigrantes y de palabras inventadas en la cultura carcelaria o callejera propia de “malevos”? ¿Cómo transmitir el significado único y diferencial con el que se denomina a una mujer como “percanta”, “bacana”, “mina”, “chirusa” o “paica”, sin perder la riqueza del sentido y la poética popular? Sin el tango y su poesía, el lunfardo se hubiera esfumado en el tiempo del olvido. Sin embargo, en octubre de 2009, y ante el público de 24 países que decidieron los bienes que integraría la nueva lista de Patrimonio Cultural Inmaterial (de los que no formaban parte Argentina ni Uruguay), el director de Cultura de Montevideo pudo decir con toda naturalidad: “Esta decisión está siendo celebrada a miles de kilómetros, en una *milonga* donde una *paica* y un *milonguero* se estrechan en un *firulete* al compás de un tango” (La Nación, 2009). Obviamente, el traductor del evento no pudo comprender esa frase que la población de Argentina y de Uruguay entendía perfectamente.

Esta segunda experiencia fue realizada en el marco de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, que estimamos un avance significativo en la consideración de los elementos de la cultura inmaterial, porque definió mucho más claramente parámetros y marcos para

la presentación y principios valorativos. En este sentido, abrió las puertas a cuestiones fundamentales mediante una concepción amplia de “patrimonio cultural inmaterial”: “usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes”. Comenzó a definir quiénes son los que tienen la iniciativa en considerar el patrimonio: “las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Incorporó también una noción dinámica que no cristaliza las expresiones culturales como objetos materiales concretos con un sentido único: “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”.

Ello nos alentó en esta segunda oportunidad para realizar un trabajo intenso. Se hicieron numerosos encuentros con invitados de la UNESCO donde se discutieron los parámetros desde los que se debe juzgar. También se trabajó efectivamente en conjunto a partir de las ciudades de Montevideo y Buenos Aires, con el respaldo de los gobiernos locales y nacionales de ambos países. Se indagaron los diferentes colectivos vinculados al tango (músicos, bailarines, estudiosos del tema) y se revisaron sus orígenes. De este modo se logró una síntesis de esta expresión cultural propia de dos ciudades hermanadas, con un origen común y una historia que transitó caminos cercanos pero diferentes. Analizamos analogías y distinciones, descubrimos matices que no habíamos visto antes, por obvios y por naturalizados. Por ejemplo, que argentinos y uruguayos creemos que grandes músicos y cantores son compatriotas nuestros, sin conocer su lugar de nacimiento. También desconocemos qué tango se ha creado en cada una de las orillas del Río de la Plata. Y la explicación de esta apropiación confusa podemos encontrarla en las letras de tango que hablan en un mismo lenguaje de las mismas flores y pájaros, de las mismas costumbres, formas de

vestirse, de los mismos barrios y arrabales, personajes típicos e inmigrantes y los mismos sentimientos. (Jaramillo, 2009). Y la explicación también la dio hace tiempo uno de los más grandes escritores argentinos, Jorge L. Borges, quien escribió: “*milonga para que el tiempo/ vaya borrando frontera/ por algo tienen los mismos/ colores las dos banderas*”, estrofa que tan acertadamente parafraseó el Ministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, Hernán Lombardi, cuando saludó la declaración de Abu Dhabi.

En resumen, recordamos y confirmamos que lo que hace nuestra identidad también hace la del otro. Y esa vieja expresión algo abstracta –“rioplantense”–, comenzó a llenarse de sentidos reales, de elementos concretos que no se limitan al tango aunque siempre confluyen en él. Los cafés o bares, por ejemplo, que son para los habitantes de ambas orillas mucho más que un comercio gastronómico. Son instituciones de sociabilidad popular, lugares con historia enraizados en nuestro sentimiento, al punto que ambas ciudades ya tenían libros publicados sobre ellos. Durante el año 2009 llevamos a cabo un intercambio artístico sistemático con un programa que consistió en que grupos de tango de cada país actuaban en los cafés del otro. Planeamos también para el próximo año un libro conjunto de los cafés notables de las dos ciudades.

En la presentación hicimos una brevísima referencia a las raíces del tango, a su transmisión de generación en generación, a su opacamiento por otras expresiones de música internacional durante un par de décadas, a su sobrevivencia en estado latente y a su resurgimiento desde hace unos años en el entusiasmo de jóvenes y no tan jóvenes del Río de la Plata que aprendieron a escucharlo, bailarlo, ejecutarlo y también recrearlo. Coincidimos en que el tango no es una expresión única que se manifiesta en un conjunto limitado de partituras ni en una única forma de baile. Es una forma cultural producto de la hibridización urbana e inmigrante del siglo XX, que tiene múltiples expresiones (música, baile, poesía) vinculadas a otros elementos culturales de nuestras ciudades (bares, barrios, milongas), y contiene una gran variedad de estilos que se fueron desarrollando en el tiempo. Pero aún así defendimos su necesidad de preservación. Creemos que no sólo

el olvido puede hacer desaparecer una expresión cultural, la popularidad mundial también tiene sus riesgos, por ejemplo, la superficialidad con que se practica el tango en muchos otros países, reducido al carácter de un baile exótico, de movimientos espectaculares que nunca existieron en nuestro medio, vinculados a una sensualidad “forzada” que desnaturaliza su esencia íntima y comunicativa.

Hemos celebrado en Buenos Aires y en Montevideo la declaración del Tango como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Pero esto es sólo un mojón en el camino, y un compromiso. La tarea recién empieza. Las declaraciones de patrimonio no se limitan a la preservación de lo existente, nada podría ser más banal que “cristalizar” el tango con una declaración. La función que debe cumplir este reconocimiento es convertir el tango en uno de los referentes de nuestra construcción de identidad, entendida como proceso en el cual participan muchos actores. Y desde este punto de partida, sostener el respeto por la diversidad, la vocación por la inclusión y la conciencia de que las tensiones y conflictividades entre grupos son –más que un escollo– una oportunidad para enriquecer la memoria y sus sentidos y construir nuestras identidades como pueblo.

Bibliografía

- BARELA, LILIANA, “Patrimonio intangible, sociedad e identidades”. En *Patrimonio Inmaterial y pueblos indígenas de América*, Coloquio Internacional, Instituto de estudios Constitucionales del Estado de Querétaro, Inst. Nac. De Antropología e Historia, Querétaro, México, 2008.
- BOURDIEU, P., “*El Sentido Práctico*”, Editorial Taurus, Madrid, 1991.
- CAROZZI, M. J., “El reconocimiento de las formas populares y locales de la memoria en las políticas del patrimonio cultural”. En: *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*, Comisión

- para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Temas de Patrimonio 7, Buenos Aires, 2003.
- CEVALLOS, R. (ed.). *“Antropología y Políticas Culturales. Patrimonio e identidad”*, Imprenta del Registro Oficial, Buenos Aires, 1989.
- GARCÍA CANCLINI, N., “¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social”, en *Antropología*, Boletín Oficial del INAH. Nueva Época. N° 15-16, julio-Octubre, 1987, México.
- INVERNIZZI, H., “Patrimonio y política”. En *Archivos de Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural*, Temas de Patrimonio Cultural 9, Buenos Aires, 2004.
- JARAMILLO, ANA, *Vida y pasión de las dos orillas*, Colección Humanidades y Artes, Ediciones de la UNLA, Lanús, 2009.
- LA NACIÓN, (periódico argentino), jueves 1 de octubre de 2009.
- MARGULIS, MARIO: 1997, “Cultura y discriminación social en la época de la globalización”. En: *Globalización e identidad Cultural*, Ciccus, Buenos Aires, 1997.
- MINGUZZI, A., “La Lengua frente a los procesos sociopolíticos y culturales”. En: *Nuestra lengua, un patrimonio*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Temas de Patrimonio 4, Buenos Aires, 2001.
- SARMIENTO, J.M., “El valor de la autenticidad en relación con la cultura local, la tradición oral y los imaginarios colectivos”. En: *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad, un valor de los bienes culturales*, UNESCO, Perú, 2004.

LILIANA BARELA

Directora general de Patrimonio del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, desde su creación en 2007. Dirige el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires desde 1992. Vocal de la

Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos (1992-1995) y presidente de la misma (2001-2002). Fue directora nacional de Patrimonio, Museos y Artes durante el período 2000-2001. Directora de la revista de historia oral *Voces Recobradas*. Dirigió el Foro de Patrimonio del MERCOSUR (2001) y es experta regional por Argentina en la presentación de la candidatura del Universo Cultural Guaraní ante la UNESCO (2000). Coordinadora de la presentación de la candidatura del Tango como Patrimonio Intangible (2000) y de la Quebrada de Humahuaca como Itinerario Cultural ante la UNESCO (2002). Preside la Academia de Historia de la Ciudad de Buenos Aires. Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Barrio y memoria*, (1992), *Otra manera de hacer historia* (en colaboración, 1992), *Manual informativo de la Ciudad de Buenos Aires* (en colaboración, 1982), *Los 70: Participación, compromiso y violencia* (1998) y *La vigencia del pensamiento de Manuel Ugarte* (1999).

Patrimonio y comunidad en Colombia¹

*Adriana Molano,
Colombia*

1. Sobre la participación comunitaria en los procesos de patrimonialización

En Colombia, las entidades territoriales, de acuerdo con el Artículo 14 de la Ley 397, están en la obligación de llevar el registro del patrimonio cultural. En desarrollo de este mandato legal, el Ministerio de Cultura apoya técnicamente a los departamentos, distritos, municipios y autoridades étnicas en los procedimientos de identificación e inventario de sus manifestaciones de PCI.

En la actualidad, la Ley 1185, en su Artículo 8, ha dispuesto que “como componente fundamental para el conocimiento, salvaguardia y manejo del Patrimonio Cultural Inmaterial, corresponde al Ministerio de Cultura, en coordinación con el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, definir las herramientas para la identificación de las manifestaciones. **La identificación de las manifestaciones a que se refiere este artículo se hará con la participación activa de las comunidades**”.

En relación con los procesos de inventario, el Ministerio de Cultura ha brindado asesorías a diferentes entes territoriales que han comenzado a desarrollar este tipo de registros. Estos inventarios, que pueden ser más o menos exhaustivos y a diferente escala regional, se adelantan con recur-

1 Ponencia presentada en Lima por Adriana Molano, elaborada en coautoría con Patrick Morales.

los IVA a la telefonía celular y los llevan a cabo equipos que pueden ser de investigadores locales (corporaciones, ONG's contratadas por los entes territoriales) o en algunos casos de grupos interdisciplinarios provenientes de universidades interesadas en el tema del patrimonio.

Hasta el momento se han adelantado registros de este tipo en departamentos como Meta, Sucre, Santander y Caquetá, entre otros. El énfasis metodológico general en los inventarios ha sido puesto en la participación activa de la comunidad en todo el proceso. Así, en el documento de presentación del registro adelantado en el departamento del Meta se señala:

En todos los casos, el patrimonio inmaterial de los municipios fue definido y seleccionado a través de la concertación y negociación con la comunidad o sus representantes. (...) Las reuniones de concertación se llevaron a cabo en todos los municipios, pero es necesario decir que la asistencia no fue grande, por lo que esta metodología de acercamiento se complementó con la visita a los colegios para llevar a cabo jornadas de información. Los objetivos de las reuniones, talleres y encuentros fueron la socialización del proyecto y la exploración sobre las expectativas, inquietudes y sugerencias que la comunidad manifestaba con respecto al trabajo.

El marco de participación de la comunidad representa un elemento fundamental en los procesos de registro y salvaguardia del PCI y constituye en este sentido uno de los ejes transversales de la política de patrimonio inmaterial desarrollada por el Ministerio en tanto expresa que:

Una condición fundamental de los planes, programas y proyectos culturales de carácter público es la convocatoria y participación de las comunidades. La participación permite la apropiación de los procesos culturales y hace viable la permanencia y salvaguardia efectiva de las

manifestaciones.² La Política reconoce el papel fundamental de la sociedad civil y propenderá por crear condiciones favorables para el desarrollo de sus propias iniciativas culturales en un marco de respeto por la diversidad, la pluralidad y los valores de la convivencia.

El tema de la participación parece claro; de hecho, en la literatura sobre el tema existe en la actualidad un consenso sobre el hecho de que los inventarios “deben ser un elemento para que los pueblos, las comunidades y los grupos ejerzan el control social de sus bienes culturales identificados para su salvaguardia y no un recurso que, mediante la concentración y la sistematización de la información que aquellos hacen posible, sirva para un propósito contrario”.³

Ahora bien, una cosa es plantear en términos formales la importancia de la participación comunitaria, y otra bien distinta es enfrentarnos a situaciones derivadas de experiencias prácticas de registro en las comunidades. Una primera dificultad al respecto es señalada por los investigadores del registro de PCI en el departamento del Meta:

Primero, no fue fácil el acercamiento de los investigadores a las personas que no tenían una noción acerca del patrimonio. En la mayoría de los casos se confundía patrimonio con los objetos y las construcciones antiguas, o con tradiciones coloniales. Ni qué decir de la omisión del tema de los resguardos indígenas. Por tanto el primer trabajo necesario fue dar a conocer ciertos conceptos y establecer las relaciones entre el significado del patrimonio para las personas, lo que identifican como patrimonio y lo que los investigadores consideran, dadas las características de cada municipio y la población presente.

2 La participación social tiene como fundamento la naturaleza del Estado, definido en la Constitución Política como una democracia participativa.

3 *México Diverso, las Culturas Vivas. Seminario permanente de culturas populares.* Cuaderno de Trabajo. Patrimonio Cultural Inmaterial. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Aquí, como se ve, se plantea el tema general del desconocimiento de la noción de patrimonio por parte de las comunidades, un problema que apunta a la falta de apropiación de un concepto relativamente nuevo tanto en el lenguaje académico como en la práctica institucional. Sin embargo, aún antes de abordar esta cuestión crucial (o tal vez como una forma de abordarla desde otro punto de vista), creemos que nuestra atención debe estar dirigida prioritariamente hacia la comprensión de las operaciones simbólicas que subyacen a lo que se ha llamado el proceso de patrimonialización. Partimos aquí de la idea de que el proceso de apropiación y construcción de la noción de patrimonio por parte de las comunidades sólo puede comprenderse en el marco de las interacciones concretas (Estado-Poblaciones Locales) construidas alrededor de este tema.

2. La implementación de la Convención. El problema de la traducción en clave patrimonial

Si aceptamos provisionalmente que los inventarios constituyen una metodología que tiene como objetivo producir conocimientos sobre los dominios de la vida social a los cuales son atribuidos sentidos y valores, y que por tanto constituyen marcos de referencia de identidad para un determinado grupo social, tal vez la pregunta debería estar dirigida hacia las implicaciones del necesario proceso de selección sobre aquello que debe ser registrado en la perspectiva de su patrimonialización.

Esta selección valorizada (en principio por la comunidad) implica un proceso de activación simbólica del valor patrimonial de un evento en particular en tanto representativo de una identidad, es decir, de los procesos de diferenciación y cohesión de un colectivo.

Aquí, como se ve, abordamos el terreno de la relación entre el patrimonio y la identidad si entendemos por esta última, no un conjunto de rasgos susceptibles de ser inventariados, sino una serie de atributos empleados coyunturalmente (es decir, activados) en contextos siempre relacionales para afirmar una distinción cultural.

Pero aquí, a diferencia de los marcadores identitarios, que pueden o no responder a una acción premeditada, estamos hablando de una traducción en clave patrimonial, o si se quiere, de una selección valorizada de una serie de eventos simbólicos como actuaciones planificadas y objetivadas a través del lenguaje patrimonial y cuyo contenido es por supuesto un contenido político en el sentido amplio de la palabra. De alguna manera, se entiende entonces que la participación de la comunidad debe enmarcarse en un ejercicio que podríamos llamar de iniciativa cultural, un proceso abiertamente político orientado a construir escenarios propicios para debatir y configurar esta selección valorizada.⁴

De esa manera dos cuestiones claves, estrechamente ligadas entre sí, se podrían proponer para el debate. La primera tiene que ver con la naturaleza de la intervención externa en la construcción de los procesos de patrimonialización, mientras que la segunda está más relacionada con las condiciones desde las cuales este proceso debe llevarse a cabo.

El primer punto, sobre el cual no me extenderé, parte de aceptar que las manifestaciones culturales constituyen hechos sociales complejos. Reconocerlo así, primera premisa de los procesos de registro, implica una particular forma de construir el análisis de la manifestación, que en este caso parece ir más allá de lo que una comunidad puede reconocer explícitamente como parte de un activo social.

En efecto, las manifestaciones culturales están estructuradas desde una serie de relaciones con otras expresiones simbólicas que pueden ir desde la tradición oral y las agendas rituales, hasta la construcción de una territorialidad con referentes simbólicos propios. Lo que me interesa recalcar es que los símbolos que en su conjunto conforman el PCI no poseen valor de manera independiente sino cuando se articulan unos a otros. Esta afirmación toma todo su significado cuando se contrasta con hechos concretos que permiten entender que los diferentes elementos que estructuran una

4 Sin embargo, las limitaciones de la acción del Estado (tiempos y recursos) y las características mismas de las dinámicas comunitarias (tensiones en la construcción de liderazgos, politización, baja participación) hacen de este enunciado un propósito más enmarcado en un deber ser que en una realidad alcanzable.

manifestación hacen parte de un complejo de prácticas asociadas, no necesariamente objetivadas por los actores e inscritas a niveles diferentes del hecho social. Esto tiene una consecuencia evidente y es la de que un proceso de patrimonialización requiere de un largo proceso de investigación y reflexión sobre las estructuras simbólicas y los procesos sociales asociados a una manifestación; si para los actores mismos de la manifestación estas escalas no son fácilmente objetivables, este trabajo resulta necesariamente mucho más complicado para un observador externo.

En ese sentido, y abordo aquí el segundo tema, la tarea de generar políticas para la apropiación patrimonial debe ser entendida como un ejercicio orientado a generar en la comunidad portadora las condiciones para construir un acuerdo social orientado a la salvaguardia. Este acuerdo social, eje central de la política de PCI para el Ministerio de Cultura de Colombia, debe ser entendido como un escenario donde los actores mismos producen un proceso de reflexión e investigación sobre la manifestación entendida como hecho social, intentando develar las múltiples escalas de relaciones sociales y simbólicas que la caracterizan. Así mismo, y aún más importante para nosotros, desde este escenario debe ser posible visibilizar las diferentes tensiones y visiones que subyacen en una comunidad sobre la manifestación como activo social, es decir como hecho patrimonial, pues es en el marco de esta disputa donde se juegan elementos claves en términos de reivindicación política reescritos desde el lenguaje de lo patrimonial.

Suponemos así que la viabilidad a largo plazo de la salvaguardia parte de reconocer el carácter político y conflictivo del hecho subyacente a la activación patrimonial y que la tarea del Estado es la de asegurar las condiciones propicias para generar este debate en condiciones de equidad. Se entiende entonces la transición operada desde la clásica mirada folclorizante, en la que se hablaba *sobre la identidad*, a un espacio en el que las mismas comunidades hablan *desde su identidad*.

Más adelante, y desde un caso concreto, espero ilustrar algunos de los planteamientos hasta ahora expuestos. Sin embargo, cabe señalar que durante los últimos meses el Ministerio de Cultura se ha centrado en la

::346::

definición conceptual y metodológica de esta noción de acuerdo social, expresado en el muy reciente cambio normativo contenido en la Ley 1185 y el decreto 2941 de 2009. La tarea se ha concentrado entonces en la integración de este principio rector de la política de PCI a la construcción de los planes especiales de salvaguardia de las manifestaciones que hacen parte o pretenden ingresar a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del nivel nacional.

De igual manera, y aceptando la premisa expresada en el documento de convocatoria a esta reunión, que invoca la importancia del proceso de identificación como medio para asegurar la transmisión, creemos necesario que tal como los planes de salvaguardia, los procesos de inventario estén sustentados en la construcción de un acuerdo social con las comunidades concernidas. La construcción de este acuerdo, percibido como un proceso más que como un fin, puede minimizar el riesgo de “congelar” las manifestaciones documentadas.

3. El caso del palabrero wayuu. La viabilidad a largo plazo con participación de la comunidad

Intentaré en este punto abordar un poco más en detalle las implicaciones de trabajar con el concepto de acuerdo social para la salvaguardia, desde el proceso que hemos venido desarrollando con el pueblo indígena wayuu del norte de Colombia. Este caso permitirá entender que el acuerdo social representa un elemento central en la perspectiva de la viabilidad a largo plazo de la salvaguardia, como dinámica social y política situada más allá de la manifestación.

El palabrero wayuu o *pütchipü'üi* es una manifestación del patrimonio cultural inmaterial en tanto es parte de las tradiciones y manifestaciones culturales orales del pueblo indígena wayuu asentado históricamente en las repúblicas de Colombia y Venezuela. Su figura simboliza todo el sistema de compensaciones wayuu y se asocia en la tradición oral a los pájaros por su despliegue retórico similar al canto de las aves, con el cual busca lograr la

conciliación de las disputas intraétnicas. La institución se enmarca dentro de un conjunto de principios y procedimientos que conforman la llamada *Sükua'ipa Wayuu* o manera guajira de reglamentar diversas prácticas sociales, basada en una concepción de justicia restaurativa y no punitiva.

En efecto, el sistema normativo wayuu está basado en la relación binaria de la falta y la compensación, del error y de la reparación. En este contexto le corresponde al *Pütchipü'üi* la labor de mantener el orden social en el mundo wayuu. El *Pütchipü'üi* es cultor de la palabra, del diálogo y de la persuasión como forma pacífica de resolución de los conflictos.

Con el pueblo wayuu se llevó a cabo un primer proceso durante el año 2007 orientado a producir una serie de recomendaciones preliminares de salvaguardia en asocio con una ONG regional de índole académico. Las manifestaciones asociadas a la institución del palabrero wayuu se identificaron a través de un diálogo y un proceso de reflexión efectuado en conjunto con miembros de la comunidad wayuu, los cuales comprendieron palabrereros, autoridades tradicionales y dirigentes de organizaciones indígenas. Tras este ejercicio investigativo se identificaron las siguientes manifestaciones:

1. Lengua
2. Organización social
3. Economía tradicional
4. Indumentaria del palabrero
5. Prácticas rituales
6. Expresiones retóricas
7. Elementos estéticos de las compensaciones

Se consideró que la desaparición de una de estas manifestaciones tendría un impacto significativo en la permanencia de la institución, así como en otras manifestaciones con las que se encuentra relacionada de una manera sistémica. La desaparición del wayuunaiki o lengua wayuu, por ejemplo, no sólo afectaría la continuidad de los hombres que tienen por oficio la palabra

sino las expresiones retóricas y las prácticas rituales. Cambios severos en la economía tradicional, especialmente en el pastoreo de animales, podrían incidir en el conjunto de los elementos estéticos de las compensaciones, así como en la organización social.

Ahora bien, si esta identificación de ámbitos asociados al palabrero permitió levantar un primer balance de la manifestación, el impacto de este proceso investigativo en la comunidad no pareció trascender el ejercicio mismo, en términos de construcción de un espacio de disputa sobre las visiones asociadas a su valor patrimonial. En otras palabras, la discusión no giró en torno al palabrero como un activo social para el pueblo wayuu, y no logró visibilizar lo que aquí hemos llamado el proceso de activación simbólica construido alrededor de la manifestación.

Luego de finalizada esta primera etapa, el trabajo del Ministerio de Cultura se orientó hacia un proceso más directo de interlocución con el pueblo wayuu, sin la mediación de una institución académica. Durante este año, los objetivos trazados estuvieron dirigidos, por una parte, hacia la postulación del *sistema normativo wayuu aplicado por el palabrero* a la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, presentado a la UNESCO en el mes de septiembre, y por otra, hacia la construcción del Plan Especial de Salvaguardia (PES) de la manifestación, en consonancia con los cambios introducidos por la Ley 1185 y su decreto reglamentario.

La construcción del PES con un equipo de trabajo interdisciplinario del pueblo wayuu apoyado por palabreritos reconocidos en la comunidad, ha constituido un importante lugar de reflexión interna alrededor de algunos puntos que en este momento quisiera mencionar, pues hacen parte integral del esfuerzo de construcción de un acuerdo social incluido en el decreto 2941 de 2009.

El primero de ellos tiene que ver con la identificación de los actores sociales involucrados en la manifestación, y no solamente de los llamados portadores. Aquí lo que se pretende construir es una radiografía de los intereses, tensiones y miradas contrastadas alrededor de la manifestación, con el objetivo de identificar claramente el escenario de disputa alrededor

del cual debe construirse el acuerdo orientado a la salvaguardia. En este mismo punto del decreto, se solicita una identificación de los procesos sociales asociados a la manifestación y de otras manifestaciones conexas intentando ir más allá de un simple listado de ámbitos (lengua, territorio, economía) cuya relación entre sí no siempre es evidente cuando se piensa en términos de salvaguardia. La visibilización del proceso de consulta llevado a cabo en torno al proceso de patrimonialización y la construcción de una serie de estrategias de divulgación internas y externas representan así mismo puntos centrales al decreto.

Un PES debe contener igualmente, más allá de una serie de estrategias para fortalecer los procesos de transmisión de la manifestación, una descripción de la estructura comunitaria que soporta los procesos sociales y simbólicos que la hacen viable y pertinente como activo social. Aquí se trata entonces de visibilizar no sólo los mecanismos simbólicos subyacentes a la manifestación, sino también los intereses y tensiones políticas propias de la dinámica identitaria de una comunidad que ha escogido el campo patrimonial para traducir sus reivindicaciones colectivas.

Si me lo permiten, quisiera detenerme un poco más en este último punto alrededor del cual resulta especialmente interesante este caso. En efecto, de manera paralela al proceso de trabajo emprendido por el Ministerio de Cultura, un sector importante del pueblo wayuu ha iniciado un trabajo de fortalecimiento interno a través de la creación de la *junta mayor autónoma de palabreros del pueblo wayuu* (OUUTKAJAWAA MULOÜSÜKALÜ NATUMA PÜTCHIPÜ'ÜIRUA), una instancia de interlocución y autoridad que en este momento se encuentra en proceso de consolidación. Este proceso, para el cual la comunidad ha gestionado de manera interna los recursos, ha llevado a un número significativo de palabreros a propiciar reuniones en todo el territorio wayuu llegando incluso a territorio venezolano. Dos características centrales hacen de esta figura un esfuerzo novedoso de fortalecimiento político y cultural. La primera de ellas es el hecho de que la *junta mayor de palabreros* puede llegar a convertirse en un espacio relevante de interlocución con el Estado. Este punto no carece de importancia si pen-

samos que el pueblo wayuu no cuenta con una estructura política centralizada, tal como sucede con otros pueblos indígenas de Colombia cuya figura de relación institucional está sustentada por los cabildos. En efecto, en el territorio wayuu la figura de autoridad está representada por una persona mayor que a nivel de cada familia extensa tiene la potestad para negociar con el Estado y tomar decisiones concernientes a cada ranchería. Por otra parte, la *junta mayor* se ha convertido en un espacio de recuperación y revalorización de la figura del palabrero en regiones cuya fuerte urbanización había propiciado un debilitamiento de esta figura de control social.

Para nosotros no es gratuito que en el marco de un proceso de patrimonialización que ha girado precisamente alrededor de la figura del palabrero, el pueblo wayuu haya escogido esta expresión como lugar de fortalecimiento político y cultural. Sin duda, una y otra dinámicas están ligadas y se retroalimentan mutuamente. La creación de la *junta mayor de palabrer*os de manera paralela al proceso adelantado con el Ministerio, representa tal vez la expresión más clara de la toma de conciencia de las comunidades alrededor de las posibilidades políticas del campo de lo patrimonial. Su legitimidad no sólo está sustentada en la profunda interrelación de la figura del palabrero con otros campos de la vida social wayuu, digamos en su pertinencia identitaria, sino también en el terreno de disputa que se ha abierto en torno a esta figura alrededor de una activación patrimonial apoyada desde el Estado. Aquí estamos hablando de la construcción de un acuerdo social ampliado, donde las tensiones, disensos y consensos en torno al palabrero como activo social-patrimonial se canalizan en el plano de la reivindicación política e identitaria, lo que a la vez resignifica y fortalece el proceso mismo de patrimonialización al interior de la comunidad. La sostenibilidad a largo plazo de las acciones de salvaguardia del patrimonio está entonces profundamente ligada a la pertinencia de este proceso de traducción en relación con las expectativas políticas de un colectivo que percibe en la herramienta patrimonial un nuevo espacio para movilizar de manera legítima sus demandas sociales. De eso se trata entonces el acuerdo social y el fortalecimiento de la gestión social del patrimonio, puntos cen-

trales de nuestra política, y ahí radica para nosotros el verdadero sentido de la participación comunitaria expresada en la Convención.

::351::

Paradójicamente, y somos conscientes de ello, la creación de la *junta mayor* puede constituir un riesgo para la figura misma del palabrero si pensamos que en sentido estricto no representa una figura de interlocución política. Sin embargo, en tanto la *junta mayor de palabrer*os y las decisiones en torno a la patrimonialización de esta figura sean producto de un acuerdo social amplio y transparente, es probable que el *pütchipü'üi* no deje de constituir un activo social fundamental en la construcción de una nueva ciudadanía cultural acorde con las reivindicaciones identitarias del pueblo wayuu.

ADRIANA MOLANO

Antropóloga de la Universidad de los Andes en Bogotá, con máster en Relaciones Interculturales (Opción en políticas culturales internacionales y gestión de artes) de la Cátedra UNESCO, en París. Desde 1997 se dedica a la gestión cultural, apoyando diferentes géneros de creación. En este tema ha trabajado en Colombia en la Fundación Manuela Villamizar y el IDCT, entre otros, y en Barcelona (España) en el Consulado general de Colombia, en la Empresa de Servicios Culturales Trànsit Projectes y en el Taller de Músics. Ha realizado investigaciones de carácter antropológico en diversos lugares de Colombia y se ha vinculado a proyectos de creación artística, entre los que se destacan el Colectivo Laberinto y la Asociación Cultural La ciudad de las palabras, en Barcelona, España. Su más reciente proyecto se llama *Cantos de desarraigo*, disco-libro producto de una investigación sobre música tradicional y de fusión del Pacífico y desplazamiento de comunidades del Pacífico, realizado en coproducción con Contamíname, Fundación para el mestizaje cultural (España).

PATRICK MORALES

::352::

Doctor en Antropología Social y Etnología de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, París. Asesor del Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de Cultura de Colombia. Ha escrito los libros *La recuperación en la memoria histórica de los kankuamo: un llamado de los antiguos. Siglos XX – XVIII* (en coautoría con María Adriana Pumarejo, 2003); y *Los idiomas de la reetnización. Corpus Christi y pagamentos entre los indígenas kankuamos de la Sierra Nevada de Santa Marta* (en prensa).

Políticas públicas de la República Bolivariana de Venezuela sobre el patrimonio cultural intangible

*Benito Irady,
Venezuela*

Como es del conocimiento público, el país al que represento y el pueblo venezolano al que pertenezco, en ejercicio de sus poderes creadores, hoy sigue el ejemplo histórico de nuestro Libertador Simón Bolívar e invoca el heroísmo y sacrificio de nuestros antepasados aborígenes y de los precursores y forjadores de una patria libre y soberana, con el fin supremo de refundar la República para establecer una sociedad democrática, participativa, protagónica, multiétnica y pluricultural, como reza en su preámbulo la constitución vigente, aprobada por el pueblo de Venezuela en diciembre del año 1999. La Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, a diferencia de otras épocas y otros modelos políticos, dedica capítulos fundamentales al reconocimiento de los pueblos y comunidades indígenas, sus culturas, usos y costumbres, idiomas y religiones, así como su hábitat y derechos originarios sobre la tierra que ancestral y originalmente ocupan, y que son necesarios para desarrollar y garantizar sus formas de vida. De la misma Constitución se desprende también la importancia de los derechos culturales y educativos. A manera de ejemplo cito un fragmento del Artículo 99: “El Estado garantizará la protección y preservación, enriquecimiento, conservación y restauración del patrimonio cultural tangible e intangible y la memoria histórica de la Nación”. Para ir un poco más allá y seguir en el tema que nos reúne, cito del Artículo 100 las siguientes frases: “Las culturas populares constitutivas de la venezolanidad gozan de aten-

::354::

ción especial, reconociéndose y respetándose la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas (...)

De tal manera que en materia de políticas nacionales y definición de políticas públicas sobre el patrimonio cultural, en nuestro país desde 1999 se ha venido transformando la política y un antiguo modo de gestión, para otorgarle valor a los poderes creadores del pueblo y construir con la participación de las comunidades en todo el territorio nacional lo que ahora podemos señalar como nuevos elementos de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Ésta es parte de la batalla por consolidar los valores de la cultura para ir mucho más allá, romper barreras de siglos e impulsar y consolidar con hechos la integración latinoamericana y caribeña.

En el Perú de Junín y de Ayacucho y del Libertador Simón Bolívar y de la lengua quechua, puedo decirles que celebramos con grandeza la autodeterminación de los pueblos. Entrego como homenaje un poema perteneciente a uno de los más importantes escritores de mi país, quien además nos representó como diputado ante la Asamblea Nacional Constituyente que en 1999 aprobara por mandato del pueblo la Carta Magna. Me refiero a Gustavo Pereira y paso a leerles “*Jokoyakore Naruae Anayakore Yaroté*”, dedicado a todos ustedes, y especialmente a quienes representan en este acto a los pueblos originarios, a los pueblos indígenas de América.

Jokoyakore naruae anayakore yarote

marchó en la madrugada,

al anochecer regresará

Canción warao

Solía pasar como fantasma o perro

desnudo entre la noche

Sin más olor de vida que sus ojos

No sabíamos nada Temblábamos

en medio de las sombras

Nunca supimos qué dolor callaba

ni qué abyecta impiedad condescendía

::356::

pertenece. Como bien lo señalara el Ministro de Cultura al presentar este ambicioso proyecto diseñado para actuar en unos 22.000 centros poblados: “Es, desde luego, el conjunto de los bienes culturales de orden material pero también se refiere a la amalgama de aquellos ritos, ceremonias, costumbres, lenguas y formas literarias, tradiciones orales, músicas, danzas, creencias y universos estéticos. Así mismo se toman en cuenta las visiones con las que se tallan, tejen o amasan las artesanías, las recetas para la cocina o la cura de los males y, en general, de todas aquellas elaboraciones del espíritu humano que son el producto sedimentario del paso de las generaciones”.

En resumen, el I Censo convocó a más de dos mil personas en participación directa en los 336 municipios de las 24 entidades del país. Entre los años 2004 y 2006 ya estaba constituida una base de datos de más de 80.000 registros a nivel nacional, y hasta el presente lo fundamental del Censo se traduce en publicaciones de alto valor para cada municipio. El Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano consta de más de 200 títulos con un promedio de 120 páginas por volumen, con excelente calidad de impresión en papel glasé y diseño a todo color, con una distribución masiva y gratuita. Además del reconocimiento de inscripción de los bienes indicados en cada catálogo, se reafirma así el cumplimiento de la Ley de Protección y Defensa del Patrimonio Cultural, elevando a **Bien de interés cultural de la nación** a decenas de miles de manifestaciones colectivas, expresiones de la tradición oral y la creación individual de los portadores de tradición que en otros tiempos nunca tuvieron la posibilidad del reconocimiento a su obra.

Las buenas prácticas del Centro de la Diversidad Cultural

El Centro de la Diversidad Cultural es una Fundación adscrita actualmente al Ministerio del Poder Popular para la Cultura y se crea por resolución de la Presidencia de la República Bolivariana de Venezuela en agosto del año 2006 para promover investigaciones que contribuyan a la valoración de la diversidad cultural y para construir una red nacional que involucre

iniciativas individuales y organizacionales con interés en la materia y propiciar un espacio de intercambio en el ámbito nacional e internacional entre los hacedores y usuarios que favorecen la interculturalidad.

Desde el mismo año de su creación, este Centro se ha convertido en soporte esencial de la Ley Aprobatoria de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial entre la República Bolivariana de Venezuela y la UNESCO, por decreto de la Asamblea Nacional publicado oficialmente bajo el número 5822 extraordinario en la Gaceta Oficial del 25 de septiembre de 2006.

Acciones como el estudio y divulgación de las tradiciones y expresiones orales de distintas naciones indígenas de Venezuela y de sus regiones fronterizas, así como de pueblos afrodescendientes; la promoción y el fomento de una gran variedad de técnicas artesanales presentes en distintas regiones del país; la organización progresiva de proyectos editoriales y audiovisuales para atender el registro y posterior divulgación de diversas expresiones culturales, rituales y actos festivos de la población venezolana, latinoamericana y caribeña; así como el apoyo permanente a las más variadas artes del espectáculo que ahora atraviesan el país con su música, su danza y su manera de cantar que le han aportado tanto a nuestra patria con el legado de sus culturas. Allí están presentes las medidas de identificación, documentación, protección, preservación, valorización, transmisión y revitalización del patrimonio. En resumen ésta es la práctica diaria y constante del Centro de la Diversidad Cultural, con catorce sedes creadas desde el año 2006, todas en pleno funcionamiento abarcando las distintas regiones del país, con una nutrida agenda de proyectos nacionales e internacionales y con un apego indeclinable al fortalecimiento del patrimonio cultural inmaterial y a la integración de los pueblos de América Latina y El Caribe que promovemos incansablemente a partir de las colecciones bibliográficas, audiovisuales y etnográficas donde se preservan elementos culturales de 29 países de la región en un reservorio superior a 250.000 piezas, donde está reflejada la trascendencia de ese patrimonio que pertenece a los distintos pueblos del continente. Y no solo así, pues el Centro de la Diversidad

::358::

Cultural ha convocado desde su sede matriz en los últimos cuatro años la presencia de cientos de autores y representantes de las más distintas expresiones artísticas y lingüísticas del continente en múltiples eventos, con la presencia viva de sus portadores. De este modo fomentamos el patrimonio cultural inmaterial en las comunidades de las múltiples regiones del país, y lo seguiremos haciendo, no sólo para nutrir la comprensión de “nosotros mismos en nosotros mismos” desde la patria que nombramos República Bolivariana de Venezuela, sino para congregar, como lo soñamos, todos los predios y los saberes de los pueblos de Nuestra América en una sola patria.

BENITO IRADY

Fundador de diversas instituciones del sector público, editor, escritor de obra publicada, fotógrafo, productor y realizador de una obra audiovisual en resguardo del acervo histórico del país. Ha ocupado altos niveles jerárquicos dentro del ámbito de extensión universitaria del rectorado de la Universidad de Oriente. Coordinador de la comisión ministerial para la postulación de Ciudad Bolívar a Patrimonio Cultural Mundial, por decreto del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En la actualidad es representante del Presidente de la República ante el Directorio del Consejo Nacional de la Cultura, donde cumple funciones de asesoría, además de representar a Venezuela ante el Consejo Ejecutivo de la UNESCO, París. Es promotor de la cultura cubana y participa en diversos planes del Convenio Cultural entre Cuba y Venezuela.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y su aplicación en México

Francisco López,
México

A partir de que el Estado Mexicano ratifica la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO en diciembre de 2005, las cuestiones relativas a la implementación de dicha Convención empezaron a tratarse de manera amplia en los niveles académico e institucional del ámbito cultural de nuestro país. México ha tenido un papel ampliamente participativo en las iniciativas internacionales destinadas a la protección y promoción del patrimonio cultural inmaterial, prueba de ello lo constituye la proclamación en 2003 de la “Festividad indígena dedicada a los muertos” como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, apenas una muestra de la gran diversidad cultural que distingue a México a nivel mundial.

Ahora bien, dado que la Convención es un instrumento internacional, los Estados Parte deben tomar las medidas necesarias para su implementación y adaptación en sus territorios. La primera de ellas es la elaboración de un inventario (o inventarios) del patrimonio cultural inmaterial, es decir, un documento que reúna todos los elementos del patrimonio inmaterial que existan en el territorio del Estado, y que sean designados así con base, en primer lugar, en la definición de *patrimonio cultural inmaterial* establecida en la Convención, y en la participación de las comunidades, grupos o individuos involucrados, institutos de investigación, especialistas y expertos. Es importante destacar que la realización de este inventario es un prerrequisito esencial para la presentación de

expedientes de inscripción de elementos de patrimonio inmaterial ante la UNESCO.

En este marco se crea el *Grupo de Trabajo para la Promoción y la Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial*, integrado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, la Dirección de Asuntos Internacionales y la Dirección General de Vinculación Cultural, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Instituto de Derechos de Autor y el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. El objetivo principal de este Grupo es dar cumplimiento a los compromisos adquiridos por México ante la UNESCO y promover la salvaguardia y preservación de las manifestaciones culturales que dan identidad a nuestros pueblos.

Una de las tareas fundamentales para la consecución de estos objetivos es, una vez más, la realización de uno o varios inventarios, pues al registrar las diferentes expresiones y manifestaciones que dan cuenta del perfil de la diversidad cultural que prevalece en las distintas regiones, se podrá adquirir una perspectiva general de la cultura y apreciar el conjunto del patrimonio existente, lo cual permitirá la identificación, el diagnóstico y el establecimiento de prioridades a fin de adoptar planes y medidas de salvaguardia pertinentes.

Ahora bien, para elaborar el Inventario es necesario precisar las estrategias y las formas de proceder. Se requiere de la definición de conceptos y criterios, así como el establecimiento de la metodología que permita la identificación de las unidades culturales pertinentes, que indique no sólo cómo recabar la información, sino decidir qué parte de la misma será utilizada para dicho Inventario, además de la información necesaria y satisfactoria que se deberá recopilar, de manera que la manifestación en cuestión se pueda reconocer y evaluar como patrimonio cultural inmaterial.

Por ello, el Grupo de Trabajo precisó contar con un equipo de personas capacitadas, competentes, con experiencia en el conocimiento de los diversos campos, prácticas, usos, historia y costumbres tradicionales, así

como en los conocimientos y habilidades culturales de los pueblos, a fin de contribuir al mejor logro de esta misión, que consiste en reunir todas las expresiones y manifestaciones representativas de los grupos culturales del país.

En este sentido, las funciones principales del Comité de Especialistas son:

- Conformación de la base conceptual del Inventario;
- Desarrollo de instrumentos metodológicos para la identificación y el registro del patrimonio cultural inmaterial;
- Evaluación de la información recabada para su inscripción en el Inventario, recomendando la forma más adecuada de organización y sistematización;
- Asesoría en la elaboración de expedientes completos y de planes de salvaguardia.

El Comité, conformado por 35 especialistas, ha debatido sobre los criterios que se tomarán en cuenta al acometer la tarea de reunir el acervo documentado de las manifestaciones del patrimonio inmaterial, así como la categorización de acuerdo a cada ámbito. Se conformaron cinco mesas de trabajo, de acuerdo con los ámbitos establecidos por la Convención, pero adecuándolos al panorama cultural de México:

- Mesa 1: Lengua, tradiciones y expresiones orales;
- Mesa 2: Artes de la representación;
- Mesa 3: Prácticas sociales, rituales y actos festivos;
- Mesa 4: Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- Mesa 5: Artes y oficios tradicionales.

Después de diversos encuentros, el Comité estableció los siguientes criterios para la elaboración del Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México:

1. El Inventario debe ser un producto de la colaboración entre las instituciones gubernamentales y las organizaciones de la sociedad civil que lo impulsan y la comunidad. En este esfuerzo, la participación activa de ésta permitirá poner de manifiesto la relevancia de lo que es más significativo para ella.
2. El Inventario deberá hacerse de manera que haga posible el manejo de información cruzada, dando cuenta de los diferentes aspectos y niveles de sentido. Se preservará la unidad conceptual, simbólica y procesual de la significación de las expresiones y manifestaciones registradas. El patrimonio inmaterial forma parte de sistemas conceptuales, por lo que habrá que dar un paso más allá de la clasificación y la taxonomía.
3. Es preciso, a la hora de formular el Inventario, tomar en cuenta las definiciones, los conceptos y las valoraciones de los portadores del patrimonio cultural inmaterial, considerando que el registro de la información deberá hacerse en el código comunicativo o la lengua de la comunidad.
4. Para obtener una visión integral del patrimonio inmaterial como un proceso, es importante que en el Inventario se registren no sólo los significados y conocimientos, sino la manera como se conciben los bienes y el proceso de producción específico de los mismos, incluyendo el tipo de conocimientos implicados o que se aplican en su confección, ya que se trata de registrar las manifestaciones desde el punto de vista de su desarrollo y no sólo de sus resultados. El aspecto recuperable de una manifestación cultural reside muchas veces en la capacidad para capturarla en su movimiento o desenvolvimiento.
5. El Inventario no deberá ser sólo un listado de las diferentes expresiones y manifestaciones que comprenden el patrimonio cultural inmaterial, sino que deberá tener un carácter sistémico para poder ser lo más fiel posible y responder al carácter integral de la cultura y la interpenetración de sus diferentes ámbitos: el productivo y el ritual; la cosmovisión y los oficios; los mitos y las concepciones sobre la salud y la enfermedad, etcétera.

6. Es fundamental considerar el contexto social, cultural y ambiental (la relación estrecha entre cultura y ecosistemas) de las prácticas que se registren como parte del Inventario, y no de manera aislada.
7. Considerar el patrimonio inmaterial dentro del marco organizativo de las comunidades donde se recrea, donde intervienen de manera decisiva otro tipo de factores como el económico, el político y el histórico, ya que éstos podrían, en un momento dado, permitir que estas manifestaciones tengan continuidad.
8. En el ámbito territorial, el patrimonio de las comunidades se enfocará no sólo a partir de la circunscripción formal de las comunidades locales o jurisdicciones municipales, sino desde el punto de vista de los espacios que conforman una región cultural o intercultural. Habrá de considerarse también la cultura que se traslada de su territorio originario, producto de la movilidad social y la migración nacional e internacional.
9. Se registrarán como patrimonio, además de los significados y prácticas, los objetos asociados a ellos; de igual manera, el territorio simbólico y los lugares sagrados.
10. Para elaborar el Inventario hay que tomar en cuenta tanto los usos ancestrales y las tradiciones de larga data, como las nuevas expresiones que enriquecen y otorgan vitalidad al patrimonio cultural de una comunidad, un pueblo o una nación.
11. La cultura viva comprende expresiones y manifestaciones que son de reciente aparición. Éstas adquieren plena vigencia y popularidad, aún cuando no formen parte de la tradición o no hayan sido consagradas y separadas del resto de los bienes para ser objeto de un trato especial como valores excepcionales y sacralizados. A ello se añade el hecho de que actualmente muchos grupos promueven y buscan el reconocimiento de las prácticas más diversas como un patrimonio legítimo. Ello plantea la dificultad de definir el límite a partir del cual ciertas manifestaciones de reciente creación se pueden considerar como patrimonio inmaterial. Una alternativa es que las innovaciones o prácticas culturales de reciente cuño puedan considerarse como un patrimonio cultural, cuando, pri-

mero, hayan sido adoptadas, apropiadas y valoradas por la comunidad, y segundo, si se confirma que al ser incorporadas a un sistema cultural contribuyen a su fortalecimiento y continuidad, evitando así la confusión entre la cultura en general y el patrimonio en particular. Es conveniente considerar los procesos de innovación y el papel de los mismos, ya que hay casos en que la posibilidad de que una tradición perdure y no desaparezca, o adquiera un nuevo sentido, depende de procesos creativos promovidos por las generaciones más jóvenes.

12. El Inventario del patrimonio cultural inmaterial no podrá tener un carácter exhaustivo debido a la amplitud del universo cultural del país. Sin embargo, deberá ser lo más representativo posible y deberá actualizarse de manera permanente. La base de datos del Inventario tendrá un carácter público, por lo que habrá que definir: quién o quiénes serán las instancias encargadas de administrar dicha base de datos, cómo participarán las colectividades, portadores del PCI y personas interesadas en su configuración, así como el acceso a la información que contendrán. Al respecto, habrá que iniciar lo más pronto posible la configuración de un Código de Ética vinculado a la presentación de información que implica conocimientos producidos por colectividades que en ocasiones no es deseable divulgar, o conocimientos vinculados a la propiedad intelectual, sobre todo cuando ésta se refiere al ámbito del conocimiento colectivo.
13. Es importante que en el Inventario se registren no sólo las manifestaciones existentes, sino que se recoja el testimonio del patrimonio cultural que ha dejado de manifestarse o está en desuso, ya que también se puede prever su reaparición, así como aquellas manifestaciones en situación crítica o que son más vulnerables ante las presiones externas.
14. Interesa identificar las formas como la comunidad produce sus propios métodos de asegurar la preservación y transmisión de los bienes culturales como resultado de su experiencia y sus tradiciones. También las formas de preservación son un patrimonio.
15. Hay que rescatar las experiencias y esfuerzos que ya existen en materia de catálogos, registros o inventarios.

16. Hay que partir de las prácticas culturales para construir el Inventario, y no al contrario, al tratar de encasillar las expresiones culturales en esquemas preconcebidos.
17. Habrá que ubicar geográficamente el Inventario, considerando aspectos medioambientales y ecológicos para tener una visión sistémica del patrimonio cultural inmaterial.

Por otra parte, cabe destacar que a nivel regional e internacional México ha incentivado el debate e intercambio de experiencias en relación con la implementación de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Prueba de ello lo constituyen las diversas reuniones que se han llevado a cabo en nuestro territorio:

- Coloquio Internacional Patrimonio Inmaterial y pueblos indígenas de América. Querétaro, diciembre de 2007.
Países participantes: Argentina, Brasil, Colombia y Chile.
- La Cocina como Patrimonio Cultural. Criterios y Definiciones. Campeche, julio de 2008.
Países participantes: Argentina, Brasil, Colombia, Perú y España.
Resultado: Declaratoria de Campeche sobre cocinas tradicionales.
- Seminario Internacional Compartir el Patrimonio Cultural Intangible: Narrativas y Representaciones. Oaxaca, enero de 2009.
Países participantes: Colombia, Francia, Holanda, Japón. Representantes UNESCO.
- Intercambio de experiencias en torno a la elaboración de Inventarios del PCI con diversos países de América Latina como Argentina, Brasil, Colombia y Chile.
- Colaboración con el Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL).

Es importante mencionar, a manera de conclusión, que México considera que para el efectivo fortalecimiento de las culturas originarias y del

::366::

patrimonio cultural inmaterial, es indispensable que éste se fundamente en un proyecto integral de cultura en el que la educación sea un factor clave. Así mismo, es imprescindible desarrollar vínculos de cooperación estratégica, e incentivar los ya existentes con los países de América Latina y el Caribe, tomando como base el pasado histórico común, a fin de conformar un bloque regional con proyección internacional.

FRANCISCO LÓPEZ

Arquitecto, egresado de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor en Urbanismo de la Universidad de Grenoble II, Francia. Experto consultor del Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO. Especialista consultor en los expedientes técnicos para inscribir sitios con valor universal excepcional en la lista de patrimonio mundial. Autor de los libros *Arquitectura vernácula en México*, *El color de la arquitectura mexicana*, *Arquitectura funeraria popular en México* y *La presencia árabe en América Latina*, entre otros. Entre 2001 y 2005 se desempeñó como director de Patrimonio Mundial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México. Desde 1985 a la fecha es profesor investigador de la Maestría en Ciencias de Arquitectura en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional, México.

La salvaguardia del patrimonio inmaterial: experiencias de una metodología de participación

*María Mercedes García,
Cuba*

Introducción

La labor de formación de especialistas que ha caracterizado al Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, y a la Cátedra de la Conservación Integral de los Bienes Culturales para América Latina y el Caribe, adscrita a esta institución desde 1993, experimentó un redimensionamiento en sus diversas formas de capacitación a raíz de la Convención sobre la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de la UNESCO en 2003. La implementación de la Convención en el 2006 y las acciones que realizó el Ministerio de Cultura con la creación de la Comisión Nacional de Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de Cuba nos dieron la oportunidad de adentrarnos en el tema desde la óptica de la capacitación.

Existen en Cuba antecedentes de obligada referencia en relación con la identificación de manifestaciones de la cultura popular tradicional, como lo son: *Instrumentos de la música folclórica popular de Cuba* (1997), y el *Atlas Etnográfico de Cuba, cultura popular tradicional* (2000). Realizados por un equipo multidisciplinario de expertos, aún nos son muy útiles como herramientas de consulta para las diversas manifestaciones culturales que estudian. En el momento de su publicación, y a pesar de que existían recomendaciones de la UNESCO encaminadas a la protección de estas manifestaciones populares, no se consideraban aún hechos relacionados con el patrimonio cultural. Cuando más, la cultura popular tradicional se con-

sideraba un tema de estudios especializados de etnólogos, antropólogos, lingüistas y musicólogos.

En 2005, y bajo el amparo del “Proyecto bilateral de creación de capacidades para la protección y conservación del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible”, auspiciado por el Reino Unido de Bélgica y desarrollado en el CENCREM desde 2002, se realizaron dos talleres sobre patrimonio inmaterial. La convocatoria al primer taller se orientó a los directivos de Patrimonio Cultural de toda la isla y se presentó, ya como hecho consumado, el expediente para la declaratoria de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad a la expresión Tumba Francesa “La Caridad de Oriente”, para dar a conocer la metodología de confección de estos expedientes y para actualizarnos en estas nuevas “formas” de patrimonio cultural.

El segundo Taller, realizado sólo con tres meses de diferencia, trató de reunir a expertos que habían trabajado diversas expresiones desde la óptica del museo, las casas de cultura, los centros de investigación e instituciones a las que tributaban estas nuevas expresiones del patrimonio cultural: Fundación Fernando Ortiz, Instituto de investigación para la Cultura Juan Marinello, la Casa del Caribe en Santiago de Cuba, entre otros.

Ambos talleres nos dieron una visión nacional del tema al que nos estábamos enfrentando y nos brindaron un diagnóstico del estado en que se encontraban estas expresiones a lo largo del país. Hoy, haciendo un análisis de los mismos, comprendemos que tuvimos la mirada de un espectador, no de un actor, y aunque nos permitieron un acercamiento a estas expresiones, nos hemos convencido de que la forma de trabajar, desde el punto de vista de la capacitación, debe estar dirigida a la implicación activa de todos los actores que tienen relación con la expresión cultural, lo cual nos confirma la importancia de poder unir en el pensamiento y en la acción la Convención sobre el Patrimonio Cultural y Natural de 1972 y la Convención sobre la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de 2003. Separan a estas convenciones más de 30 años y el mundo en que vivimos también ha cambiado, por lo que es prudente y aconsejable aunar esfuerzos en aras de poder

entender este complejo fenómeno del patrimonio cultural inmaterial, que dista mucho de ser inamovible.

::369::

Hacia una experiencia de acción participativa en el trabajo metodológico con los actores de la Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad Tumba Francesa "La Caridad de Oriente" y las Comparsas del Carnaval de La Habana

Al lograrse la declaratoria de esta manifestación músico-danzaria se comenzaron a elaborar proyectos en aras de su salvaguardia. En uno de esos proyectos, rectorados por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, la Comisión Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de Cuba y la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, con el auspicio de fondos extra-presupuestarios de Japón, se decidió realizar, entre otras acciones, tres talleres de fortalecimiento de capacidades para los actores que intervenían en esta expresión. Para tal fin se conformó un equipo multidisciplinario que partió de presupuestos participativos.

El primer taller, realizado en Santiago de Cuba, demostró que si se quería en realidad lograr la participación era necesario transformar la metodología a aplicar para, de esta forma, conseguir una real y espontánea participación de los implicados. A propuesta del Msc. Pedro Moras Puig, psicólogo al frente del equipo multidisciplinario, se redimensionó el posible alcance de esta acción formativa, dándole a los portadores de la expresión un rol de protagonistas reales en la misma, no de sujetos pasivos, pues comprendimos que de otra forma no sería posible alcanzar los objetivos iniciales propuestos.

Así las cosas, se decidió aplicar una adecuación de la Metodología Investigación-Acción Participativa (MIAP), en la que se podían utilizar recursos más flexibles y realmente integradores, tratando de lograr relaciones horizontales de diálogo y permitir el acceso a la toma de decisiones por parte de los implicados que son, en definitiva, quienes portan esos conocimientos. La investigación-acción participativa es un modelo que difiere

::370::

de esquemas tradicionales de investigación, en tanto rompe con el distanciamiento entre investigador y población investigada y con la separación entre saberes científicos y populares, propiciando un auténtico proceso de capacitación y educación popular.

Para aplicar estos recursos nos valimos de diversas prácticas de participación colectiva donde todos fuimos actores involucrados en la búsqueda de una realidad. Los resultados de la MIAP, como ya la conocemos, fueron alentadores. De una actitud inicial hostil y en ocasiones profundamente rebelde, pasamos a una actitud de colaboración por parte de los portadores y se logró sumar el resto de los actores que tienen una relación profunda desde sus instituciones con la expresión en cuestión. Incluso el aparente antagonismo entre Patrimonio material vs. Patrimonio Inmaterial desapareció. Un ejemplo de ello es el enriquecimiento de las colecciones de los museos de estas tres provincias que, a partir de estos talleres, comenzaron a recibir de forma voluntaria aquellos objetos utilizados en el baile y que los portadores consideran que son representativos de su expresión.

Ir “armando” estas colecciones dentro del propio espacio de los talleres fue una experiencia para los propios facilitadores: los portadores escribían y depositaban en un aparente “baúl de recuerdos” aquel objeto material que no debía desaparecer de su expresión. Construir este concepto partiendo de la propia génesis de la palabra “patrimonio” permitió que fueran tomando conciencia de la importancia del vestuario y los objetos musicales, y se llegó incluso a valorizar la propia lengua con que cantan sus canciones: el creole, lengua que sólo los más ancianos entienden y pueden hablar. Sus descendientes replican la palabra, aun con deformaciones del español, en un intento por imitar a sus mayores en los cantos.

Tras la experiencia de Santiago de Cuba, realizamos dos talleres más en otras provincias que poseen grupos portadores de la expresión Tumba Francesa, donde perfilamos con una mayor experiencia los presupuestos metodológicos que perseguíamos. Los resultados alcanzados nos permitieron instrumentar una acción de capacitación para portadores y actores locales vinculados a expresiones patrimoniales, tendiente a sensibilizar-

los e integrarlos en un diálogo común. Brindar herramientas de reflexión participativas en la identificación de problemas y posibles soluciones es el postulado básico de esta propuesta que rompe con esquemas académicos al distanciarse de roles diferenciados entre profesores y alumnos e instrumentar un taller en el que todos los participantes interactúan entre sí y elaboran los contenidos a debatir.

Esta modalidad fue validada exitosamente con la expresión Comparsas del Carnaval Habanero y en una edición especial con Promotores y Actores de Desarrollo Local vinculados al trabajo con el patrimonio tanto inmaterial como material, pues se incluyó personal de museos con la intención de aproximarlos y estimular su integración y complementación.

Esta propuesta para accionar y lograr un acercamiento más efectivo con portadores, no es sólo una actividad docente. En nuestro país el Consejo Nacional de Patrimonio, y el CENCREM como institución que centra las acciones de capacitación en estos temas, tienen especial interés en destacar su efectividad como estrategia, que desde una perspectiva socio-psicológica y sin tratar de deslegitimar miradas históricas y antropológicas, propone una visión holística que destaca el papel sustantivo de portadores y actores locales en la salvaguardia de estas expresiones. A su vez, es una vía de hacer efectiva la participación de estos, lo cual es, sin lugar a dudas, un presupuesto básico en las agendas de trabajo y en los programas de desarrollo de nuestros países.

Recomendaciones

1. Se hace necesario dar seguimiento a la labor comenzada con estas expresiones, tanto en la Tumba Francesa como en las Comparsas de los Carnavales Habaneros.
2. Continuar la labor iniciada con los actores locales que participaron en la acción de capacitación, para evaluar la implementación de la metodología a nivel de las instituciones culturales.
3. Implementar en el país la capacitación de actores locales que están en estrecha relación con estas manifestaciones del patrimonio inmaterial.

::372::

4. Poner en práctica a nivel regional esta metodología de investigación-acción participativa con otras expresiones, tanto en el trabajo directo con portadores como con los expertos a cargo.

MARÍA MERCEDES GARCÍA

Licenciada en Lenguas y Literatura Hispanoamericana, egresada de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Realizó estudios de postgrado en Museología y protección del Patrimonio Cultural en el Instituto Superior Politécnico de Museología. Diplomada en Gestión del Patrimonio Cultural. Profesora principal del curso de postgrado “El museo: sus conceptos, definiciones y usos” en el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología, CENCREM. Desde el año 2004 dirige el CENCREM, adscrito al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural de Cuba. Autora de los libros *Historia de los museos en Cuba. Material de estudio del Instituto Superior Politécnico de Museología* (1985) y *Coleccionismo y museos en Cuba* (1986). Preside el Consejo Científico del CENCREM.

Política cultural de Paraguay y el patrimonio cultural inmaterial, nuevos avances

*Gloria Muñoz,
Paraguay*

1. Antecedentes

El patrimonio inmaterial del Paraguay, por el carácter de mediterraneidad del país y las dificultades propias de intercambio y comunicación que genera esa posición, sumada a la fortaleza identitaria que supone el uso generalizado del idioma guaraní, se ha conservado y transmitido con bastante fidelidad hasta hace por lo menos cuatro o cinco décadas atrás. Naturalmente, con las pautas impuestas por el “progreso”, el desarrollo de los medios de comunicación y el vertiginoso avance de la tecnología que impone sus propios cánones axiológicos, implacables e ineludibles, actualmente se encuentra seriamente afectado en muchos de sus elementos.

2. Política Cultural de Paraguay y el Patrimonio Inmaterial

La legislación paraguaya establece, tanto en la Constitución Nacional como en la Ley Nacional de Cultura, en virtud de la cual se crea la Secretaría Nacional de Cultura, pautas para la salvaguarda del patrimonio inmaterial. La Ley N° 946/82, vigente desde el año 1982, la incluye como objeto de protección.

CONSTITUCIÓN NACIONAL

CAPITULO V

DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

ARTÍCULO 62 - DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS Y GRUPOS ÉTNICOS

Nuestra Constitución reconoce la existencia de los pueblos indígenas, definidos como grupos de cultura anteriores a la formación y organización del Estado paraguayo.

ARTÍCULO 63 - DE LA IDENTIDAD ÉTNICA

Queda reconocido y garantizado el derecho de los pueblos indígenas a preservar y a desarrollar su identidad étnica en el respectivo hábitat. Tienen derecho, así mismo, a aplicar libremente sus sistemas de organización política, social, económica, cultural y religiosa, al igual que la voluntaria sujeción a sus normas consuetudinarias para la regulación de la convivencia interior, siempre que ellas no atenten contra los derechos fundamentales establecidos en esta Constitución. En los conflictos jurisdiccionales se tendrá en cuenta el derecho consuetudinario indígena.

ARTÍCULO 64 - DE LA PROPIEDAD COMUNITARIA

Los pueblos indígenas tienen derecho a la propiedad comunitaria de la tierra, en extensión y calidad suficientes para la conservación y el desarrollo de sus formas peculiares de vida. El Estado les proveerá gratuitamente de estas tierras, las cuales serán inembargables, indivisibles, intransferibles, imprescriptibles, no susceptibles de garantizar obligaciones contractuales ni de ser arrendadas; así mismo, estarán exentas de tributo. Se prohíbe la remoción o traslado de su hábitat sin el expreso consentimiento de los mismos.

ARTÍCULO 65 - DEL DERECHO A LA PARTICIPACIÓN

Se garantiza a los pueblos indígenas el derecho a participar en la vida económica, social, política y cultural del país, de acuerdo con sus usos consuetudinarios, esta Constitución y las leyes nacionales.

ARTÍCULO 66 - DE LA EDUCACIÓN Y LA ASISTENCIA

El Estado respetará las peculiaridades culturales de los pueblos indígenas, especialmente en lo relativo a la educación formal. Se atenderá, además, a su defensa contra la regresión demográfica, la depredación de su hábitat, la contaminación ambiental, la explotación económica y la alienación cultural.

ARTICULO 67 - DE LA EXONERACIÓN

Los miembros de los pueblos indígenas están exonerados de prestar servicios sociales, civiles o militares, así como de las cargas públicas que establezca la ley.

CAPÍTULO VIII - DE LA EDUCACIÓN Y DE LA CULTURA

ARTICULO 73 - DEL DERECHO A LA EDUCACIÓN Y DE SUS FINES

Toda persona tiene derecho a la educación integral y permanente, que como sistema y proceso se realiza en el contexto de la cultura de la comunidad. Sus fines son el desarrollo pleno de la personalidad humana y la promoción de la libertad y la paz, la justicia social, la solidaridad, la cooperación y la integración de los pueblos; el respeto a los derechos humanos y los principios democráticos; la afirmación del compromiso con la Patria, de la identidad cultural y la formación intelectual, moral y cívica, así como la eliminación de los contenidos educativos de carácter discriminatorio.

ARTÍCULO 77 - DE LA ENSEÑANZA EN LENGUA MATERNA

La enseñanza en los comienzos del proceso escolar se realizará en la lengua oficial materna del educando. Se instruirá asimismo en el conocimiento y en el empleo de ambos idiomas oficiales de la República. En el caso de las minorías étnicas cuya lengua materna no sea el guaraní, se podrá elegir uno de los dos idiomas oficiales.

::376::

ARTÍCULO 81 - DEL PATRIMONIO CULTURAL

Se arbitrarán los medios necesarios para la conservación, el rescate y la restauración de los objetos, documentos y espacios de valor histórico, arqueológico, paleontológico, artístico o científico, así como de sus respectivos entornos físicos, que hacen parte del patrimonio cultural de la Nación. El Estado definirá y registrará aquellos que se encuentren en el país y, en su caso, gestionará la recuperación de los que se hallen en el extranjero. Los organismos competentes se encargarán de la salvaguardia y del rescate de las diversas expresiones de la cultura oral y de la memoria colectiva de la Nación, cooperando con los particulares que persigan el mismo objetivo. Quedan prohibidos el uso inapropiado y el empleo desnaturalizante de dichos bienes, su destrucción, su alteración dolosa, la remoción de sus lugares originarios y su enajenación con fines de exportación.

ARTÍCULO 83 - DE LA DIFUSIÓN CULTURAL Y DE LA EXONERACIÓN DE LOS IMPUESTOS

Los objetos, las publicaciones y las actividades que posean valor significativo para la difusión cultural y para la educación, no se gravarán con impuestos fiscales ni municipales. La ley reglamentará estas exoneraciones y establecerá un régimen de estímulo para introducción e incorporación al país de los elementos necesarios para el ejercicio de las artes y de la investigación científica y tecnológica, así como para su difusión en el país y en el extranjero.

CAPÍTULO VIII

ARTÍCULO 140 - DE LOS IDIOMAS

El Paraguay es un país pluricultural y bilingüe. Son idiomas oficiales el castellano y el guaraní. La ley establecerá las modalidades de utilización de uno y otro. Las lenguas indígenas, así como las de otras minorías, forman parte del patrimonio cultural de la Nación.

LEY N° 946/82 "DE PROTECCIÓN DE LOS BIENES CULTURALES" CAPÍTULO II

::377::

De los Bienes Culturales

Art. 5°.- Podrán ser declarados bienes culturales las lenguas indígenas, las composiciones literarias y musicales de valor histórico o artístico, las tradiciones, costumbres o creencias populares, así como los estudios e investigaciones científicas sobre ellas.

LEY N° 3051/06 "LEY NACIONAL DE CULTURA"

Art. 4°: Las políticas culturales recaen sobre las siguientes manifestaciones y actividades:

m. Expresiones de comunidades indígenas y sectores populares varios: rituales, ceremonias, festividades y cualquiera de las manifestaciones enunciadas en los incisos anteriores en cuanto realizadas por esas comunidades y sectores.

Reestructuración de la Secretaría Nacional de Cultura

En el año 2008, cuando asume la actual administración, se reestructura el organigrama de la Secretaría Nacional de Cultura y se crea la Dirección General de Promoción de Cultura Comunitaria, cuya función principal es el estudio, apoyo y fomento de las manifestaciones culturales y organizaciones de las distintas comunidades, incluidas las indígenas. También surge la Dirección General de la Creación y la Diversidad, con el objeto de prestar especial atención a los aspectos relacionados con la diversidad.

La Dirección General de Patrimonio Cultural reorganizó las direcciones que la integran creando la Dirección de Catalogación del Patrimonio Cultural. Entre sus departamentos están el de Patrimonio Intangible, aún no en funcionamiento por restricciones de disponibilidad de recursos humanos; y la Dirección de Investigación, Arqueología y Antropología, res-

::378::

ponsable de la investigación y desarrollo de los aspectos antropológicos del patrimonio inmaterial.

Declaración de Patrimonio Cultural de elementos del patrimonio inmaterial de Paraguay

Si bien no se disponía de una Ficha de Inscripción Nacional de Patrimonio Intangible ni de un Inventario, la Dirección General de Patrimonio Cultural ha registrado como patrimonio cultural varios elementos del patrimonio inmaterial. Actualmente se está completando la documentación pertinente, conforme a la Ficha Nacional.

RESOLUCION N° 16/06/A. “Declarar Patrimonio Cultural de la República del Paraguay el tejido Encaje Yu”.

RESOLUCION N° 16/06/B. “Declarar Patrimonio Cultural de la República del Paraguay el Encaje Ñanduti”.

RESOLUCIÓN N° 12/06. “Declarar Patrimonio Cultural de la República del Paraguay el Tejido Aho-poi, bordado y tejido originario del Poblado Nuestra Señora la Virgen del Rosario de Yataity del Guairá”.

RESOLUCIÓN N° 21/05. “Declarar como parte del Patrimonio Histórico y Cultural al Sitio Sagrado Pai Tavytera denominado Jasuka Venda ubicado en la Región Oriental, Departamento de Amancay, Distrito de Pedro Juan Caballero (23 de latitud y 56 de longitud) con una superficie de 7.665 hectáreas correspondiente a la Finca N° 1.173 Patrón N° 1.219”.

3. Nuevos avances institucionales en materia de Patrimonio Intangible

Las primeras acciones institucionales en este sentido se dirigieron a proseguir la participación y la oficialización de la inclusión de Paraguay en el CRESPIAL, organizar un programa de capacitación y elaborar la Ficha Nacional de Registro del Patrimonio Intangible e Inventario.

a. Inscripción oficial de Paraguay en CRESPIAL. (Ya oficializada)

b. Capacitación

- Participación en el Seminario Internacional “Identificación del Patrimonio Inmaterial en Latinoamérica: Construcción de Inventarios en el Contexto de la Convención 2003”.

- Realización del “Seminario Patrimonio Inmaterial”, dictado por la experta cubana María Mercedes Santana, realizado en Asunción, Paraguay, apoyado por UNESCO – Montevideo (septiembre de 2009). En la evaluación del mismo se concluyó programar una segunda parte del Seminario con énfasis en las comunidades (trabajo en terreno).

c. Participación en la “IV Sesión del Comité Intergubernamental del Patrimonio Inmaterial” realizado en Abu Dhabi (Emiratos Árabes) del 28 de septiembre al 2 de octubre del 2009.

d. Elaboración y Lanzamiento de la Ficha Nacional de Inscripción del Patrimonio Inmaterial.

e. Elaboración de la Taxonomía Preliminar del Patrimonio Inmaterial del Paraguay

Esta taxonomía establece las categorías a utilizar y cumple la función de pre-inscripción, con base en ella se determina el trabajo de documentación, investigación y planificación. Esta taxonomía se realiza en dos etapas, la primera con base en los insumos disponibles, bibliografía y aportes de investigadores y portadores de patrimonio. La segunda incluye la definición por parte de las comunidades de los elementos que consideran de su patrimonio. Supone trabajo de convocatoria y participación en el sitio del que provienen. Para tal fin está previsto tomar contacto con gobernaciones, municipalidades y referentes y organizaciones comunitarias.

f. Constitución del Equipo Ejecutivo de Patrimonio Inmaterial

Consiste en un equipo compuesto por representantes de las tres direcciones generales de la Secretaría Nacional de Cultura, portadores de patrimonio e investigadores, cuya función es la planificación de las acciones tendientes a la investigación, promoción y revitalización del patrimonio inmaterial del país.

::380::

g. Avances en la documentación e investigación de elementos del patrimonio inmaterial.

Se han iniciado trabajos relativos a la documentación e investigación de elementos de nuestro patrimonio inmaterial, con énfasis en los que se encuentran en situación de riesgo: Mbeyú Tová, Poncho 60 listas, La Rua, Cambá Taangá, Los compuestos.

GLORIA MUÑOZ

Licenciada en Psicopedagogía, egresada de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Asunción. Desde 1976, fundadora y miembro del equipo directivo del IDAP, organización sin ánimo de lucro cuyo objetivo es el fomento de la cultura y la educación en un marco de compromiso social, orientando su acción con preferencia hacia el sector rural. Actualmente se desempeña como directora de la institución. Entre 1999 y 2004 ocupó la dirección general de Patrimonio Histórico y Cultural del Vice-ministerio de Cultura. Directora general de Patrimonio Cultural de la Secretaría Nacional de Cultura desde el año 2008. Guionista, en coautoría con Hugo Gamarra, del documental *El portón de los sueños*, sobre la vida y obra de Augusto Roa Bastos. Autora de numerosos libros, entre los cuales se destacan *La expresión corporal en la educación* (1982); *Expresión teatral para docentes*, en coautoría con Miguel Gómez (1993); la novela *Polca 18* (1999); los libros de cuentos *La navaja de Don Ruperto* (2002) y *Madeiras de Clío* (2007); y en teatro: *Tragedia de la cárcel pública y otras piezas* (2000) y *Cenizas desolladas y otras piezas* (2006).

SALVAGUARDIA DE LAS FIESTAS Y DANZAS
TRADICIONALES EN URUGUAY

Introducción

Frédéric Vacheron
Oficina de UNESCO cluster MERCOSUR
Montevideo

*Las fiestas son eso: espacio, sonido, color para que las
almas se entiendan*

Luis Millones Santa Gadea

Las fiestas tradicionales, conjuntamente con otras expresiones como la música, los ritos, los conocimientos tradicionales y las ceremonias, son reconocidas por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada en 2003, como manifestaciones del patrimonio vivo de la humanidad. Actualmente son 114 los Estados Partes de la Convención. Tras la reunión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial celebrada en Abu Dhabi el pasado septiembre, se inscribieron 76 nuevos elementos de 27 países distintos, que se unieron a las 90 expresiones de Patrimonio Cultural Inmaterial de 70 países que integraban la Lista Representativa.

Con todo ello se está logrando concienciar a la comunidad internacional acerca de la necesidad de reconocer las manifestaciones culturales vivas, entre las que se incluyen las fiestas. En este aspecto se percibe en países como Argentina, Paraguay y Uruguay una toma de conciencia en cuanto a la importancia del patrimonio inmaterial, que se expresa tanto en la integración de este patrimonio en la gestión de las políticas públicas

de desarrollo, como en la formulación de proyectos provenientes del sector público y la sociedad civil.

El Patrimonio Intangible tiene un carácter mutable y dinámico que constituye a la vez su principal fortaleza y debilidad. Los actuales cambios que está sufriendo el mundo ponen a las fiestas tradicionales en una situación de vulnerabilidad. La permanencia de estas fiestas se “encuentra amenazada por factores como la globalización, el desarrollo económico, los desplazamientos voluntarios y forzosos, la escasez de recursos y en algunos casos por decisiones estatales”¹. Ante esta situación aparecen nuevos riesgos que deben ser abordados, y que no pueden ser comprendidos de forma aislada al contexto mundial. Así, es necesario contener los riesgos implicados en factores tales como la “irrupción del turismo internacional (...) la folclorización de la fiesta tradicional por decadencia de la sociedad, el repliegue de la fiesta hacia sociedades más pequeñas, o la infantilización”² de las mismas ligadas a un turismo mercantilista.

En consecuencia, la salvaguardia de este patrimonio plantea grandes desafíos, haciendo inevitable el abordaje de una gestión cultural con un enfoque integral que comprometa de forma inapelable a las autoridades. A pesar de ello, garantizar la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en especial en el caso de las fiestas tradicionales, no depende tan sólo del esfuerzo institucional. La comunidad local jugará también un rol fundamental en este proceso, tal como lo estipula el artículo 15 de la Convención de 2003.

Como menciona el antropólogo francés Marc Augé, es importante remarcar el vínculo del espacio con la cultura, y defender el concepto de *lugar antropológico* en el cual se desarrollan las fiestas tradicionales como ámbitos de la identidad, la memoria y los valores de grupo. Estos ámbitos se contraponen a los *no-lugares* que son los espacios globalizados de la circulación, la distribución y la comunicación masiva donde “los procesos identitarios no

1 *La Fiesta, la otra cara del patrimonio, valoración de su impacto económico cultural y social*. Autores: Olga Pizaro Mallarino, Luis Alberto Zuleta, J., Lino Jaramillo G., German Rey.

2 *Ibid.*

cuentan y la historia se evapora". Como explica Adolfo Colombes (Argentina), "el *no-lugar* no constituye en rigor de verdad un espacio público sino abierto al público, lo que no es lo mismo. Tales espacios carecen de identidad pero no de dueños". Para el ensayista son lugares que devastan nuestro imaginario, en los cuales "los pueblos no pueden situar sus valores primordiales, los que constituyen su cosmovisión y sus núcleos de identidad".

Es por ello que debe evitarse a toda costa anclar las fiestas tradicionales en estos *no-lugares*. Para evitar su escenificación, foclorización y mercantilización, las fiestas tradicionales precisan desarrollarse en (sus) *lugares antropológicos*, puesto que los usos sociales, los rituales y los actos festivos son actividades fundamentales de las sociedades que estructuran la vida de las comunidades y de los grupos, siendo compartidas y estimadas por grandes segmentos de los mismos. Precisamente del hecho de que reafirman la identidad grupal o comunitaria de quienes los practican emana su trascendencia y significado.

Habida cuenta de la complejidad de las fiestas tradicionales como patrimonio vivo, se hace patente la inevitable necesidad de abordar su gestión de una forma integral y abierta. En este sentido es pertinente presentar, a modo de ejemplo de buenas prácticas que adoptan la gestión integral, tres interesantes experiencias llevadas a cabo en Uruguay. Por un lado María Virginia Cornalino nos hablará de la "Diversidad cultural y fiestas tradicionales como herramientas para el desarrollo local en Canelones", a la vez que reflexionará sobre la patrimonialización. De otra parte, Antonio di Candía y Federico Estol presentarán la publicación reciente del libro *Fiestas tradicionales en Uruguay*, una recopilación de las fiestas tradicionales uruguayas con enfoque participativo. Finalmente, tendremos la oportunidad de conocer, de la mano de Diego Rodríguez, el proyecto PRAXIS, una iniciativa que busca la revitalización de las danzas tradicionales, y que en esta ocasión se centrará en el Tango, expresión de Patrimonio Cultural Inmaterial recientemente incluida en la Lista Representativa gracias a la presentación conjunta de Argentina y Uruguay.

El Patrimonio Inmaterial es vivo y diverso, y de este modo lo refleja la Convención de 2003. La inclusión de las técnicas artesanales tradicionales en el ámbito del patrimonio inmaterial constituye un reconocimiento explícito al importante papel desempeñado por la creación artesanal en la producción y reproducción de los medios de vida de los pueblos a través de toda la historia. Así mismo, manifiesta su función como elemento de articulación entre los valores materiales y espirituales de una colectividad. En la actual “aldea global”, el artesano se aleja eventualmente de las necesidades y gustos del consumidor. Con la ampliación de los mercados y el espectacular crecimiento del turismo, el contacto tradicional, personal y directo entre los creadores y los usuarios se interrumpe. El artesano debe considerar ahora la transmisión de su conocimiento teniendo en cuenta el diseño, la producción y la comercialización de su producto. En la actualidad existe un creciente mercado en busca de lo único y auténtico: la referencia a que la autenticidad es lo genuino del patrimonio cultural del artesano, se contraponen a los productos estandarizados de las grandes corporaciones con marcas globales, creando un nicho para la creatividad, la innovación y lo único. En este contexto hay una demanda creciente por el diseño bien aplicado, gran parte del cual proviene de la cultura local, la imaginación y la destreza de los artesanos creativos.

Reconociendo la importancia de este vínculo, y con afán de estrechar los lazos y contribuir a una cooperación equilibrada entre las dos disciplinas, se ha llevado a cabo muy recientemente en Santiago de Chile el “Encuentro entre Diseñadores y Artesanos”, que forma parte del programa de Artesanía y Diseño de la UNESCO y quiere dar continuidad a la publicación *Encuentro entre diseñadores y artesanía. Guía práctica*. En esta línea se desarrollará el pánél en torno a la gestión de la artesanía tradicional como expresión del patrimonio vivo. El ejemplo que tendremos la oportunidad de conocer es el del Programa “Identidades Productivas” en Argentina, que se presentará antes del inicio del pánél “Artesanía, diseño y patrimonio inmaterial en Argentina”, y que correrá a cargo de las especialistas Cinthya Vietto, Marta Rueda y Marina Porrúa.

FRÉDÉRIC VACHERON

::387::

En 1997 ingresó en la UNESCO. Desde julio de 2000, especialista de programa en la División de Políticas Culturales y Diálogo Intercultural del sector de la Cultura. En febrero de 2004 es nombrado en la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO (La Habana, Cuba), como coordinador del Equipo Cultura. En julio de 2008 asume como especialista del Programa Cultura en la Oficina Multipaís de la UNESCO para Argentina, Paraguay y Uruguay, con sede en Montevideo. Tiene a su cargo la implementación de varios programas de alcance nacional y/o subregional sobre los ejes de acción prioritarios de la UNESCO: Patrimonio mundial, Patrimonio inmaterial, Museos y tráfico ilícito, Industrias culturales, Diversidad cultural y Diálogo intercultural.

Fiestas tradicionales y diversidad cultural como herramientas para el desarrollo local de Canelones, Uruguay

Virginia Cornalino,
Uruguay

Una sociedad se define no sólo por su actitud frente al futuro sino frente al pasado, sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos.

Octavio Paz

Hablar de patrimonios en Canelones nos incita a mirar la herencia del inmigrante que permanece presente en nuestras formas de producción y tradiciones, en las costumbres, en las creencias y en las festividades. Ellas identifican a cada rincón canario; su valoración, reconocimiento y renacimiento serán importantes herramientas para la identidad cultural, la preservación de la diversidad y el sentimiento de ser y formar parte de un “lugar”, aspectos fundamentales para construir sendas que visualicen y guíen el desarrollo local. La globalización nos exige construir estrategias para que la cultura particular local no se extinga, con la intención de propiciar espacios que rescaten la diversidad y la tan necesaria pluralidad de expresiones.

El patrimonio inmaterial sufre el “bombardeo” de costumbres y tradiciones foráneas, consecuencia de la globalización económica y cultural. Su revalorización colabora en la construcción de identidad, en el fortalecimiento de la memoria colectiva y en la edificación de la historia local

y departamental. Canelones posee un pasado exquisito, pleno de lugares, paisajes, leyendas, personas, historias guardadas secretamente o escondidas en el silencio. El desafío para la Comisión Cultural del Patrimonio de Canelones ha sido develar los secretos y escribir acerca del “ser canario”, de su magia gestada en un marco natural y cultural tan rico como específico. Cada construcción, cada edificio, cada costumbre, cada fiesta y tradición nos deleitan y nos empujan a avanzar un poco más en la búsqueda de un mayor conocimiento de la cultura departamental.

Desde su gestación, la Comisión tiene como objetivo convocar a la comunidad a expresar sus ideas, memorias y proyectos; a mostrar y asentar ciertas costumbres que conmemoran y reivindican las formas de producción y las historias locales que asociadas a las fiestas tradicionales conforman el Patrimonio Cultural Canario.

En estas sendas hemos percibido que en la fusión entre los patrimonios materiales e inmateriales, cada uno aporta al otro. Aquello que está, tiene muchas veces un valor que trasciende su materialidad, constituyendo nuestro patrimonio cultural, un patrimonio muy diverso que nos habla de la historia de nuestro país, de las historias locales, de las costumbres, de las formas de producir. La política de nuestra institución es fundar las condiciones para que la gente sea quien se apropie del patrimonio, lo desarrolle, divulgue, sostenga y disfrute. Se trata de trascender las fronteras académicas para constituir el patrimonio cultural desde la mirada de las comunidades.

Significó un desafío convocar a las comunidades a sentir el patrimonio en Canelones, ya que éste surge en un ámbito nuevo, sin camino previo, pues lo patrimonial no estaba presente en la agenda de las instituciones ni en las políticas departamentales. Canelones se había acostumbrado a estar en la periferia, su desafío ahora es pensarse desde un nuevo lugar, y realizar una mirada más holística e integradora que favorezca su propio desarrollo.

La Comisión del Patrimonio de Canelones visualizó un campo fértil de investigación-acción para fortalecer y reivindicar la comunidad canaria

::390::

tanto a nivel local como nacional. Desde el año 2006 esta Comisión se ha propuesto escuchar las voces de los canarios y construir propuestas que defiendan la identidad cultural, convocando a la extensión universitaria de investigación, a los académicos e investigadores locales, a todas esas voces anónimas que guardan la memoria local. Con todo ese asombroso material empezamos la construcción de uno de los archivos más fecundos de la región. Partimos del convencimiento de que una correcta gestión de los recursos patrimoniales implica incluirlos en la vida de la sociedad para así transitar en busca de la permanencia de “lo nuestro” como factor básico de unidad social.

Fiestas tradicionales en Canelones

La investigación, la observación y el caminar por los rincones canarios nos presentaron un departamento lleno de festividades y tradiciones, actividades que relacionadas con las costumbres del inmigrante (italiano y canario, fundamentalmente), con las fechas patrias, con las actividades productivas o religiosas, con la danza y el arte, revelaron un departamento muy diverso culturalmente. Esta realidad nos animó a convocar a cada comunidad al rescate, a la socialización y al disfrute de los valiosos patrimonios culturales inmateriales que laten en las venas canarias, a los cuales hoy en día la Intendencia Municipal de Canelones (IMC) toma la decisión política de aportarles más voz y protagonismo.

Canelones es uno de los 19 departamentos en que se divide la República Oriental del Uruguay. Se destaca por ser, luego de Montevideo (capital del país), el departamento más poblado y estratégico desde el punto de vista geopolítico. Es un departamento fundamental para comprender la historia del país, entre otras razones porque fue allí donde un 18 de diciembre nació el primer Pabellón Nacional. Cada año la capital departamental conmemora orgullosa esta fecha. En el año 2008 tuvimos el honor de celebrar el 180° aniversario del Primer Pabellón Patrio; para ello la Comisión del Patrimonio de la IMC convocó a los vecinos, a las instituciones y a las orga-

nizaciones locales para hacer realidad esta Gran Fiesta Patria. Desde esos encuentros la voz de la maestra Melba Mozzo, integrante de la 1° Asociación de Jubilados y Pensionistas de Canelones, fue escuchada y afirmada, y así empezamos a preparar “El Gran Pericón”.

¿Por qué fue tan importante bailar El Pericón en Canelones?

Por primera vez Canelones vivió y gestó una fiesta de estas características. En nuestro departamento y en nuestro país las danzas tradicionales fueron dejadas de lado por un período bastante largo, estando sólo presentes en festividades escolares o en el marco de “fiestas criollas” para un reducido número de personas que las mantuvieron vivas. La historia de El Pericón es tan rica y variada como su coreografía. Asoma sus cuatro primeras figuras en los albores de la independencia en la Banda Oriental, donde resonaron largamente los ecos del Grito de Asencio y el triunfo de Artigas en la Batalla de Las Piedras. Entre los años 1820 y 1830 asciende al escenario de la Casa de las Comedias. Es una danza de cuatro figuras: demanda o espejo, postrera, cadena y cielo. El Pericón tuvo su momento de expansión ya que se bailó también en Argentina, Brasil, Chile y las Islas Canarias.

En Uruguay El Pericón fue danza de todo el territorio. Era el baile preferido, llamado “el Nacional”, considerado como Danza Nacional. Se bailaba en toda la campiña oriental. El número de sus figuras fue creciendo a medida que se mantenía de moda, eran figuras pertenecientes a la contradanza europea; una de esas figuras es el Pabellón Nacional.

La intención política de la Comuna Canaria y de la Comisión del Patrimonio es valorar el patrimonio de nuestros pueblos, y el Gran Pericón es un claro ejemplo de esto. Vimos la comunión lograda ante la conmemoración de una Fiesta Patria, llamamos a la comunidad a participar y reunimos 2.150 ciudadanos bailando “El Nacional”, símbolo de nuestra Patria. Se demostró así la apropiación social del patrimonio, en el entendido que la participación colectiva sirve de eje en la construcción de identidades y en la consolidación de los pueblos. Mediante la apropiación social del patri-

::392::

monio una pluralidad de individuos se reconoce como perteneciente a un territorio. Esta apropiación permite construir identidad, unidad e integración en las comunidades. Paralelamente, si se logra la apropiación social del patrimonio y de la diversidad cultural, se fomentarán estrategias que la afiancen como perspectiva económica para las comunidades, mejorando la calidad de vida al promover el desarrollo local a escala humana y con el uso sostenible de aquellos bienes de los que cada comunidad es portadora.

Lo que significó esta apropiación

Al asumir el Gobierno Departamental de Canelones la decisión política de valorar el patrimonio de nuestros pueblos, generando espacios de participación y de apropiación social de nuestras tradiciones, convocó a los ciudadanos con el llamado de: **Unite a la Rueda Grande** (eslogan usado para invitar a participar en esta fiesta), y el resultado fue que un inolvidable sábado 20 de diciembre de 2008, bajo un cielo azul y un sol brillante, 2.150 personas vinieron a Canelones a bailar El Pericón.

Participaron grupos de danzas, sociedades nativistas, grupos de estudiantes, asociaciones de jubilados, vecinos que se invitaban y convocaban, autoridades locales, grupos de amigos; de muchas formas se unían en grupos de 6 a 8 parejas y todos, siguiendo la coreografía que coordinaba y explicaba la profesora de danza Rosana Pratto, ensayaron “El Nacional”.

“De todas partes vienen”... Montevideo, Maldonado, Durazno, Colonia, Lavalleja y Tacuarembó dijeron ¡presente! Canelones vivió un día de pañuelos blancos y celestes, que culminó con el gran Pabellón Nacional desplegado a lo largo de todas las calles donde se bailó El Pericón, y así las franjas de nuestra bandera flameaban ante el llamado de “¡Viva la Patria!”

En el sentir de la gente y de la presidenta de la Comisión Honoraria del Patrimonio, profesora Elena Pareja, estaban estas palabras:

“Trabajamos con mucho gusto, maravillados con la capacidad de organización y participación de todos los ciudadanos del país”.

“Era increíble ver en los ensayos la alegría y el entusiasmo de todos”.
“Bailamos, nos encontramos, nos integramos, todos participaron”.
“Es otra forma de decirle sí a nuestra cultura, a nuestras tradiciones”
“Fue El Pericón más grande del mundo y afirmó nuestras tradiciones,
que tenemos que seguir desarrollando”

::393::

La comunidad proclamó la institucionalización de El Gran Pericón como Fiesta Canaria en homenaje al Pabellón Nacional. El año 2009 tendrá lugar el segundo Gran Pericón. Ciertas tradiciones que estaban latentes pero enmudecidas recuperaron su voz. Y con este desafío seguimos abrazando lo tradicional, el afecto, la memoria... nuestro patrimonio, rescatando nuestro modo de “Ser Canario”.

En el baile nativo, nuestros camperos
aprenden de memoria sus relaciones,
y cuando puntean los guitarreros,
florecen más aprisa los corazones.

(...)

Es el baile nativo, la danza fiera
del viento en los pliegos de mi bandera,
lo mismo en los triunfos que en las fatigas,
sonó en los fogones de nuestro Artigas.

“El Pericón”, Alfredo Zitarrosa

VIRGINIA CORNALINO

Profesora de educación media, con especialidad en Ciencias Geográficas. Maestra en Educación Popular de la Multiversidad Franciscana de Montevideo. Actualmente cursa un postgrado en Educación y Desarrollo y una maestría en Educación Ambiental. Expositora en diversos seminarios aca-

::394::

démicos relacionados con el desarrollo sustentable, la cultura afrouruguaya y la gestión del patrimonio cultural. Integrante de la Comisión Honoraria del Patrimonio de Canelones, en las funciones de gestión cultural y organización de eventos patrimoniales culturales.

Salvuarda del patrimonio cultural inmaterial desde la sociedad civil

*Equipo Praxis,
Uruguay*

Uruguay posee un interesante patrimonio coreográfico. Los trabajos del musicólogo Lauro Ayestarán se inician con recolecciones de campo en 1943 y vienen a llenar un enorme vacío en cuanto al conocimiento de la tradición musical. Fallecido en el año 66, gracias a la labor de su esposa Flor de María se logró reconstruir buena parte de las coreografías practicadas en el territorio rural hasta las primeras décadas del siglo XX. Sobre las tradiciones coreográficas del siglo XX y en especial sobre las manifestaciones urbanas (candombe, tango, milonga, etc.) poco pudo avanzar. El legado de Ayestarán permitió incluir un conjunto de danzas en el cuadro de clasificación de propuestas taxonómicas de Curt Sachs, marco epistémico de referencia de la época. Estas danzas provienen del Pacífico, vinculándonos con la zona andina y del Atlántico con la frontera seca del territorio luso-brasileño.

La investigación coreológica se estanca desde la década de los 60. Las propuestas estéticas de recreación sufren un desgaste considerable que las aleja de los escenarios importantes. No existen políticas, programas, proyectos, ni siquiera acciones de investigación, salvuarda o desarrollo del acervo danzario tradicional, ni desde el Estado, ni apoyadas por éste; mucho menos desde el ámbito universitario, que da la espalda a esta expresión cultural. La Escuela Nacional de Danzas – División Folklore, creada durante la dictadura militar en 1975, constituye la única institucionalidad. Si bien en sus primeros diez años la creación de la Escuela fue un avance que permitió sistematizar la formación en un sector de la danza, nunca pudo

adaptarse a los nuevos tiempos democráticos, mejorar su inserción en la sociedad y en el ámbito académico, y tampoco establecer una nueva base conceptual para defender y ensanchar nuestro patrimonio coreográfico.

Un pequeño grupo de docentes, egresados y profesionales independientes de esta área de actividad comienza en 1981, poco antes de la derrota definitiva de la dictadura (1984/85), a buscar nuevos caminos para la danza y en particular a revisar su anclaje teórico y conceptual. En esos primeros empujes juegan un papel relevante Sheila Werosch y Walter Veneziani. Carentes de apoyo, los colectivos se arman y desarman. Werosch y Veneziani dedican gran parte de la década de los 90 a la experimentación de propuestas innovadoras: en lo escénico a través del grupo PuebloDanza, y en general al estudio, profundización e investigación.

Sobre el año 2000 la situación en el país en relación con la danza tradicional popular ha profundizado su deterioro; se hace necesario construir desde la sociedad civil una herramienta que genere un modelo diferente de aproximación a esta manifestación cultural. Surge el Equipo Praxis que organiza mesas redondas, seminarios, proyectos de investigación y animación, publicaciones, etc. El Equipo se concibe como una herramienta en construcción desde la sociedad civil, con una integración móvil que partiendo del trabajo de Sheila Werosch y Walter Veneziani, invita a diferentes profesionales a trabajar por proyectos. A partir del 2006 se integra un grupo estable, sin que ello modifique la posibilidad de participar en actividades por proyectos.

Persuadidos de que la danza tradicional popular tiene un enorme potencial como expresión de nuestras identidades culturales, el goce estético, la integración social y la mejora de la calidad de vida, y convencidos de que su situación estaba lejos de alcanzar estas posibilidades potenciales, fue necesario asumir el reto de iniciar un conjunto de acciones que permitieran nuevos procesos.

Por su parte, el sector de la cultura necesitaba replantear su plataforma conceptual para cumplir mejor sus cometidos y para encontrar una ubicación más equitativa dentro del conjunto de las disciplinas y saberes, en el

ámbito nacional y departamental. La ratificación por el parlamento uruguayo de las nuevas Convenciones de la Unesco consagra nuevos derechos y obligaciones y da un enfoque teórico para establecer e impulsar desde la sociedad civil prácticas de salvaguarda, protección, investigación y difusión del patrimonio inmaterial.

El Equipo Praxis, desde la sociedad civil, asume el compromiso de aportar para cubrir estos vacíos y estructura su acción en la siguientes “direcciones”:

- Académica e investigación
- Acciones de docencia práctica
- Formación docente y artística
- Divulgación
- Participación institucional o cívica
- Creación artística
- Documentación y registro

En la práctica cotidiana, estas direcciones están profundamente entrelazadas pues sus integrantes comparten diferentes proyectos; generan acciones en varios sentidos y los resultados de una dirección influyen en las otras. Para ejemplificar mencionaremos, de manera muy sintética, algunas acciones en cada dirección.

Académica e investigación

Además de la extensa carrera docente de Sheila Werosch y de la trayectoria de Walter Veneziani como periodista especializado y crítico de danza en importantes medios de prensa, sus trayectorias han motivado y permitido publicaciones como:

- En 2001: *Bailar en uruguay – acercamiento teórico, metodológico al desarrollo de la danza tradicional*. En este año comienza la investigación “El Tango-Danza en el Uruguay”.

::398::

- En 2002 se desarrolla gran parte de la investigación “Encuesta danza-identidad”.
- En 2003 se presenta, como avance de la investigación sobre el tema, la ponencia “Tango oriental, ADN de una danza”.
- En 2004 *El Pericón nacional* es publicado por el Consejo de Educación primaria.
- Durante 2005, en el seminario “La danza en la Universidad”, organizado por la Universidad de la República, se presenta el trabajo “Han robado mi cuerpo”.
- A principios de 2006 se aporta un capítulo al libro *Avalancha Tanguera*, donde se trata el tema del Paso Básico en el tango-danza tradicional en Uruguay.
- En ese mismo 2006 se publica *Abran cancha, acá baila un oriental – el tango de los uruguayos*, donde se da cuenta de toda la investigación temática realizada hasta ese momento.
- Durante 2008 se presentaron las ponencias “Forma no-formal”, sobre opciones pedagógicas de la danza, y “Perfil del docente en arte”.
- En 2009, en el marco del 2º Encuentro de Otoño de Expertos en Danza Tradicional que organiza Praxis, se presentó el resultado de la investigación “En búsqueda del público perdido”.

Acciones de docencia práctica

Se trata de una continua aplicación-experimentación de nuevos métodos y criterios en varias instituciones donde se generan diversas prácticas específicas (edad, profesión, patologías). Desde 2006 trabajamos para el programa “Esquinas de la Cultura” de la Intendencia Municipal de Montevideo. En ese contexto participamos de:

- **Ferias de la Cultura** – todos los fines de semana se instala en puntos de la periferia capitalina una feria donde se ofrecen, en forma gratuita,

talleres de títeres, construcción de instrumentos, teatro, artes plásticas, etc. El Equipo Praxis realiza los talleres de danza.

- **Escuela Esquinera** – ofrece formación de mayor profundidad en tecnologías de la animación socio-cultural. Brindamos entrenamiento sobre el uso de la danza tradicional como forma de animación socio-cultural.
- **Carpa Cultural** – se ubica durante dos semanas en un barrio periférico; durante la noche se ofrecen espectáculos y durante el día talleres a los vecinos y a las escuelas e instituciones culturales de la zona.
- **Centros Culturales** – también en barrios alejados del centro de la ciudad, se crean o reciclan centros y allí formamos grupos de animación que toman talleres y varias veces al año los reunimos para realizar actividades recreativas, educativas y socializadoras.

Cada situación requiere de una elaboración colectiva con estudio, diagnóstico, propuesta, evaluación y seguimiento, también colectivos. Cada docente del Equipo realiza prácticas particulares, en la educación formal y no formal, donde se aplican criterios similares y se revierten las experiencias en las instancias de evaluación del Equipo, como forma de socializar los conocimientos y el ámbito de contención y auto-formación.

Formación docente y artística

La acción inaugural del Equipo Praxis se enmarca en la tarea de reflexión y formación de los profesionales de este sector de actividad.

- En 2000 se organiza un ciclo de mesas redondas denominado “La Revalorización de la Danza Folklórica en el Uruguay”.
- En el año 2002 y luego en 2004 se realizan los “Seminarios de desarrollo escénico I y II” para directores de grupos de danza tradicional.
- El año 2004 se desarrolla el “Ciclo de Actualización Docente” para el interior del país.

::400::

- En el 2007, las “Jornadas de Actualización Docente” de la sección danza de la Inspección Nacional de Música del Consejo de Educación Primaria.
- En 2007 y 2008, los “Seminarios de actualización docente” que organiza la Escuela Integral de Arte de la Intendencia Municipal de Maldonado fueron el marco de conferencias especializadas.
- En 2008 se dictaron los cursos intensivos “Puesta en escena” y “Didáctica de la Danza Tradicional” en las ciudades de Salto y Tacuarembó respectivamente, incorporados a las actividades del programa “Cultura íntegra” de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, dirigido a profesionales del interior del país.
- También en 2008 y en 2009, en el marco del proyecto “Ayestarán en Danza” se generan varias acciones de formación y autoformación, al interior de los “Encuentros de otoño para expertos y jóvenes especialistas”.

Eventos de divulgación

Entre ellos se destacan:

- Los “Talleres para Maestros” de Educación Primaria (2001 – 2002).
- En 2002 – 2003, el cursillo “Intensivo para Maestros”.
- Durante 2005 “La Danza re-creada”.
- En 2007, el ciclo de divulgación “Bailar en Uruguayo”.

Y se suman intervenciones con talleres, mesas redondas, foros, etc., para numerosas instituciones públicas y privadas.

Participación institucional o cívica

Convencidos de que el trabajo cultural es una forma de construir ciudadanía, tanto desde el Equipo como desde la actividad particular de cada uno de los integrantes, mantenemos una vinculación activa a instituciones,

organizaciones, asociaciones y eventos que buscan la construcción de institucionalidad y de socialización. Valoramos este trabajo desde lo civil como una dirección que obliga y a la vez posibilita caminos de cooperación.

Participamos de los debates de la Asamblea Nacional de la Cultura (2004 a 2006), proceso de discusiones populares sobre la cultura que se realizó en varias etapas cubriendo todo el país y que lamentablemente no tuvo continuidad.

- Pertenecemos a la ADDU (Asociación de Danza del Uruguay), organización gremial de los trabajadores de la danza, que a su vez integra la Intergremial de las Artes Escénicas. Con esta herramienta gremial se han impulsado importantes avances legislativos como la Ley de seguridad social para los artistas escénicos, la Ley de cooperativas de artistas y la Ley de patrocinio e incentivos fiscales para los proyectos culturales.
- Integramos la Coalición Uruguaya para la Diversidad Cultural, que forma parte de la Federación Internacional de Coaliciones, la cual tiene como cometido velar por la aplicación de la Convención sobre la Diversidad de las Expresiones Culturales.
- Formamos parte de Valorarte, cooperativa de artistas de teatro y danza recientemente creada por las organizaciones gremiales a fin de organizar el trabajo en función de la nueva Ley sobre la seguridad social de los artistas.
- Participamos del Debate Educativo, proceso asambleario sobre educación que se impulsó desde el gobierno para recoger las opiniones del conjunto de la sociedad que culminó con la nueva Ley de Educación ya aprobada.
- Creamos, en el marco del proyecto Ayestarán en Danza, un Comité Académico de la Danza Tradicional y un Comité Certificador de Coreografías Patrimoniales.

Creación artística

Damos especial importancia a esta dirección de trabajo, que impulsamos a través del Colectivo Artístico PuebloDanza, bajo la dirección y aporte coreográfico de Sheila Werosch y Walter Veneziani, integrado con parte de los miembros del Equipo y también por bailarines invitados. Hemos producido:

- **“Una novia para Zoilito”**, obra de danza teatro para niños (2008). Y preparamos un repertorio de coreografías de dúos y parejas con base en nuestra tradición coreográfica pero en búsqueda de un diálogo renovado con nuestra contemporaneidad.
- **“Para quedarnos”**, trabajo de tango sobre música del compositor, director y músico uruguayo Juan Schelleberg.

Documentación y registro

En Uruguay es escasa la memoria institucional, el registro, colección o cualquier mecanismo que permita tener una idea de lo que se bailaba hace una o dos décadas. Por supuesto hay recuerdos y acervos personales, pero no se pueden sistematizar. El Equipo Praxis ha trabajado para concretar un convenio de cooperación con el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís de la Intendencia de Montevideo y crear un acervo documental debidamente conservado, donde se puedan reunir fotos, notas de prensa, grabaciones, instrumentos, partituras, notaciones coreográficas, filmaciones, vestuario, utilería, etc. Esta futura colección será posible de ser ordenada, clasificada y puesta a disposición de investigadores, artistas y público en general a través de muestras y exposiciones.

Gestión por proyectos

::403::

La estructura que permite ordenar, planificar y evaluar estratégicamente nuestra labor es la de las “Direcciones de trabajo”, que nos permite desarrollar proyectos como:

- El **Colectivo Artístico PuebloDanza**, que es en sí mismo un proyecto, se encuentra en la etapa de construcción de una propuesta coreográfica para 2010, con giras dentro del país y en el exterior.
- El **Programa Esquinas de la Cultura** de la Intendencia de Montevideo es muy importante porque nos enriquece en la labor social; es un campo de experimentación y análisis para nuevos desarrollos metodológicos en la enseñanza y difusión y, no menos importante, implica una parte significativa de los ingresos económicos de la agrupación.
- **Carpeta de lugares de ensayo** es un programa con la Intendencia de Montevideo para facilitar el acceso a salas de ensayo para muchos grupos que carecen de estos espacios.
- ***Abren cancha, acá baila un oriental...*** es una publicación donde se divulga la investigación que los directores del Equipo desarrollaron durante cinco años sobre la forma tradicional de bailar el tango en el país.

Sin duda, nuestro proyecto más importante en curso es **Ayestarán en Danza**. Este proyecto tiene por objeto llenar el vacío que representa la carencia de un registro claro y preciso de las formas coreográficas de valor patrimonial que se han practicado en el territorio nacional. Enfrentamos varias dificultades: vacíos y baches en la investigación, poca crítica científica e incertidumbre sobre la veracidad de las recopilaciones existentes. Así, por ejemplo, las de Flor de María Rodríguez o de otros investigadores avalados por ella, insertadas en el currículo de la Escuela Nacional, al no estar registradas, filmadas o anotadas, han sufrido desgastes tras sucesivas generaciones. Se añade el hecho de que un conjunto importante de quienes

::404::

practican y difunden tales coreografías no pasaron por la Escuela Nacional y por lo tanto tienen a su vez otras versiones modificadas.

Convencidos del reto que esta problemática encierra, convocamos al Primer Encuentro de Otoño (2008): con expertos y jóvenes especialistas de cuatro intendencias y de la Escuela de Danza. De allí surgió el Comité Académico y se vio la necesidad de llegar a un consenso para certificar las danzas que se fueran a filmar a través de la aplicación de un protocolo. Formamos también el Comité Redactor del Protocolo, que trabajó varios meses. Se hicieron varias reuniones con directores de elencos en varios departamentos para explicarles el proyecto e invitarlos a participar y se hicieron las gestiones en busca de recursos para proseguir con el proyecto. Este año, en el Segundo Encuentro de Otoño (2009), presentamos el Protocolo de Certificación y se creó el Comité de Certificación que supervisará la aplicación del Protocolo.

Se hizo un llamado a jóvenes bailarines para integrar un elenco cuya base es PuebloDanza, que está ensayando y filmará a fines de diciembre de 2009. Las coreografías se bailarán con un vestuario neutro. Por separado se grabarán tomas que informen visual y documentalmente sobre los vestuarios tradicionales de época, apoyados por especialistas del medio. Se incluirán tomas con personas mayores que por tradición han danzado durante buena parte de sus vidas. Puesto que este proyecto apuesta al futuro, la generación actual de bailarines que hará las coreografías alternará con la generación de mayores y con dos grupos de niños y adolescentes. Aspiramos tener el trabajo completo a principios de 2010 para distribuir el C.D. en centros educativos y culturales de todo el territorio, acompañando la distribución con una serie de charlas explicativas y demostraciones coreográficas en vivo.

Los objetivos que nos fijamos al principio de 2008 fueron:

- Lograr un mayor intercambio de saberes en el ámbito de la danza tradicional y popular.

- Vincular el área de la danza tradicional y popular con los procesos de evolución del arte y la cultura en el conjunto de la sociedad.
- Integrar formas de cooperación entre distintos sectores estatales en pro de un objetivo y un bien común.
- Promover el desarrollo teórico-práctico de la danza tradicional y popular.
- Crear eventos que en el corto plazo puedan poner el tema de danza tradicional y popular en la agenda cultural.
- Generar estructuras estables que sean fuerzas constructivas en el mediano y largo plazo.

Sentimos que los vamos cumpliendo aunque el desafío es grande, pues no contamos con recursos estables y dependemos de la articulación de apoyos de las Intendencias vinculadas (Montevideo, Florida, Canelones y Maldonado), el Ministerio de Educación y Cultura, la Comisión Nacional de la UNESCO, AGADU (Asociación General de Autores), el Teatro Solís y algunas (pocas) empresas privadas.

El futuro de la danza tradicional popular

Somos conscientes del enorme desafío que significa para el Equipo Praxis y para toda la comunidad de la danza tradicional uruguaya ensanchar las posibilidades de futuro de esta actividad que no sólo queremos hasta el punto de dedicarle nuestra vida y mejor esfuerzo, sino que además puede aportar muchísimo a la mejora de la calidad de vida, la reafirmación de nuestras identidades y la construcción de la representación simbólica de nuestra sociedad.

Como parte integrante de nuestro patrimonio cultural inmaterial, más allá de las particularidades inherentes a los recambios poblacionales vinculados a nuestros procesos migratorios, existe un sustrato de continuidad no lineal, a veces fragmentada, entre el ayer y el hoy. La percepción de esta continuidad nos permite sostener que las construcciones culturales de las

::406::

diferentes comunidades que han poblado en la antigüedad el territorio y las de quienes lo venimos poblando hasta hoy, están profundamente entrelazadas y la comprensión de ellas nos permite conocer más cabalmente nuestra propia multiculturalidad y aportar nuestro perfil propio al diálogo entre la globalidad y la localidad.

Por supuesto, este nivel de comprensión implica el desarrollo del estudio científico de nuestra tradición y el análisis crítico de lo que hemos dado por sabido o consolidado, a fin de superar errores. Es así como registrar, inventariar, documentar, difundir y poner en valor, pasan a ser objetivos necesarios y compartidos. Estos objetivos requieren el apoyo del Estado, de los sectores académicos, de las instituciones internacionales, pero por sobre todo del involucramiento de las comunidades portadoras de esos bienes culturales, ya sea porque forman parte de su tradición cultural directa o porque así lo han asumido por opción de vida.

Como forma de socialización y de recreación, nuestro trabajo de animación socio-cultural nos ha permitido ver claramente el potencial socializador, terapéutico y cultural de formar grupos para bailar y compartir esfuerzos, alegrías y frustraciones, porque en definitiva muchas veces se trata de construir redes sociales solidarias, capaces de generar contención y pertenencia en un mundo agresivo y alienante. Pero es muy importante tener en cuenta que si bien una buena plataforma de rescate, difusión y ensanche de los contenidos patrimoniales ayuda muchísimo a la mejor realización y comprensión de este nivel, existe una débil y a veces fetichista conexión entre un nivel y otro.

La danza ha sido a través de todas las épocas un profundo canal por el que fluye la sensibilidad de los seres humanos. Bailar forma parte de las tradiciones de todos los pueblos que han habitado el planeta, los hombres y mujeres siempre han encontrado y probablemente siempre encontrarán que es el vehículo insustituible para canalizar buena parte de sus necesidades emotivas y expresivas. La danza tradicional y popular contiene mensajes que vienen de los confines de los tiempos en largas

cadena a las que cada generación, de cada comunidad, de cada pueblo, ha aportado su parte. Mensajes que sólo en ella podremos encontrar y que son imprescindibles al momento de conjugarlos con otros para lograr la más completa idea de identidad, evolución, herencia y transformación de las culturas y de las personas que las forjaron. (S. Werosch y W. Veneziani, *Bailar en Uruguay*, 2001, pág. 9).

Si bien consideramos certera esta afirmación, también es necesario reflexionar sobre el hecho de que bailar es una necesidad básica del ser humano, en especial bailar con otros, y por lo tanto a la vista de otros, tal como lo entendimos en la 1ª Convención Nacional de Danza. Yendo un poco más allá, vemos cómo la represión social, una y otra vez a lo largo de las edades, inhibe la realización de esta necesidad debido al altísimo nivel de exposición personal que bailar implica: es mi propio cuerpo, sin mediación, el que se muestra y, en definitiva, mi cuerpo soy yo mismo.

Esta visión agrega un sentido accesorio a toda la historia de danzas rituales, ceremoniales, totémicas, de incorporación o de representación. La danza nos permite vincularnos con una espiritualidad diferente y muchas veces el culto al tótem, espíritus o ancestros nos permite “enmascarar” la necesidad de bailar ante otros. Gracias a nuestro rol de representación del animal totémico, podemos saltar y danzar ante los pares. La sociedad más evolucionada y secular, las formas de religiosidad y de ausencia de religiosidad actuales, impiden para algunos este camino y entonces tomamos como figura totémica la identidad cultural, asumimos un vestuario que creemos vinculado a nuestra pertenencia y logramos satisfacer ese deseo. Si la representación coreográfica, el vestuario y la contextualización son las más adecuadas o no, termina siendo una preocupación secundaria ya que la “pulsión” por bailar es más fuerte. Si desde nuestro lugar logramos comprender esta dialéctica, podemos aprovechar esta pulsión, propender a su satisfacción y a la vez mejorar social, cultural e identitariamente la calidad de vida de los bailarines.

::408::

Como posibilidad de creación artística, el patrimonio coreográfico puede, sin duda, dar pie no sólo a la recreación lisa y llana de las formas creadas por diferentes comunidades en su momento, sino que permite también usarlas, respetuosamente, como materia prima para nuevas creaciones y elaboraciones que enriquecerán la representación simbólica de nuestra sociedad. Una vez más se requieren esfuerzos conjuntos para generar ámbitos de formación profesional y de realización de la producción artística de raíz tradicional, ponerlos en valor y poder compartirlos dentro y fuera de las fronteras nacionales.

EQUIPO PRAXIS

Equipo Praxis es una organización no-oficial dedicada al estudio y a la investigación histórica, estética, pedagógica y social de la danza en todas sus manifestaciones. Funciona a partir del año 2000 como denominador común de las actividades realizadas por sus fundadores, los profesores Sheila Werosch y Walter Veneziani. Desde el año 2006 se ha conformado un equipo permanente de integrantes: Sylvia Moreira, Diego Rodríguez, Ernesto Veneziani, Javier Peluffo, Paola Carazo, Silvia Rodríguez, Gimena Peña, Alfonso Silvestri y Alejandro Carazo. Equipo Praxis articula su trabajo en múltiples direcciones: la creación artística a través del “Colectivo artístico PuebloDanza”, la docencia, la formación de docentes de arte, la investigación, la documentación y la divulgación.

Didáctica para la creatividad con identidad. Una herramienta social para la producción¹

*Marina Porrúa, Marta Rueda y Cinthya Vietto,
Argentina*

El Grupo de extensión “Cultura y Diseño” de la FAUD dicta desde el año 2003 el “Plan de Capacitación en Diseño para la Producción”, destinado a grupos de potenciales emprendedores cuya meta sea la superación en la calidad de los objetos que producen con el fin de modificar su inserción en las estructuras sociales y de comercialización. Para ello ha sido fundamental comprender y asumir la diferencia entre la educación en el marco académico universitario y la educación no formal. El perfil heterogéneo de los grupos se convirtió en el primer objetivo de adaptación pedagógica. Los grupos están integrados por gente cuyos rangos de edad, alfabetización, género, origen, formación y trayectoria son de una gran diversidad. Ello obliga no sólo a definir *qué* enseñar, sino sustancialmente *cómo* se debe enseñar. Mientras en el ámbito de la educación superior estamos comprometidos en la formación particular de cada individuo, fuera de los claustros universitarios creímos oportuno redefinir el sujeto del aprendizaje, arribando así a la decisión de que nuestro sujeto sería colectivo. Se pasaría de la sumatoria de producciones individuales a un sistema organizado de objetos de propiedad colectiva.

1 Trabajo desarrollado en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata por Marina Porrúa, Marta Rueda, Marco Bernich, Hernán De Filippis, Cristian Ruth Moyano y Lucía Ducombs, y presentado en Lima por Marina Porrúa, Marta Rueda y Cinthya Vietto.

Descripción del trabajo realizado

La Capacitación en Diseño para la Producción culmina en la creación de una colección de objetos con grado de innovación que conjuga la contemporaneidad y la identidad del contexto en que se la genera. La colección es el emergente material visible del proceso colectivo que construyen los participantes entre sí y, también, con las instituciones. Dicho proceso está basado pedagógicamente en el reconocimiento y entramado estratégico de los recursos humanos con los materiales, las formas de producción y los signos de identidad provincial o regional. Para que esto sea así, no debe perderse de vista que no se están formando diseñadores, sino otorgando herramientas a un grupo de personas para dar a sus objetos un grado de novedad y singularidad.

El discurso que puede coser todo es la **identidad**, aquellos rasgos comunes que hacen que a las personas que habitan un territorio se las vea como idénticas. Debe surgir del propio grupo el enunciado y distinción de aquellos hechos, paisajes, objetos, leyendas y rituales que los caracterizan y diferencian de otros. Si bien es sencillo compatibilizar la relación con el entorno natural, no resulta igual hacerlo con la ocupación de dicho territorio y las construcciones culturales que se han hecho en el mismo, donde las estrategias políticas a través del tiempo han dejado huellas en los sistemas económicos y sociales.

En general, en todas las provincias cohabitan comunidades de pueblos originarios, inmigrantes y migrantes, cuyas historias, visiones y posiciones son concurrentes en este espacio de enseñanza-aprendizaje. Este terreno, por complejo y controvertido se constituye en un eje de incalculable riqueza argumental para que el conjunto de objetos emergentes estén articulados en el marco de un discurso común.

De dicha identidad forman parte también los materiales y técnicas propias o apropiadas por esas personas que representan al conjunto provincial. Teniendo definidos todos los parámetros de la identidad, se deben buscar los modos de traducirlos morfológica y técnicamente a los futuros

objetos. Para definirlos, se comienza por reconocer los existentes e ir redefiniéndolos desde cada una de sus dimensiones constitutivas: la forma, la función, la técnica, el material y el significado. Dejando fijas una o dos de estas variables, en un proceso de exploración se van modificando las otras, experimentando libremente la recombinación de las variables en juego. Surgen nuevos objetos que conservan algún vínculo con los originales (en la técnica, el material, la función, la forma o el significado). La habilidad o conocimientos de unos son completados por los otros. Todo se entrelaza, se vincula, y el resultado se potencia y es compartido. Ello permite que todos se sientan co-responsables de todo y que experimenten la sorpresa en la generación de respuestas creativas que creen hasta aquí, reservadas para personas con talentos especiales.

La modalidad de taller, que siempre ha caracterizado la enseñanza en las carreras de arquitectura y diseño, es la que se ha trasladado a estas capacitaciones. Esta estrategia resulta la más apropiada ya que constituye el espacio propicio para que se desarrollen los intercambios, las articulaciones y las producciones antes planteadas. Este espacio horizontal de trabajo habilita a todos por igual para opinar, proponer y desarrollar los ejercicios. Cada cual se expresa como puede. Se dibuja o se recorta y pega, el que domina técnicas de expresión representa lo que otro sabe, no es un competidor sino un aliado. La diversidad, una vez más, es la fortaleza. Los ejercicios se suceden unos a otros, se expone, se reflexiona, se debate, se concluye, y luego los resultados son entremezclados o fusionados, completados y desarrollados por otros. Los que se expresan mejor con muestras materializadas, realizan maquetas. La gráfica en las paredes, las maquetas en las mesas, las imágenes proyectadas, caracterizan un espacio dinámico de involucramiento común.

Conceptos del diseño industrial son traspolados a la producción artesanal o semi-industrial. Conocer la lógica productiva de serie, línea y colección, permite ordenar y potenciar los resultados. La Colección será el argumento común de la identidad provincial, las líneas representarán cada una un eje temático de dicha identidad, y las series, variantes morfológicas

::412::

de una misma idea. Cada línea poseerá objetos de diferente índole: productos, textiles, indumentaria. La diversidad dependerá de cada grupo: muebles, vajillas, indumentaria, accesorios, joyería, etc., realizados con los materiales y técnicas posibles para el mismo grupo. La presentación pública de la Colección cierra un ciclo de capacitación. El primer tramo de la red se ha construido. El vínculo entre ellos y con otros grupos capacitados, el Grupo de extensión "Cultura y Diseño" y la Dirección de Identidades Productivas seguirán construyendo esa red mayor con nuevas provincias y nuevas metas.

Conclusiones

Los trabajadores, artesanos, productores, docentes de artes y oficios, diseñadores, artistas y ciudadanos que acceden a la capacitación, poseen la curiosidad, la inquietud y, fundamentalmente, la necesidad de encontrar una manera de mejorar sus producciones. Un conjunto de personas que no se conocían previamente comparte un espacio de enseñanza-aprendizaje que rápidamente se convierte en un lugar de interacción, donde todos enseñan y todos aprenden. Nace así el germen de un espacio productivo y laboral con sentido de desarrollo.

Desde el primer día de reunión se pone todo a la vista, las producciones individuales, las actitudes, los orígenes, las expectativas, las aspiraciones, la gente común, lo que en común tenemos todos. La tarea conjunta de revisión y recopilación sobre la identidad provincial pone en marcha la conexión. A partir de allí, con la actividad en torno al diseño como novedad y de la identidad como una nueva mirada sobre sí mismos, empieza la tarea más profunda. Reconocer al otro y con él desarrollar un proyecto es una meta que supera la individualidad.

La estrategia pedagógica de base, pensada en lo académico para estimular las respuestas creativas, en el trabajo con este tipo de grupos resulta ser el motor para que se alcance un estado de respeto, tolerancia, valoración propia y del otro. La especificidad disciplinar es la excusa para que un con-

junto de personas recuperen la esperanza de que construir una realidad mejor es posible.

La “Capacitación en diseño para la producción de objetos” (Etapa 1) es la propuesta pedagógica que el grupo “Cultura y Diseño” elaboró para desencadenar, desde la conformación de un grupo productivo como autor colectivo, el proceso de creación de un sistema de objetos con identidad y escala provincial. De este proceso emerge la Colección, pero más importante que esto es el efecto transformador que éste tiene sobre los participantes. Y es que el diseño como práctica de aprendizaje es la acción que conecta a las personas, y en esas vinculaciones va constituyendo el grupo y le da forma, lo exhibe y le permite reconocerse como individualidad y colectividad, generando así la primera red sobre la cual se comienza a construir. La fortaleza de ese sostén está fundada en una trama indisoluble entre saberes incorporados y existentes, propios y ajenos, en la validación e interrelación amplia de todos sus miembros. Juega un rol fundamental en esta amalgama el reconocimiento de la identidad (muchas veces no reconocida) como esencia para distinguir los objetos.

Durante este proceso proyectual, en el que se involucran no sólo alumnos y docentes, sino también instituciones gubernamentales de escala nacional, provincial y municipal, se construye una fuerza colectiva particular que es parte indisoluble del argumento de identidad que soporta los objetos de la Colección. La red, como sistema de organización y comunicación, es el modelo que posibilita la interacción de las variables en juego, y el diseño, actividad relacional por excelencia, contribuye en buena medida a la configuración natural de esta red. Tanto el proceso de configuración de objetos de la colección (diseño), como el de configuración del grupo humano (colectividad), van autoconstruyéndose apoyados en el concepto de red como esquema apropiado para establecer relaciones múltiples. La red se va construyendo y constituyendo a la par del sistema de objetos y, según ha demostrado la experiencia, al final de este proceso, la unidad y la sistematicidad son cualidades, tanto de los objetos que componen la colección, como de los sujetos que la diseñan.

Los objetos son instrumentos para el desarrollo de actividades que en su totalidad poseen algún grado de ritualidad y a las que ellos acompañan, poseyendo por lo tanto un poder de significación. Los objetos son signos comprensibles, al menos para quienes los generan y sus grupos de pertenencia. La modernidad y sus procesos industriales de producción han provocado la separación en compartimentos estancos de los productores de objetos, de quienes los idean o proyectan y de los usuarios que los consumen. Los objetos producidos por comunidades de pueblos originarios son la expresión de la cosmovisión que los genera con el fin de desarrollar sus rituales, tanto domésticos y de supervivencia como religiosos. Hombres, creencias, entorno y objetos constituyen un todo indisoluble.

El capitalismo ha puesto el acento en los objetos, sacralizándolos como entes autónomos. Esta fragmentación ha ocasionado que las producciones indígenas sean deseadas y adquiridas como objetos bellos, sofisticados, exóticos, misteriosos. Poseerlos permite imprimirles el relato místico que se quiera. Así, los objetos pierden su significado original y su sustento ideológico. Este modo de posesión ha ocasionado que sus autores queden condenados a reproducir lo que este mercado demande, generalmente inmortalizando los objetos más lejanos en el tiempo, quedando presos en la antigüedad e impidiendo una evolución que les sea culturalmente natural.

Esta desnaturalización que pondera los productos, elimina los procesos generativos. La valorización de lo tangible, prescindiendo de la globalidad cultural que lo genera, ha motivado esta fragmentación que con la mejor voluntad aceptamos como válida, la necesidad de la categoría de patrimonio inmaterial para completar un todo que otros separaron. Debemos estar convencidos de la restitución de esa unidad para re-ligar los fragmentos, pero para no seguir construyendo sobre falacias, debemos dejar que sus actores construyan. Los podremos acompañar desde adentro, contribuyendo a la generación de un marco que contenga a todos.

Día 1

Presentación del programa

Presentación de personas y sus producciones

Muestran orgullosos sus objetos, se ponderan entre ellos. La jornada se convierte en un ritual iniciático, de interminables ofrendas, que pasadas las horas vuelven a ser objetos para vender.

::415::

Día 2

Construcción del listado de identidad

Catarata de palabras que sin ningún orden enuncian elementos naturales (paisajes, flora, fauna), comidas, fiestas, bailes, canto, música, procesos, edificios, monumentos, fábulas, etc. Si bien los docentes, en superficie, estamos trabajando en la comprensión, orden y jerarquización de esos elementos, el trabajo profundo es el intento de comprender qué se dice, cómo se dice, quién lo dice, cómo se mueven las personas entre ellas y en el espacio.

Debatan, disienten, confrontan o acuerdan. Comienza un ritual de socialización, de unión de individuos y grupo, que perdurará y se perfeccionará con el correr de la capacitación. Se debe observar, escuchar, involucrarse, mediar y también opinar, para darle así valor a la opinión de todos. El docente va a ser uno más del grupo, no impone, opina.

Días 3 y 4

Se establece el ritmo de trabajo, una secuencia de ejercicios va demostrando en la práctica la relación de los temas de identidad con su transferencia a los objetos. Comienza el ritual de la producción. La didáctica debe posibilitar la expresión de todos, no deben existir prejuicios, todos están habilitados para proponer, no debe ser un impedimento la falta de supuestas destrezas imprescindibles (que por otro lado son impuestas como válidas y excluyentes).

En general, todos buscan la aprobación del docente, necesitan ir tanteando si su respuesta es la esperada. Se debe, sin desalentar, mostrar la

::416::

mayor o menor coherencia con la consigna planteada e ir marcando lo incorrecto de intentar respuestas conocidas y que se presupone son las que espera el docente.

La producción se va colgando en las paredes, éste será nuestro paisaje de ahora en más. Se produce el primer acto de desprendimiento y de lucha contra el individualismo y la competencia. Empiezan a visualizar el poder de significado de la forma, y el docente, que estimula su pensamiento lateral, se convierte en un hechicero morfológico. Apelando a la experiencia pedagógica para las respuestas creativas, la innovación fluye. Se comienza a construir la confianza, en apariencia de la gente a los docentes, pero la real es la confianza en ellos mismos. La forma es generosa, nos abre una puerta mágica que, tenemos claro, es sólo un umbral, la piel. Una vez adentro de la fe, iremos al corazón, allá donde fluye la esencia.

Días 5/6, 7/8, 9/10, 11/12, 13/14, 15/16

El grupo se fortalece con la circulación de los trabajos, se comparten técnicas, información, secretos. La capacitación se ha convertido en un ritual de colectividad, de autoestima con el otro como espejo, respetando a pesar de las diferencias, que no se anulan ni se suman, se integran. Los dominios técnicos que eran preexistentes se potencian con los del otro. El trabajo colectivo es posible, la creatividad colectiva es más potente que la suma de individualidades. Hay un descubrimiento colectivo que nos incluye. Se empieza a comprender, a través del diseño, que la forma buena es sólo un emergente de la buena convivencia. Esa red que soñamos toma forma. La urdimbre está montada y se empiezan a pasar los primeros hilos de la trama.

Días 17/18, 19/20

Se acerca el cierre de una etapa. Las pruebas deben convertirse en realidad. Objetos que funcionen desde lo estético, productivo, funcional y significativo. El ritual de la fertilidad llega a su ciclo final. Temor, incertidumbre, ansiedad y dudas. ¿Podremos? ¿Llegaremos? ¿Estará bien? ¿Estará tan bien

como las otras Colecciones Provinciales concluidas? Algunos ensayan una posición pesimista como para dar una oportunidad a la claudicación. Los docentes alentamos, reprendemos y desafiamos. ¡Qué difícil cerrar un ciclo, llegar al fin y exponerse al juicio del otro, de ese medio que hasta hoy fue hostil! Se comienza a pensar en el después, se lo ve como un estado de orfandad. Un nuevo desafío.

Día 21

Es el día, hoy se mostrará el resultado: una Colección de objetos con identidad. Las últimas horas, contra reloj, el trabajo articulado, ocho, diez manos terminando el mismo objeto. Se puede. Cada pieza encaja en su lugar.

Estamos comenzando el ritual de pasaje, aquel en que todos atravesaremos un momento significativo de nuestras vidas y que nos brindará la protección necesaria frente a las amenazas del mundo. El grupo comunica al mundo que ha parido y muestra su descendencia. Hoy estarán allí, todos juntos como espectadores. Es el momento en que ven con sentido de todo articulado aquello que tanto costó. Hay un argumento, un encadenamiento, un relato que los contiene a todos. Sus creencias, sus deseos, sus conocimientos, su sabiduría, su identidad; está todo ahí, plasmado en objetos. También están la música y la danza. Los fragmentos ya están en contacto, se previsualiza el todo. Ya vendrá el momento de amarrar las uniones.

Comienza la celebración. La comida compartida, el baile, todos los ritmos. Las risas, las lágrimas. No es un sueño, tampoco el éxito en términos del mundo de la moda. Es un hecho humano, común, hecho por gente común. Es sólo el principio de una historia, una historia más de trabajo, de recuperación de la dignidad del trabajo, escrita por gente excluida del sistema que hoy mostró que puede contribuir a escribir las reglas de un nuevo sistema, sólo por haber encontrado la manera de incluirse en el vigente.

Los días que siguen

Siete provincias concluyeron hasta hoy sus Colecciones, siguen construyendo la red, todos juntos deciden como será ese nuevo ligamento, una

Colección con identidad nacional. Una Colección Argentina en el Bicentenario, que ya está en marcha. Un todo nuevo empezó a construirse con la certidumbre que ya no se pasará por el mismo lugar, que el esquema no es circular sino una espiral que se ramifica y entrecruza para adquirir solidez.

La celebración, el festejo, el encuentro en la capacitación, se han convertido para todos nosotros en el lenguaje efectivo a través del cual las esperanzas y los temores humanos se articulan y permiten estructurar la posibilidad de cambio y renovación de la vida cotidiana. Nuestro encuentro, el ritual de los rituales.

MARTA RUEDA

Arquitecta, egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora adjunta de dicha institución. Entre sus múltiples publicaciones de carácter didáctico figuran "Organización de la forma textil", "El tejido plano", "Estampado, su historia", "Continuidad, ocupación del campo, necesidad tecnológica" y "Técnicas de representación visual". En coautoría con Marina Porrúa ha publicado, entre otros, "Procesos de diseño", "Diseño textil", "Simulación espacial en el diseño bidimensional" y "Configuración formal, ritmo y repetición modular en el diseño bidimensional". Forma parte del Seminario Iberoamericano de Gráfica Digital, de la Sociedad de Estudios Morfológicos y del Colegio de Arquitectos de Argentina.

MARINA PORRÚA

Arquitecta, egresada de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora titular de dicha universidad. Entre sus múltiples publicaciones de carácter didáctico figuran

“Análisis morfológico”, “Materiales textiles para la indumentaria. I y II”, “La comunicación a través de la indumentaria. Las funciones del vestido” y “Sistemas de formas. Serie: identidad y diferencia”. En coautoría con Marta Rueda ha publicado, entre otros, “Procesos de diseño”, “Diseño textil”, “Simulación espacial en el diseño bidimensional” y “Configuración formal, ritmo y repetición modular en el diseño bidimensional”. Hace parte del Seminario Iberoamericano de Gráfica Digital, de la Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina y del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires.

::419::

CINTHYA VIETTO

Profesora de artes visuales, con especializaciones en Técnica de animación digital y Producción de moda para medios gráficos en Alemania e Italia, respectivamente. Desde el año 2002 coordina el programa “Identidades productivas” para la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación y hace parte del staff creativo de Pequeño editor. Ha colaborado como ilustradora para las editoriales Estrada, Kapeluzs, Santillana y Puerto de Paños, así como para la revista Lápiz japonés y el diario Clarín, entre otros.

Conclusiones

El Taller UNESCO/ CRESPIAL “La Convención del patrimonio inmaterial: avances en la región” tuvo como objetivo debatir las políticas nacionales y las modalidades de participar y beneficiarse de la Convención. Contó con la asistencia y presentaciones de varios países de la región que la han ratificado: Argentina, Colombia, Cuba, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

Desde el marco legal propuesto por Fernando Brugman, especialista en Cultura de la Oficina Regional para América Latina y el Caribe de la UNESCO, con sede en La Habana, los representantes de los países arriba citados compartieron sus ponencias acerca de las diversas experiencias, logros, desafíos y problemas que han tenido que enfrentar quienes han suscrito la Convención y participan de sus objetivos.

Entre los aspectos que provocaron polémica y debate podrían señalarse los siguientes:

- ¿Qué pasa cuando la comunidad no quiere salvaguardar algo que el Estado considera importante? ¿Cuál es la manera de re-significar la memoria?
- Se señala una preocupación por el juego conceptual sobre lo comunitario y la comunidad. Aunque la Convención no define la comunidad o el grupo, éstos pueden ser definidos por la propia expresión del patrimonio cultural, al ser las personas quienes las identifican como parte de su patrimonio e identidad cultural.
- Otro punto se refiere a la capacidad institucional de los países: no es suficiente con tener un marco legal o indicativo de política si no existen

los medios técnicos y financieros para aplicarlo. En este contexto se puso también en evidencia que existen vacíos en el conocimiento institucional sobre los beneficios de la Convención, como la posibilidad de solicitar y obtener asistencia del Fondo del Patrimonio Inmaterial.

- Se plantea la tensión sobre los actores que intervienen en el proceso de patrimonialización: urge una metodología, más que un instrumento, para producir el acercamiento Estado– Sociedad civil– expertos y/o investigadores sociales, al tiempo que se hace necesario dilucidar una postura clara entre una noción esencialista del patrimonio y otra constructivista.
- Igualmente surge la preocupación por el impacto de una declaratoria de Patrimonio Inmaterial, pues ésta podría interrumpir la cotidianidad de las comunidades o de los grupos detentores de un patrimonio y darle un valor distinto, a veces mercantil. Se señala entonces la línea muy delgada que pone en peligro la sostenibilidad de un bien patrimonial cuando se cruzan intereses entre la idea de su preservación y salvaguardia y las necesidades del turismo y la economía.
- Finalmente, se constata que la toma de conciencia de las comunidades en proceso de patrimonialización genera crisis y tensiones que, atravesadas por las realidades políticas y culturales de cada país, deben tenerse en cuenta sin que ello signifique eliminar las diferencias.

El Taller “Salvaguardia de las fiestas y danzas tradicionales en Uruguay” se inició con la puesta en escena de la danza picaresca y la dulce recreación de los bailes tradicionales del Uruguay por parte del Equipo Praxis. Luego siguieron las exposiciones sobre:

- “Fiestas tradicionales en Uruguay”, de Federico Estol y Antonio di Candía.
- “Fiestas tradicionales y diversidad cultural como herramientas para el desarrollo local de Canelones”, de María Virginia Cornalino.

::422::

- “Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial desde la sociedad civil”, del Equipo Praxis.
- “El programa de Identidades Productivas en Argentina: artesanía, diseño y patrimonio inmaterial”, presidido por Cinthya Vietto, Marta Rueda y Marina Porrúa.

“Las Fiestas Tradicionales en Uruguay”, proyecto de investigación etnográfica realizado durante dos años a través de un recorrido por todo el país, desembocó en la publicación del libro *Fiestas del Uruguay*. Este esfuerzo académico es particularmente importante dado que contribuyó a develar el poco conocimiento que se tiene en este país sobre los pueblos indígenas y tradicionales, así como la constatación de que muchas de las fiestas son relativamente nuevas, gracias a la reapertura democrática que permitió que la gente se volviera a reunir, a armar grupos, a construir colectivo y tejido social después de la dictadura militar. Esta realidad contextual conlleva unas marcas de representación que se lograron sistematizar y traducir en una clasificación de las fiestas según categorías relacionadas con lo religioso, lo étnico, lo patriótico, la producción, el folclor, la tradición gaucha y los carnavales, entre otras.

Dos asuntos básicos se desprenden de este trabajo: de un lado la visibilización de las comunidades rurales, al romper con una concepción centralista de la cultura, y de otro, entender el inmenso valor de la apropiación participativa del sentido y significado de la fiesta como condición de sostenibilidad. Una conclusión final se destaca en esta presentación: las fiestas son dinámicas, se mueven y mueven a las comunidades. Logran sentido de grupo, convivencia, reconocimiento de sí mismos y de un territorio particular. Y, de manera especial, actúan como niveladores sociales en la medida que vinculan a toda la comunidad, son incluyentes y democratizadoras.

La ponencia “Fiestas tradicionales y diversidad cultural como herramientas para el desarrollo local de Canelones”, puso en consideración otros aspectos particulares del ritual y la fiesta en Uruguay. La recuperación del

baile de El Pericón, en el marco de la celebración de los 180 años de la creación del primer Pabellón Patrio, significó rememorar una fiesta que entró en decadencia con la dictadura, como tantas otras expresiones colectivas que fueron reprimidas por este régimen político. Llama la atención que el departamento de Canelones haya sido el centro de la fiesta y que haya congregado a tanta gente, teniendo en cuenta que esta ciudad no tiene fiestas locales. Por lo tanto, el mayor logro de la fiesta fue lograr que bailaran muchas personas tras el llamado de “Unite a la rueda grande” desde el gobierno departamental. Fue un llamado “oficial” que la gente asumió con alegría y entusiasmo en un lugar donde conviven lo urbano y lo rural. La Comisión de Patrimonio de esta comunidad canaria decidió ir a cada localidad a buscar lo que identifica a cada una y logró unir lo académico, lo oficial y lo vivencial, reafirmando, en palabras de Octavio Paz, que “los recuerdos de una sociedad no son menos reveladores que sus proyectos”.

De otro lado, la presentación del Equipo Praxis, “Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial desde la sociedad civil”, mostró cómo una organización de la sociedad civil, que se entiende a sí misma como herramienta para la salvaguarda de la danza y la expresión coreográfica tradicional, asumió la patrimonialización de un bien cultural activo. Esta experiencia es bastante reveladora en cuanto a las búsquedas de identidad llevadas a cabo en este país, en el marco de las acciones promovidas a partir de la promulgación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial.

Persuadido de que la danza tradicional popular tiene un enorme potencial identitario y de goce estético, el Equipo Praxis resuelve desentrañar y resignificar esta expresión en función de su contemporaneidad e implementar un conjunto de acciones en pro de la recuperación de su patrimonio coreográfico, llenando el vacío que hasta la década de los cincuenta había sido ocupado acriticamente por otras formas musicales importadas de los países vecinos, especialmente de Argentina.

Vistas en conjunto, estas tres experiencias son relativamente jóvenes, lo que dio pie a dos preguntas centrales del público asistente: ¿qué patrimonializar y cuánto tiempo tiene que pasar para que algo sea patrimonializa-

::424::

ble? O, en sentido figurado, ¿cuál es “la edad” de las expresiones y prácticas patrimoniales?

El pánel “Identidades productivas en Argentina: artesanía, diseño y patrimonio inmaterial”, presidido por Cinthya Vietto, Marta Rueda y Marina Porrúa, se centró en la presentación de dicho Programa, que se plantea como propuesta de desarrollo para comunidades portadoras de patrimonio cultural inmaterial, y consiste en la creación de diseños colectivos a partir del concepto estético, las técnicas artísticas y la cosmovisión y bagajes culturales de las comunidades involucradas. La presentación destacó básicamente una propuesta pedagógica de construcción colectiva de diseños textiles y manufactura, a partir de una reflexión sobre la identidad como eje para la configuración de objetos. Con esta idea se trabaja desde la integración de diversas corrientes artísticas, tradicionales y/o foráneas arraigadas, procedentes del mundo urbano contemporáneo y/o del mundo rural tradicional.

En un encuentro creativo entre lo urbano y lo rural, lo contemporáneo, lo moderno y lo tradicional, el juego creativo propuesto pretende convertirse en opción para la construcción colectiva de estrategias de producción y comercialización, orientadas al mejoramiento de la calidad de vida de las personas y colectivos involucrados. Esta exposición generó una rica discusión alrededor de dos puntos básicos: de un lado, se advirtieron los posibles riesgos de exotización y descontextualización de los bienes culturales y expresiones propias de las comunidades, frente a un posible afán mercantilista. Del otro, quedan preguntas en cuanto a las posibilidades de convertir estas propuestas de diseño en alternativa real de desarrollo sostenible.

ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

Introducción

Todos los **Encuentros** precedentes se han estructurado, metodológicamente, de una forma similar:

- *Mesas de trabajo*, de carácter académico. Tienen por objeto compartir los avances e investigaciones alrededor del tema central de cada Encuentro.
- *Talleres gratuitos*, de carácter esencialmente práctico. Buscan generar espacios de acercamiento a técnicas, conocimientos y saberes tradicionales y empíricos; así como intercambios vivenciales y conceptuales entre artesanos, músicos, bailarines y cocineros.

El **X Encuentro** no fue la excepción. La programación se inició con un “Pasacalle” hacia el parque de La Amistad en el barrio limeño de Surco. Allí se reunieron 500 integrantes de los grupos musicales de los países invitados para esta Fiesta y compartieron público y escenario con los grupos peruanos.

En esta ocasión los talleres se organizaron alrededor de tres ejes centrales:

- Música y danza.
- Artes tradicionales.
- Gastronomía.

Los talleres de música y danza, por sí solos, fueron una fiesta permanente: flamenco, sevillanas, tango, danzantes de tijeras, cabestreros, porros,

fandangos, puyas, mapalé, chirimía, jarana y murga animaron la rumba y el espectáculo hasta el cierre del Encuentro.

Bajo el título “Lo que nos une”, todos los músicos y danzantes se reunieron durante una mañana espléndida en el Taller denominado “Laboratorio de interculturalidad”, cuyos resultados resonaron durante horas en el Museo de la Nación.

Los Talleres de Arte Tradicional, así como la exposición y venta del trabajo de artesanos provenientes de varios países tuvieron lugar en el Patio del Pisco del Museo de la Nación, donde se acondicionaron espacios apropiados para tal fin.

El artesano Mario Ricardo García, de Bolivia, exhibió cerámica con motivos de la cultura Tiahuanaco.

Por Colombia, María Concepción Ospina, de la zona wayuu, mostró el arte de la cordonería y Leticia López exhibió la técnica de tejido de manillas proveniente del departamento de Vaupés, zona amazónica colombiana esencialmente indígena.

Epifanio Bernal, de Cuba, exhibió el arte del hilo engomado, ganador del Sello de la Excelencia para la Artesanía de Latinoamérica y el Caribe, otorgado por la UNESCO.

Por Ecuador, Javier Valencia mostró las artesanías hechas en la zona de Esmeraldas.

André Jean Pierre, de Haití, presentó sus creaciones con base en papel maché y cordones.

De Venezuela, Mario Calderón exhibió sus trabajos de juguetería tradicional en madera.

En representación de Perú se presentaron los siguientes artistas: Teófilo Araujo, maestro ayacuchano, mostró el arte de la hojalatería.

Pompeyo Berrocal exhibió la costura, el tejido y la pintura del pueblo de Sarhua.

Elena Chavesta presentó los bordados populares del pueblo de Monsefú.

Primitivo y Benuca Evanán exhibieron la pintura tradicional de las tablas de Sarhua.

Julio Gálvez trajo sus trabajos de talla en piedra de Huamanga.

Flaviano Gonzales presentó los juguetes y trabajos en madera de la zona de Molinos, Jauja.

Alfredo López mostró lo mejor de la imaginería ayacuchana.

La Organización de Comunidades Fronterizas del Cenepa mostró el arte ancestral del pueblo awajún.

Dora Panduro expuso trabajos de Kené, diseño milenario de la etnia shi-pibo-conibo. Mamerto Sánchez mostró la cerámica tradicional del pueblo de Quinua, Ayacucho. Tater Vera expuso la cerámica vidriada de Cuzco.

A la par con estas exhibiciones, se realizaron talleres demostrativos de artes tradicionales durante tres días. Su finalidad fue la de abrir un espacio para que el público asistente presenciara el proceso de creación de las diferentes expresiones artesanales. Este espacio se convirtió también en el lugar de intercambio entre los artesanos invitados, quienes compartieron las diversas técnicas, utensilios, insumos y contenido cultural que cada arte posee.

El taller “Elaboración de Juguetes de Madera” dictado al aire libre por los maestros Flaviano Gonzales (Perú) y Mario Calderón (Venezuela), suscitó gran interés. A esta actividad, que contó con herramientas y maquinaria profesional, asistieron quince personas durante tres días; los participantes pudieron elaborar una gran diversidad de juguetes que tuvieron enorme acogida por parte del público visitante.

Por último, los Talleres de Gastronomía, bajo el título “Comida y Ritualidad”, combinaron también los conocimientos y las prácticas, el saber empírico y la investigación académica.

El simposio “Comidas y culturas – La fiesta” motivó varias ponencias que registramos en razón de su interés y poder testimonial acerca de una de las formas de expresión del patrimonio inmaterial que día a día adquiere mayor vitalidad y nuevos sentidos.

Conferencia magistral

Rituales, identidades, comidas y bebidas: patrimonialización, usurpaciones simbólicas y comensalías

*Ramiro Delgado,
Profesor de la Universidad de Antioquia, Colombia*

El presente análisis pretende exponer los referentes centrales alrededor del universo de la comida y la bebida como estructurales de los seres humanos en su condición fisiológica y simbólica y, por ende, de su identidad, a través de la cual nos centraremos en el tema de la fiesta, las comidas y la identidad y luego ilustraremos este tema a la luz del patrimonio de los pueblos en dos casos colombianos como son el Carnaval de Barranquilla y el Espacio Cultural de San Basilio de Palenque, declarados por la UNESCO en los últimos años como Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad.

1. A manera de entrada o abre bocas

La condición humana y por ende simbólica de la comida y la bebida es el terreno sobre el cual girarán algunas reflexiones en las que el nodo de las fiestas será el referente de contextos culturales y geográficos que ilustrarán la relación de la comida con el cuerpo fisiológico y con el cuerpo simbólico, y de las fiestas, celebraciones o rituales como momentos de comensalía y reconexión con la comunidad, los amigos, conocidos y parientes.

El universo de la comida y de la bebida permite referirse en esencia a uno de los ámbitos privilegiados a la hora de pensar las identidades y la cultura de un colectivo, de una localidad, de una región; la fundamental relación entre nacer y morir pone la comida en el centro de una historia

cultural que la convierte en estructural, irremplazable, vital y, a su vez, llena de sentidos y significados.

Si miramos con lupa el devenir cotidiano y de celebraciones de una sociedad podríamos decir casi sin equivocarnos que estos tiempos están articulados por momentos que giran alrededor de las comidas y las bebidas, lo cual va construyendo en cada grupo humano un orden de procedimiento, un protocolo a desarrollar en el cual se inserta de forma central el universo de la comida: lugares, personas que se convocan, protocolos, maneras de mesa, orden de las comidas y bebidas, en fin, muchísimos asuntos giran alrededor del día a día y las celebraciones en las que la comida y la bebida son los invitados centrales, y esos saberes y sabores constituyen el patrimonio culinario de las personas, localidades, familias y regiones.

Tanto el día a día como los momentos especiales, los momentos sagrados o trascendentes están sostenidos por vitales, estructurales, imprescindibles, variados y abundantes universos de comidas y bebidas que transitan y entretienen redes y rutas. En ese contexto es relevante ubicar los referentes territoriales sobre los cuales se construye el universo de la comida y la bebida, y allí se lee el mundo de adentro y de afuera, en otras palabras, lo privado y lo público, la casa y la calle, y tras este orden territorial se ven las acciones del preparar y el comer: se come en casa, se come en la calle, en un restaurante, en una cafetería, en una heladería, en un mercado. Se prepara y come en casa, se compra comida preparada para llevar a casa, se come fuera de la casa. Se come en ciertas partes en el día a día, a diferencia de donde se come en los momentos de la fiesta o de la celebración.

La fiesta está impregnada de comidas y bebidas que inyectan a cada participante la energía vital y simbólica que permite la realización de dichas comensalías, teniendo en cuenta que el acto de comer abarca no sólo el momento de la ingestión del alimento, sino además una serie de procesos y momentos que le dan sentido al mismo. En ese sentido evocamos a Jack Goody, quien nos recuerda que la comida pasa por una secuencia de acciones que tienen que ver con la producción de los insumos para la comida y la bebida, con las maneras de distribución, acopio y adquisición de éstos, con

la preparación y el consumo de la comida y la bebida, cerrando la secuencia con los procesos de sobras y residuos que quedan de éstas.

2. El Carnaval de Barranquilla, sus fuentes de energía y la patrimonialización de las identidades: sabores y saberes carnavaleros

Hablar de los carnavales que tienen lugar días antes del Miércoles de Ceniza del calendario católico, es hablar del tema de la celebración de la carne como momento previo a la abstinencia del tiempo de cuaresma. En este ámbito tiene sentido abordar las comidas y las bebidas de estas fechas, en su calidad de energía fisiológica y simbólica de las celebraciones. Las comidas y las bebidas forman parte de todo el proceso del Carnaval de Barranquilla, desde la preparación del mismo como de los momentos previos y de realización del carnaval como tal. Siempre están en actividad unos circuitos carnavaleros que van desde los fogones de las casas de quienes viven y gozan el carnaval, es decir desde el adentro, hasta el afuera y las ventas callejeras, fijas y móviles, de comidas y bebidas que nutren el alma del carnaval: de las casas a las calles, a los barrios, a las plazas, las avenidas, los parques, los clubes y las casetas.

Tomando como punto de partida la frase “El Carnaval se hace con Águila”, introduzco el tema de las bebidas alcohólicas que alimentan el espíritu carnavalero y que son parte sustancial de esta celebración. La bebida está siempre presente en el circuito carnavalero, tanto para quienes van a ver los desfiles y sus eventos desde la calle y los palcos, como para quienes hacen el carnaval, lo viven y hacen parte de desfiles como la Gran Parada y la Batalla de Flores, entre otros. La misma Lectura del Bando por parte de la Reina del Carnaval involucra el “ron” como ejemplo de las múltiples bebidas alcohólicas que es posible tomar durante estas celebraciones, permitiendo los excesos en las bebidas y en las comidas a tal punto que la expresión “mamar ron” se siente y se vive de forma intensa en estos tiempos.

En este contexto del carnaval debo referirme al tema de los barrios de la ciudad de Barranquilla, en los cuales se encuentran los nodos centrales de las celebraciones carnavaleras, pues es en estos territorios en los que transcurren los meses de preparación y los días previos al carnaval, así como se vive el carnaval mismo. Allí las comidas y las bebidas, las comidas caseras y las fritangas callejeras brindan la energía necesaria para los ensayos, las reuniones previas de organización y las verbenas para recoger fondos para los disfraces, las comparsas y los instrumentos.

El sancocho de guandul, frijol propio de la región de posible origen africano, es uno de los platos representativos de estas celebraciones ya que la fecha móvil en la que el carnaval se realiza coincide con la cosecha del guandul. No sólo hay una receta específica de dicho sancocho, sino que éste además se ve acompañado de otros hervidos y cocidos que dan la fuerza y la energía para vivir y gozar el carnaval en sus cuatro días centrales que inician con la Batalla de Flores y terminan con el Entierro de Joselito el martes víspera del Miércoles de Ceniza.

También quiero mencionar el tema de las ventas callejeras y de los puestos de fritos, que son otras fuentes de comida y bebida para que se pueda vivir el carnaval. Entre los vendedores callejeros está el vendedor de butifarras, quien con su palangana y su sartal de butifarras va anunciando con el golpe del tenedor que las sabrosas butifarras de Soledad (Atlántico) están listas para ser comidas con su tajadita de bollo de yuca, su poquito de sal y a veces con su pedazo de huevo cocido. Y si nos acercamos a los puestos de fritos la carimañola o caribañola ocupa un punto central entre otros fritos como la arepa ´ehuevo, los buñuelitos de frijol cabecita negra y los patacones con queso frito. La yuca cocida y molida o bien triturada se arma como una especie de buñuelo alargado y se rellena con queso costeño rayado o con carne molida guisada y luego se fríe en una paila caliente en la que también se fríen las arepas de huevo y los patacones.

Como las rutas carnavaleras conectan los barrios con la calle 40 y otras avenidas, casetas y centros festivos de la ciudad, en todos estos trayectos encontramos las diversas ventas callejeras fijas o móviles, pero, además, los

::434::

hacedores del carnaval llevan consigo distintas bebidas y comidas para poder resistir las largas jornadas. En este circuito de las rutas carnavaleras diversos medios de transporte (como los carritos de los supermercados, entre otros) se engalanan para brindarle a cada comparsa comidas y bebidas que llevan las marcas de las comidas que salen desde las casas y desde los fogones de quienes hacen el carnaval; a su vez, diversas bebidas tanto alcohólicas como no alcohólicas hidratan el cuerpo y el espíritu a través de estas distribuciones móviles de energía.

Un Carnaval de Barranquilla sin sancocho de guandul con carne salada y sin ron no es un carnaval, y estas cocinas barriales y familiares son las que de adentro hacia afuera permiten la energía vital de una celebración de cuatro días en los que las 24 horas son tiempo de carnaval. Cocinas de las mujeres de los integrantes del carnaval que durante muchos meses del año alimentan a quienes por cuatro días protagonizan la celebración del carnaval. Al respecto, la tía Elsie Parra, de Barranquilla, retomando recetas de sus amigas comenta:

Las butifarras se comen con bollo de yuca. Las carimañolas o caribañolas se hacen poniendo la yuca a cocinar, luego moléndola, se le pone el punto de sal, se le da la forma y se rellena con queso costeño rayado pero también puede ser con carne molida y se fríe en aceite caliente. A la masa se le puede agregar un poquito de aceite para que no se pegue al amasar. El guandul se deja en remojo de un día para otro, luego se pone a hervir con diez plátanos maduros hasta que ablande; la carne salada se desala en agua. Se pone a cocinar con cebollón, cilantro, ají dulce, ajo, hojas de col, cebolla en rama. Para seis libras de guandul se emplea una libra de cebollón, una libra de ají dulce, dos cabezas de ajos, una libra de cebollas en rama, cinco libras de carne salada, y de cerdo, igual. Se acompaña con arroz blanco, aguacate y agua de panela; se sirve en totumas o recipientes de barro. Cuando está todo blando se le echa la vitualla, yuca, papa, se tiene picado de cebollón con cilantro que se agrega en el momento de servir. Esto alcanza aproximadamente para 60 personas con buen apetito.

3. El Festival de Tambores y Expresiones Culturales de San Basilio de Palenque: identidades patrimonializadas en saberes y sabores palenqueros

::435::

San Basilio de Palenque, en el departamento de Bolívar, Colombia, es un corregimiento del municipio de Mahates y su Espacio Cultural ha sido recientemente objeto de una declaratoria de patrimonio inmaterial por parte de la UNESCO. Territorio simbólico de las luchas libertarias de los africanos esclavizados en Colombia, y contexto afro diaspórico significativo para el país, para América y el mundo. Allí, en medio de un evento que convoca músicas y danzas de todo el país, y en el contexto de las patrimonializaciones de las identidades locales como patrimonios de la humanidad, se realiza una “Muestra Gastronómica” en la que los asistentes tienen la posibilidad de conocer las comidas y bebidas identitarias de la comunidad.

En el festival no sólo está presente la “Muestra Gastronómica”, sino que diversas ventas ambulantes, viajeras y fijas de diversas comidas y bebidas, fritos y demás preparaciones, están distribuidas en las zonas centrales del mismo, ofreciendo una gran diversidad de oportunidades para que propios y extraños coman y beban mientras transcurre el evento. Al leer la oferta de la “Muestra Gastronómica”, encontramos platos como “Pollo a la Cha Inés”, “Mojarra a la Catalina Luango” y “Carne en salsa de Batata”, entre otras preparaciones de sal y de dulce que constituyen el universo de la comida y la bebida palenquera. Sin embargo, y a propósito del tema de la identidad, llama la atención cómo estos tres platos están apellidados con nombres de personajes simbólicos para la comunidad palenquera que poco o nada tienen que ver con la preparación de un pollo, un arroz o una mojarra, y que por el contrario ponen en escena símbolos trascendentes y puntos de referencia de la comunidad. A lo mejor en ocasiones venideras podremos tener “Mazamorra a la Benkos Biohó” o “Arroz con bleo a la Gracela” y quizás hasta “Ñeque Pambelé”.

Cha Inés, Catalina Luango, Batata, así como Benkos Biohó, Gracela o Antonio Cervantes Kid Pambelé son palenqueros y africanos que han he-

::436::

cho la historia de la comunidad. En el sentido amplio de la palabra son “patrimonio de la comunidad palenquera”, “héroes míticos fundadores del palenque”, “tesoros regionales vivientes” que ahora entran a formar parte de un universo global de patrimonialización y de las dinámicas locales que generan las rutas externas sobre el patrimonio, con preguntas concretas alrededor de los lugares del patrimonio, el sentido de la patrimonialización, la apropiación de ésta por las comunidades de base y, más preocupantemente, alrededor del tema festivo, la comida, la bebida y las usurpaciones simbólicas a raíz de las transgresiones de sentido de los referentes de identidad.

Es necesario contrastar en este ejemplo el sentido de celebraciones locales como la Fiesta Patronal de San Basilio y el Festival de Tambores y Expresiones Culturales potenciado a la luz de la declaratoria de la UNESCO, y bajo el imaginario del tambor, la identidad y el símbolo que éste tiene para las poblaciones africanas, para la diáspora africana y para las poblaciones afrocolombianas, haciendo memoria de familias de tamboreros y cantadoras que encerraban y encierran en sus músicas, cantos y bailes las memorias africanas de unas identidades cimarronas, reinventadas y reelaboradas en terrenos americanos. Las comidas y las bebidas están a flor de piel en esta comunidad, máxime que sin ellas el día a día y los momentos especiales de las celebraciones o fiestas no serían posibles.

A propósito de las fiestas como patrimonio inmaterial en acción, San Basilio de Palenque, sus comidas y bebidas, son motivo de una mirada atenta a la luz de las rutas de la patrimonialización, y de quienes son los responsables de estos procesos. En qué medida es un asunto más de las rutas del poder y de las hegemonías globalizadoras de las identidades; en qué medida es un asunto liderado y motivado por rutas nacionales, regionales y locales que se articulan al proceso global de las industrias culturales del patrimonio; y en qué medida realmente éste es un proceso realmente dinamizado, promovido, gestionado, apropiado y vivido por las comunidades propietarias de dichos saberes y sabores.

4. A manera de postre, sobre las fiestas, las comidas, las bebidas y el patrimonio

::437::

Si bien el título de esta conferencia evoca muchas palabras quizás subversivas, quiero, a manera de cierre, llamar la atención a propósito de lo expuesto sobre San Basilio de Palenque, y en conexión con el Carnaval de Barranquilla, sobre las inquietudes que es necesario plantear en los contextos actuales sobre las identidades, los patrimonios, las comidas, las bebidas y las dinámicas glo-cales.

Recientemente convocado a participar en “Sabor Barranquilla”, uno de los múltiples encuentros sobre gastronomía que tan de moda están en el país y en el mundo, fui invitado a un sancocho de guandul en el Barrio Abajo en la ciudad de Barranquilla. Allí, desde la llegada casi masiva, como desde las diversas actitudes de los variados asistentes, entre ellos chefs de reconocida trayectoria nacional, académicos, cocineros y cocineras y demás personal se vivió una convocatoria alrededor de una puesta en escena respaldada por un delantal que llevaba bordado tanto el escudo de la República de Colombia como los textos de Premio Nacional de Gastronomía y del Ministerio de Cultura.

Más de una vez el delantal de la señora ganadora de una mención en este premio nacional sirvió de estandarte o garante del almuerzo al que habíamos sido invitados. Todo estaba previamente dispuesto en diversos lugares como si se tratara de una “muestra gastronómica” al estilo de la relatada en San Basilio de Palenque o de las que a veces se hacen viajeras de las identidades locales en el país, en el continente o en cualquier lugar del mundo. El personal responsable de las comidas y las bebidas estaba debidamente uniformado y realizando de manera supremamente programada la atención de las largas mesas tendidas de manteles uniformados de identidad local. Todo parecía parte de un guión previamente montado, que minuto a minuto se iba desarrollando, teniendo en cuenta estéticas imaginadas, proporciones, cantidades y utensilios que parecían extraídos de un museo del patrimonio. No sólo el almuerzo en su plato central, el sancocho de guandul, era lo que en este patio

::438::

sucedía, sino que en la medida en que el tiempo avanzaba iban entrando en escena algunas de las danzas emblema de la identidad carnavalera, y a su vez empezaban a sonar ritmos profundamente sensibles de estas fechas; las marimondas del Barrio Abajo, la danza del garabato, y algunas tonadas de cumbias, porros y vallenatos interpretados por una orquesta, danzantes y disfraces se confundían en un patio en el que a duras penas cabría un buen grupo de carnavaleros que llegando de una larga noche de carnaval o que preparándose para una larga jornada de desfiles comparten un sabroso sancocho de guandul con carne salá, y donde un buen equipo de sonido, un buen picó o quizás algún grupo musical conformado por los mismos comensales ofrecía tonadas para darle ritmo y continuidad a la celebración carnavalera definida por la frase: “Quien lo vive es quien lo goza”.

Las anteriores descripciones ponen en este marco de referencia un conjunto de llamadas de atención sobre cómo se están viviendo los temas del patrimonio, los asuntos de las declaratorias globales y los reales efectos de estos procesos en los propietarios de dichos patrimonios. Es necesario retomar el debate alrededor de la identidad y el patrimonio, y acerca de cómo se usan estrategias globales para que esto que es de unos se vuelva objeto de consumo de otros. Se manipulan los componentes de estos sistemas simbólicos tanto en el ámbito de las fiestas, rituales y celebraciones, como en el del universo de las comidas y bebidas, esencia de las identidades y de las sociedades. Rutas devastadoras y usurpadoras de sabores y saberes cabalgan inmisericordemente por territorios multiculturales y pluriétnicos, como si se tratara de objetos de estudio que sólo buscan insertar de forma desarticulada y como una usurpación simbólica los gustemas y los tecemas en cuya alma se centra la identidad culinaria de familias, parientes, locales, vecinos y paisanos.

Nos estamos refiriendo a un tema de moda en el mundo global: la gastronomía, la comida gourmet, la comida de autor, de fusión, de deconstrucción y quizás hasta virtual, conjunto de términos que aparecen como una amenaza a los procesos de autodefinición y autoreconocimiento de los pueblos iberoamericanos. Es urgente adelantar análisis profundos sobre

estas nuevas rutas a las que nos estamos enfrentando en momentos en que la Convención de la Unesco sobre el Patrimonio Inmaterial es objeto de reglamentaciones y toma de decisiones por parte de múltiples Estados que la han firmado, lo cual a su vez viene generando diversas acciones, promociones, programas y planes en los que las comidas y las bebidas aparecen en forma de premios, congresos y múltiples disertaciones en donde los más ajenos a estos asuntos y propietarios de estos saberes y sabores resultan involucrados y quizás afectados.

Espero que estas ideas sean motivadoras para abordar en próximos encuentros los debates a fondo sobre el tema de las comidas y las bebidas, los procesos de patrimonialización y gastronomización de las mismas, y, por otro lado, las rutas de las usurpaciones simbólicas que afectan los sentidos locales, parentales, familiares y regionales de estos saberes culinarios. Por el contrario, estas situaciones actuales alrededor de la identidad y el patrimonio deberían generar referentes de fortalecimiento y gestión que aporten a estos contextos culturales elementos de identidad, de suerte que las comensalías sagradas y cotidianas, los encuentros, celebraciones, fiestas y rituales se vuelvan a vivir para avanzar en los procesos de autoreconocimiento y autoreferenciación a través de las comidas y bebidas.

Bibliografía

- DELGADO SALAZAR, Ramiro (dir.) *Documentación del Patrimonio Cultural de San Basilio de Palenque: un proyecto educativo desde la historia oral*. Fondo para el Patrimonio Cultural de la Embajada Americana- Comunidad de san Basilio de Palenque- Universidad de Antioquia: CODI, Departamento de Antropología y CISH. 2001-2004. Informe Final
- _____ (dir.) *Cuerpo y Carnaval de Barranquilla: indumentaria, danzas, comidas y bebidas*. Colciencias- Universidad de Antioquia: CODI; INER, Departamento de Antropología. 1998-2000. Informe Final.

::440::

ELIAS, Norbert. 1994. *La Teoría del Símbolo: Un ensayo de antropología cultural*. Península: Barcelona.

GUERRERO ARIAS, Patricio. 2004. *Usurpación simbólica, identidad y poder*. AbyaAyala: Quito.

RAMIRO DELGADO

Antropólogo de la Universidad de Antioquia con Maestría en Estudios de Asia y África de El Colegio de México. Docente e investigador del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia y director del Laboratorio de Comidas y Culturas de la misma universidad. Ha realizado investigaciones en el tema de la comida y la cultura como *Una aproximación al universo de la comida entre los Manjaco de Bachile, Guinea-Bissau, África Occidental; Cuerpo y Carnaval en Barranquilla: indumentaria, comida y danza; Documentación del Patrimonio Cultural de San Basilio Palenque: Una propuesta educativa desde la historia oral; y Memorias culinarias de los migrantes colombianos.*

Principios del sabor en la gastronomía peruana

Sergio Zapata,
Perú

Para propios y extraños, el sabor es la característica más sobresaliente de la gastronomía peruana. En ese sentido, el estudio del *Nivel de satisfacción del turista extranjero 2006*, realizado por PromPerú, señala también el sabor de la comida peruana como el atributo de mayor puntaje obtenido, seguido por la variedad de platos. Este aspecto sensorial, si bien de naturaleza compleja, juega un papel decisivo en la aceptación o no de los alimentos y comidas.

El sabor está constituido por una serie de impresiones sensoriales captadas por nuestros sentidos, como por ejemplo: el gusto (dulce, salado, ácido, amargo, *umami* o “delicioso”); el aroma (formado muchas veces no por cientos, sino miles de compuestos volátiles muy diferentes desde el punto de vista químico); la textura (dureza del chocolate, granulometría del manjar blanco, suavidad de un puré); la viscosidad (consistencia de la mayonesa); la astringencia (sensación de “sequedad” de un membrillo o del té, vinos tintos “ásperos”); las sensaciones pseudotérmicas (frío de las mentas, calor del jengibre); la pungencia (picor del ají); el color (en un jugo de naranja, de tomate); el sonido al masticar (las papas fritas y las galletas de soda crocantes, la turgencia de la manzana, del apio) que provocan los alimentos al ser consumidos. Además, existen factores propios del ser humano (sexo, edad, sensibilidad individual); el estado fisiológico (salud), psicológico y otros aspectos subjetivos (creencias y tabúes) que influyen directamente la percepción del sabor. Se trata pues de un concepto integral que comprende

::442::

varios de nuestros sentidos, donde queda claro que el gusto y el aroma, entre otros elementos, forman parte sustancial del sabor (Zapata, 2003).

La evolución de los reconocimientos olfativos ha sido estudiada por Engen (1987), quien muestra en la siguiente figura el porcentaje comparativo del reconocimiento de olores relacionados con el tiempo de la experiencia ocurrida. Así, por ejemplo, podemos observar que la memoria olfativa es más duradera que la visual.

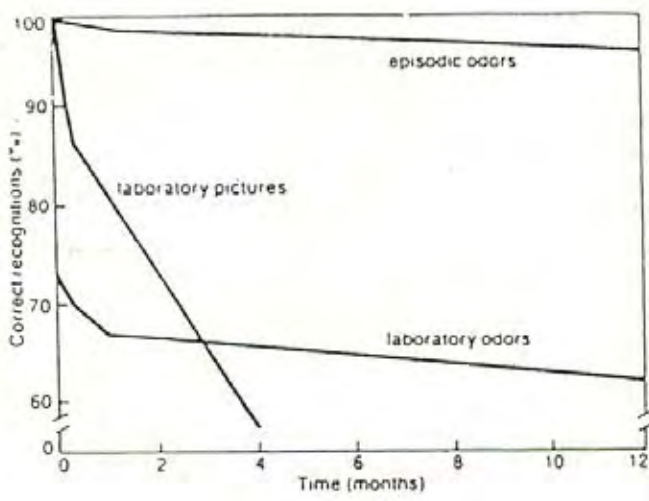


Figura 1.- Comparación de la evolución del reconocimiento de olores del laboratorio, asociados a episodios reales vs. imágenes (Engen, 1987)

Existen numerosos ejemplos en la literatura universal sobre “recuerdos” debidos a la memoria del sabor. Busslinger (1983) señala que “el perfume es la forma más tenaz del recuerdo. De todos nuestros sentidos es el olfato el que mejor puede despertar en nosotros la nostalgia. Tiene un elevado valor emocional”. Ahora bien, los olores de los alimentos que han sido “archivados” en nuestro cerebro como apetecibles permiten, al repetir su captación,

prepararnos fisiológicamente para una mejor ingestión y digestión (VVAA, 2000). Más aún, toda vez que se trata de sensaciones aprendidas podemos asociarlas con alguna preparación en particular y ésta con una determinada cocina regional o nacional. Recapitulando, resulta posible encontrar un nexo directo entre los alimentos y las culturas que los generaron.

Como señala Cruz Cruz (2002), la percepción de los alimentos y comidas se da como “objetos diferenciados, internamente estructurados” y precisamente esta cualidad de totalidad perceptiva hace posible la identificación de las diferentes cocinas. De lo que se trata, entonces, es de lograr combinaciones armoniosas desde el punto de vista del sabor, donde se obtengan ante todo afinidades y el realce entre los ingredientes escogidos. Se buscará y preferirá la sinergia entre ellos.

De acuerdo con Armelagos (1997) la cocina tiene cuatro componentes: “Los alimentos que se seleccionan del medio, la forma de prepararlos, el principio del sabor y las reglas sobre el comer”. De éstos, el principio del sabor nos permite asociar el concepto de cultura (identidad) con una determinada cocina. Podríamos preguntarnos entonces, ¿por qué los peruanos tenemos una predilección por la canela y el clavo de olor en los postres? ¿Por qué nos gusta tanto la acidez en conjunto con el picor del ají en salsas y preparaciones como el cebiche? ¿Qué tiene el huacatay (*Tagetes minuta*) que hace distintas y únicas a ciertas salsas y picantes? O también, ¿por qué es tan exitosa la preparación “a la chorrillana”, que va más allá de ser una preparación exclusiva de la cocina criolla de Lima?

Pues bien, la respuesta se encuentra en la existencia de una estructura propia del sabor (Fournier, 2004), conformada por la mezcla o combinación de ciertos ingredientes (productos, especias, condimentos, hierbas aromáticas, etcétera), que sumada a determinadas materias primas definen el carácter sávido de las preparaciones, y que a su vez hacen posible que nosotros podamos reconocer la pertenencia o no de tales comidas a una gastronomía en particular. Comparativamente, el sabor, al identificar la pertenencia de una preparación culinaria, sería el equivalente al ADN de una cocina.

::444::

En este trabajo haremos hincapié tanto en el escabechado como en la combinación, cocida o no, de aliáceas (ajos y cebollas) junto al tomate, ají, sal, además del vinagre, que ha sido registrada y practicada desde el siglo XVII, y que constituye en la cocina limeña (y criolla) una mezcla clásica. Este estilo, conocido actualmente bajo la denominación de “a la chorrillana”, es utilizado en la preparación de comidas que comprenden carnes, aves, pescados u otros productos.

De los “escabeches” coloniales al lomo saltado

El sábado 26 de febrero de 1645 (AAL, 1645) las monjas de la Santísima Trinidad, monasterio limeño, prepararon una suerte de escabeche de pescado fresco, compuesto de los siguientes ingredientes:

Cuatro reales de pescado fresco, dos reales de tomates, medio de cebollas y medio de perejil, un real de ají verde, un real de orégano, dos reales de manteca, dos reales de vinagre, un patacón [moneda de ocho reales, equivalente a un peso] de aceite.

Otras listas de ingredientes que tomamos a manera de recetas de *La cocina monacal en Lima colonial* (Dargent, 2006), del mismo convento, preparadas el 19 y 23 de marzo del mismo año, fueron: la primera con anchovetas y la segunda con corvinas (Cuadro N° 1).

El escabechado era practicado habitualmente en los conventos limeños del siglo XVII. En cuanto al escabeche, diremos que originalmente es una manera de conservar las carnes y pescados. Esta milenaria técnica, cuya particularidad radica en el uso del vinagre u otros agentes ácidos, fue utilizada por los romanos tal como se observa en la receta que aparece en el libro de cocina de Apicio (Flower y Rosenbaum, 1980) y que data de los primeros siglos de la era cristiana: “Para conservar los pescados fritos: una vez fritos y retirados se les añade vinagre caliente”. Ludorff (1963) define el escabeche de la siguiente manera:

Se entiende por escabeche el pescado adobado y aderezado por medio de un tratamiento con vinagre y sal. La primera fase de su elaboración la constituye el adobo. El semiproducto obtenido se trata después con líquidos de diversos tipos y condimentos vegetales.

Con el pescado precocido y luego marinado se consigue mejorar la conservación y afirmar la textura. Un ejemplo de este proceso está en la receta del “Escaveche de Atún” que se encuentra en el *Arte de Cocina, Pastelería, Vizcochería y Conservería* de Martínez Montaña, libro de cocina muy difundido en Latinoamérica y editado en Madrid a inicios del siglo XVII:

Este atún fresco en escaveche lo podrás hacer lonjas de dos libras, y sazonar de sal, y asarlohas, y dexarlo enfriar, y puedes hacer escaveche con su vino, y vinagre, y especias, y un poco de hinojo, y asienta el atún en el barril, y cebalo con el escaveche, y tapalo, y de esta manera podrás hacer el sollo.

Una cita de interés donde se hace notar la diferencia entre el escabeche español y el limeño a fines del siglo XIX figura en el *Nuevo Manual de la Cocina Peruana. Escrito en Forma de Diccionario por un Limeño Mazamorrero*, en la receta que precisamente lleva por título “Escabeche al estilo de Lima”: “El escabeche, aunque de origen español, se prepara en Lima de una manera muy distinta; siendo en esta capital el aceite la base del guiso, en tanto que en España entra en gran proporción el vinagre”.

Continuando con las pitanzas del monasterio de la Santísima Trinidad, para el Jueves Santo de 1646 (AAL, 1646, 48), un “guisa[do] de tollos” comprendió lo siguiente:

(...) tollos, cincuenta que costaron doce patacones, cuatro reales, un patacón de pimienta, seis reales de canela, una onza de azafrán, doce reales de ajos, cominos y cilantro. Tres reales de tomates, dos de ají verde,

::446::

medio de perejil. Dos reales de membrillos, cuatro reales de pepitas para espesar, doce reales de manteca, un real de vinagre.

Una receta de camarones, similar a las de pescado, que incluye también “aji verde”, fue preparada en abril de 1645 (Cuadro N° 1). En las listas de ingredientes que entraban para la preparación de estas comidas se observa el uso frecuente del achiote. Es interesante mencionar aquí a las menestras, como por ejemplo las preparaciones de lentejas, habas secas, garbanzos y los nativos pallares (*Phaseolus lunatus*). En abril de 1647, el Jueves Santo (Dargent, 2006) nuevamente las monjas de la Santísima Trinidad prepararon un “guisado de pescado” con los siguientes ingredientes:

Diez patacones de pescado, dos tomates, uno de ají verde, un real de membrillos, otro de manzanas, media onza de azafrán, un real de achiote, medio real de cebollas y perejil, medio de ajos y cominos, medio de cilantro, dos de pan para espesar, un patacón de manteca.

El común denominador de estas preparaciones se encuentra en el original escabeche, así como en la combinación de ingredientes que conforman una “estructura” de sabores. Podríamos hablar entonces de *indicadores gustativos* que afirman y delimitan la identidad y pertenencia culinaria a un determinado territorio (Contreras, 1993). Estas combinaciones de ingredientes de índole diversa aportan el carácter y definen el sabor final de estas comidas.

En el Cuadro N° 1 se observan preparaciones (guisos, estofados y escabeches) “antecesoras” del lomo saltado, con la combinación de ingredientes que conforman este plato, que incluye: materia grasa, ají, tomate, cebolla, ajos y vinagre. Entre las especias y hierbas aromáticas complementarias figuran, entre otras, el orégano, la pimienta y el perejil.

En las “recetas” que se realizaron en el monasterio de la Santísima Trinidad entre los años de 1645 y 1647 se usó ají verde (amarillo o escabeche) generalmente junto al ají seco, además de pan o harina para espesar. Más

Cuadro N° 1

Preparaciones o recetas precursoras del lomo saltado

::447::

Receta	Año	Fuente	Materia grasa	Otros ingredientes
Anchovetas	1645	La cocina monacal	Manteca	Orégano
Corvinas	1645	La cocina monacal	Manteca, aceite	Orégano, perejil
Camarones	1645	La cocina monacal	Manteca	Perejil
Lentejas	1645	La cocina monacal	Manteca	Achiote
Lentejas	1645	La cocina monacal	Manteca	Achiote
Habas secas	1645	La cocina monacal	Manteca	Perejil, achiote, culantro
Garbanzos	1645	La cocina monacal	Manteca	Achiote
Garbanzos	1646	La cocina monacal	Manteca	Achiote, comino
Estofado de lujo	1867	La mesa peruana	Manteca	Orégano, pimienta
Estofado de corvina	1867	La mesa peruana	-----	Orégano, perejil, pimienta

::448::

Lechuga con carne (salpicón)	1867	La mesa peruana	-----	Orégano, perejil, pimiento, pimienta
Ensalada de pallares	1867	La mesa peruana	Aceite	Orégano, pimienta
Escabeche de corvina	1867	La mesa peruana	Aceite	Orégano, pimienta
Escabeche de corvina	1918	Lecciones de cocina	Manteca	Pimienta, hierba-buena, apio
Pescado a la chorrillana	1918	El cocinero peruano	Manteca	Orégano, ají verde y colorado
Pescado a la chorrillana	1928	Cocina práctica moderna y económica a la francesa, española e italiana con la criolla del Perú	Manteca	Orégano, pimienta
Arrimado de coles	1928	Cocina práctica, (...) criolla del Perú	Manteca	Orégano

Pescado a la chorrillana	1947	Cocina y repostería	Manteca	Orégano, pimienta
Escabeche de corvina	1953	Lecciones de cocina por una limeña	Aceite	Orégano, pimienta
Escabeche de pato o pescado	1961	“La Tapada” Cocina y repostería.	Aceite	Orégano
Carne saltada	1964	Cocina peruana por Misia Peta	Manteca	Orégano, pimienta
Bistec a la chorrillana	1964	Cocina peruana por Misia Peta	Manteca	Orégano
Lomito saltado	1986	Ama de casa 86. “Monterey”	Aceite	Culantro, pimienta
Lomito saltado	1994	Cocina peruana. Recetas tradicionales	Aceite	Pimienta, comino, perejil, culantro
Lomo saltado	1999	Cocina peruana. Única y maravillosa	Aceite, manteca	Pimienta, perejil

(Zapata, 2009 b)

::450::

Cuadro N° 2

Recetas a base de carne de res, lomo o bistec

Nombre	Año	Fuente	Observaciones
Lomito de vaca	1895	Nuevo manual de la cocina peruana	“a la chorrillana”
Bistec a la chorrillana	1910	Nuevo manual de la cocina peruana	* vinagre ** orégano
Bistec a la chorrillana	1918	El cocinero peruano.	* vinagre ** orégano
Carne saltada	1918	El cocinero peruano	* vinagre, ají ** pimienta, comino, laurel
Lomo saltado	1918	El cocinero peruano	* ají, ajos ** pimienta
Bistec a la chorrillana	1928	Cocina práctica, moderna y económica a la francesa , española e italiana con la criolla del Perú	* vinagre ** orégano
Lomo a la chorrillana	1947	Cocina y repostería	* vinagre, ajos ** pimienta, orégano
Carne saltada	1964	Cocina peruana por Misia Peta	* ají ** pimienta, orégano
Bistec a la chorrillana	1964	Cocina peruana por Misia Peta	** orégano
Lomos a la chorrillana	1964	Reportaje al Perú “La Prensa”	* vinagre, ajos ** pimienta, orégano
Lomito saltado	1986	Ama de casa 86. “Monte-rrey”	** pimienta, culantro
Lomito saltado	1994	Cocina peruana. Recetas tradicionales y prácticas	** pimienta, perejil, culan-tro, comino
Lomo saltado	1999	Cocina peruana. Única y maravillosa	* ajos, vinagre ** pimienta, perejil
Lomo saltado	2001	La mejor Cocina Peruana	** pimienta, orégano, pimentón, perejil, sillao

* no lleva; ** lleva (Zapata, 2009 b)

adelante, entre las recetas de *La mesa peruana o sea el libro de las familias* (anónimo, 1867), impreso arequipeño, encontramos estofados, ensaladas y un escabeche. Estas preparaciones son complementadas con orégano, pimienta y perejil. La relación completa de recetas incluye escabeches, pescado “a la chorrillana”, o el arrimado de coles, demostrando así la popularidad de esta combinación de ingredientes. Es importante anotar el uso frecuente del aceite en la segunda mitad del siglo XX, manteniéndose el empleo regular de la pimienta y orégano. Resalta igualmente la aparición de recetas de carne, lomo y lomito saltado además del bistec “a la chorrillana” en los últimos recetarios consultados. En el Cuadro N° 2 la base de las recetas es la carne de res, presentándose una relación de recetas pertenecientes al siglo XX, donde se mantiene básicamente la misma combinación de ingredientes, aunque el vinagre no siempre esté incluido, así como los ajos, mientras que la pimienta junto al orégano son utilizados frecuentemente.

La química del sabor en el lomo saltado

En el siguiente Cuadro se presentan los componentes químicos iniciales del sabor más importantes presentes en los ingredientes frescos, aún sin ser acondicionados o procesados, que intervienen en la condimentación y preparación del lomo saltado.

El aroma y acritud que presenta el ajo se debe a la presencia de compuestos azufrados que se forman una vez que las células sufren un proceso de destrucción mecánica, por ejemplo: cortado o molienda. Se trata de procesos enzimáticos donde participan las aliinasas al actuar sobre el S-(2-propenil)-L-cisteína sulfóxido, compuesto precursor, originando tiosulfinato de dialilo y ácido sulfénico (Crouzet, 1992). La descomposición del tiosulfinato de dialilo (alicina) con la cocción, da como resultado metil alilo y dialilo disulfuros (Lindsay, 1996) y la fritura generará compuestos aromáticos además de caramelización por la presencia de azúcares (fructosa).

Yamaguchi y Ninomiya (2000) muestran un contenido de 51 mg/ 100 g de ácido glutámico libre en cebollas. En esta aliícea, como resultado de la

::452::

acción enzimática de la aliinasa actuando sobre S-(1-propenil)-L-cisteína sulfóxido se originará amoníaco, piruvato y ácido sulfénico. Este último generará compuestos aromáticos además del S-tiopropional óxido, que es una sustancia lacrimógena (Lindsay, 1996). Con el tratamiento térmico se producen dimetiltiofenos y caramelización.

Los tomates maduros presentan un contenido de ácido glutámico que alcanza el 0.3% de su peso (MacGee, 2004), así como compuestos aromáticos azufrados que complementarán el sabor de las carnes. El tomate es una fuente importante del gusto *umami*. Según Hosking (2001), “El *umami seibun* (el factor de lo sabroso) se identifica específicamente con ciertos aminoácidos y nucleótidos, por ejemplo el glutamato monosódico (GMS), el inosinato sódico y el guanilato sódico. No cabe duda de que, por un lado, los tres son importantes potenciadores del sabor y, por otro, los tres reunidos multiplican los efectos que tendrían cada uno por separado hasta ocho o nueve veces”. El furaneol, compuesto heterocíclico presente en el tomate maduro contribuye sustantivamente al aroma de éste. Ahora bien, una vez sometidos a procesos térmicos (fritura en aceite), los tomates perderán el perfil aromático del frescor, generando compuestos volátiles a partir de los carotenoides presentes, y su sabor se verá intensificado con el añadido de ácido al incorporar el vinagre en la preparación.

En las comidas, los ajíes aportan picor (producido por los capsaicinoides), el aroma y sabor característicos (debidos a las pirazinas) de acuerdo con la variedad utilizada, además de provocar un aumento en la palatabilidad, redondeando los sabores con notas cálidas. El ají verde, amarillo o escabeche (*Capsicum baccatum* L.) es empleado en la preparación de salsas y platos nacionales tan característicos como la causa, el ají de gallina o los escabeches (Zapata, 2009 a). Sobre la costumbre del uso de ají en el Perú, además del picante, gastronómicamente hay que tomar en cuenta también la contribución de la fracción aromática y del color (carotenoides).

Como se sabe, la sal es el condimento saborizante por excelencia y uno de los cinco gustos percibidos. Es importante señalar que la asociación del glutamato monosódico, presente en varios de los ingredientes, y el cloruro

Cuadro N° 3
Compuestos químicos del sabor en los productos frescos que
comprenden la combinación en estudio

PRODUCTO FRESCO	COMPUESTOS
Ajo (<i>Allium sativum</i>)	S-(2-propenil)-L-cisteína sulfóxido
Cebolla (<i>Allium cepa</i>)	S-(1-propenil)-L-cisteína sulfóxido Ácido glutámico
Ají amarillo (<i>Capsicum baccatum</i>)	Capsaicinoides Pirazinas 2-heptanetiol
Tomate (<i>Lycopersicon esculentum</i>)	Ácido glutámico Furaneol Ácidos orgánicos Cis-3-hexenal
Papa (<i>Solanum tuberosum</i>)	Ácido glutámico Metiltio-3-propanal Geosmina
Carne de res (<i>Bos taurus</i>)	Ácido glutámico Péptidos Nucleótidos (IMF, GME, AMF*) Ácidos grasos
Vinagre	Ácido acético, ésteres

*IMF, Inosinato 5' monofosfato; GME, guanilato
5' monofosfato; AMF, adenilato 5' monofosfato

de sodio provoca sinergia, con la necesidad de una menor concentración de éste último, favoreciendo de esta manera la elaboración de dietas bajas en sodio.

::454::

Las bayas maduras del pimiento blanqueado constituyen al secarse la pimienta negra, cuyo perfil aromático se debe a la presencia de compuestos hidrocarbonados como los monoterpenos (70 a 80%) y los sesquiterpenos (20 a 30%), además de un pequeño porcentaje de compuestos oxigenados (4%) (Heath, 1978). El sabor acre es el resultado de la acción de la piperina, una amida y derivados de ésta (Lindsay, 1996).

La presencia del ácido acético, compuesto originado por fermentación y uno de los componentes del vinagre, le confiere poder conservante, siendo el principal ingrediente en los escabeches. El vinagre, además de ser un buen solvente para el sabor de las especias y hierbas aromáticas, contribuye con la acidez y aroma en su forma molecular no dissociada. Las papas contienen 10 mg/100g de ácido glutámico libre según Yamaguchi y Ninomiya (2000), pudiendo este valor cambiar de acuerdo con la variedad. Para el lomo saltado, las papas fritas que forman parte de la preparación aportan gusto *umami*, los aromas formados por la reacción de Maillard (entre aminoácidos y azúcares reductores) y la textura de la variedad elegida. La variedad de papa amarilla, por su color, consistencia arenosa y sabor delicado es generalmente la elegida.

Dependiendo del tiempo y tipo de cocción de la carne de res aumentará el aroma cárnico formado a partir de compuestos volátiles y precursores no volátiles (péptidos, aminoácidos, nucleótidos, azúcares, ácidos grasos). En ese sentido, la fritura de la carne y posterior mezcla con el tomate en la preparación del lomo saltado, genera un sabor más intenso, viéndose favorecido por el contenido natural de nucleótidos. Así mismo, en la preparación del plato se suele practicar el flameado por unos segundos con el fin de lograr un sabor “quemadito”, generando múltiples aromas relacionados con las reacciones de Maillard y otras que involucran a los lípidos.

Discusión y conclusión

Los ingredientes que conforman la estructura básica de las preparaciones conventuales que datan del siglo XVII (Archivo Arzobispal de Lima; Dar-

gent, 2006) están constituidos por manteca o aceite, vinagre, tomate, cebolla y ají. Complementarios a éstos se encuentran en menor medida otros productos como: ajos, achiote, comino y orégano (ver Cuadro N° 1). Estas preparaciones tienen como ingredientes principales a pescados, camarones o menestras (lentejas, habas, garbanzos y pallares), observándose en general el uso de la manteca y una combinación de ají verde y seco.

Posteriormente, en el recetario *La mesa peruana o sea el libro de las familias* encontramos una receta de pescado “a la chorrillana” que citamos en el Cuadro N° 2. Se observa también en esta época el uso del orégano y la pimienta que complementa la estructura básica que proponemos; sin embargo, son varias las recetas que no utilizan el vinagre debido a la naturaleza del potaje (sopas y chupes). Las demás recetas mantienen la mencionada combinación, variando en la utilización de algunos condimentos específicos secundarios.

A fines del siglo XIX aparece el *Nuevo manual de la cocina peruana* (Anónimo, 1895), y en él encontramos la receta del lomo de vaca, preparación que presenta dos variantes, una de las cuales indica que se puede preparar “a la chorrillana”, significativo testimonio que sostiene la tesis del origen del platillo que con el nombre de lomo saltado constituye hoy una preparación clásica de nuestra gastronomía. En 1918, en el volumen *El cocinero peruano. El más completo y variado manual del cocinero, dulcero y repostero escrito en forma clara y precisa por un nieto de ño cerezo*, es donde se registra por primera vez con el nombre de “lomo saltado”. Otras recetas relacionadas con la combinación de ingredientes y condimentos (aunque sin vinagre) son: “bisté a la chorrillana”, chupe limeño y pescado “a la chorrillana”. En estas preparaciones se usa pimienta y orégano. Posteriormente, en 1928, las recetas de *Cocina práctica moderna y económica a la francesa, española e italiana con la criolla del Perú*, de Juan Boix Ferrer, incluyen la fórmula del “pescado a la chorrillana” que hace uso de la combinación de ingredientes originales, además de una serie de recetas que podemos clasificar en chupes, escabeches, guisos, y un bistec “a la chorrillana” muy similar a la del lomo saltado. En general, en estas últimas no se incluye el vinagre. También

::456::

se puede observar que la manteca ha sido parcialmente reemplazada por aceite.

La edición de *Cocina y repostería* de Baylón (1947), presenta una receta de pescado “a la chorrillana” y otras de chupes y sopas, además de un lomo “a la chorrillana” que si bien no incluye vinagre, tiene similar estructura. Es pertinente señalar que en algunas recetas este ingrediente es sustituido por vino o chicha. En recetarios posteriores, *Lecciones de cocina por una limeña* (Anónimo, 1953) y *La tapada* (Garland, 1961), se observa en dos recetas el mismo patrón de condimentación: el escabeche de corvina en el primero y el escabeche pescado. *Cocina peruana. Recetas de arte culinario por Misia Peta*, de 1964, incluye dos recetas: de carne saltada y bistec “a la chorrillana”, que mantienen la combinación original. La técnica del saltado no aparece mencionada en las preparaciones de las recetas estudiadas, más bien la fritura se utiliza tanto para las papas como para la carne e ingredientes. Todo indica también que el uso del sillao (salsa fermentada de origen chino, a base de soya y rica en ácido glutámico) en la preparación del lomo saltado es reciente (Chuquillanqui, 2001). La técnica del saltado en *wok* y el flameado que adquieren aceptación en la actualidad son, además del uso del sillao y el culantro, válidas modificaciones que buscan, teniendo en cuenta tendencias gastronómicas actuales, “optimizar” las características organolépticas de un plato cuyos orígenes hispano-americanos se remontan al siglo XVII. Esto demostraría que no necesariamente la forma de preparar una comida corresponde a la influencia que participó fundamentalmente en la creación de la preparación.

A manera de conclusión se observa, tanto en recetas conventuales coloniales como en actuales estudiadas, un patrón de combinación de productos y condimentos que se ha mantenido a lo largo de todo este periodo de tiempo. Esta exitosa combinación estuvo originalmente relacionada con la preparación de “escabeches” que influyeron, con el paso del tiempo y la dinámica culinaria, en el desarrollo de platos mestizos muy conocidos como la carne y el pescado “a la chorrillana” y el lomo saltado. De manera más general, esta estructura de condimentación, que incluye materia grasa, ajo,

cebolla, tomate, ají, sal y vinagre, ha sido utilizada en preparaciones como: aliños, chupes, sopas, caldos, sudados, guisos, salsas cocidas y ensaladas. Los sabores, en el caso del lomo saltado por ejemplo, son potenciados con la presencia de compuestos que forman el gusto *umami*, además de otros asociados a la reacción de Maillard y también de lípidos, el conjunto redondeado con el picor, aroma y color del ají amarillo, en una lograda preparación que permite identificar su pertenencia a la culinaria peruana y criolla en particular.

Bibliografía

- ANÓNIMO. 1867. *La mesa peruana o sea el libro de las familias*. Arequipa: Primera edición. Imprenta de la Bolsa.
- ANÓNIMO. 1895. *Nuevo Manual de la Cocina Peruana. Escrito en Forma de Diccionario por un Limeño Mazamorrero*. Lima: Librería Francesa Científica y Casa Editora J. Galland.
- ANÓNIMO. 1910. *Nuevo Manual de la Cocina Peruana. Escrito en Forma de Diccionario por un Limeño Mazamorrero*. Lima: Librería Francesa Científica Galland. E. Rosay, Editor.
- ANÓNIMO. 1918. *El cocinero peruano. El más completo y variado manual del cocinero, dulcero y repostero escrito en forma clara y precisa por un nieto de ño cerezo*. Lima: P. Acevedo, Editor.
- ANÓNIMO. 1918. *Lecciones de Cocina. Contienen las más deliciosas y fáciles recetas de cocina, como también consejos prácticos para el hogar, escritas por una limeña*. Lima: Imprenta del Estado.
- ANÓNIMO. 1953. *Lecciones de cocina por una limeña*. Séptima edición. Lima: Editorial Lumen S.A.
- ANÓNIMO. 1986. *Ama de casa 86. Monterrey*. Lima: Ed. Labrusa S.A.

- ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA (AAL). 1645. Monasterio de la Santísima Trinidad. Legajo IV, Expediente 2.
- ARCHIVO ARZOBISPAL DE LIMA (AAL). 1646-48. Monasterio de la Santísima Trinidad. Legajo IV, Expediente 3.
- ARMELAGOS, G. 2003. "Cultura y contacto: el choque de dos cocinas mundiales". En: *Conquista y comida. Consecuencia del encuentro de dos mundos*. Janet Long (coordinadora). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BAYLÓN, Francisca. 1947. *Cocina y repostería*. Lima: Editorial P. T. C. M.
- BOIX FERRER, J. 1928. *Cocina practica moderna y económica a la francesa, española e italiana con la criolla del Perú*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- BUSSLINGER, N. 1983. *Armonía de fragancias. El maravilloso mundo del perfume*. Barcelona: Tusquets Editores.
- CHUQUILLANQUI, Julio (Compilador). 2001. *La mejor cocina peruana*. Diario Ojo. Lima: Quebecor World Perú S.A.
- CRUZ CRUZ, Juan. 2002. *Teoría elemental de la gastronomía*. Pamplona, España: Ediciones Universidad de Navarra. S. A.
- DARGENT, Eduardo. 2006. *La cocina monacal en Lima colonial*. Tesis de maestría. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- ENGEN, T. 1987. "Remembering odors and their name". *American Scientist*, 497-503. En: Sauvageot, F. L'Évaluation sensorielle appliquée aux arômes. Chap. 2. *Les arômes alimentaires*. 1992. Richard, H. et Multon, J-L. coordonnateurs. Tec & Doc – Lavoisier. Paris.
- FLOWER, B. y ROSENBAUM, E. 1980. *The roman cookery book. A critical translation of the Art of Cooking by Apicius for use in the study and the kitchen*. London: George Harrap.
- GARLAND de PÉREZ-PALACIO, Laura. s/f ¿1961? "La Tapada". *Cocina y Repostería*. Lima: Primera edición.
- HOSKING, Richard. 2001. *Diccionario de la cocina japonesa. Ingredientes y cultura*. Barcelona: Ed. Zendrera Zariquiey S. A.
- HUAPAYA, Simón "Cholo". 1999. *Cocina peruana. Única y maravillosa*. Lima: Editorial Escuela Activa S. A.

- MARTÍNEZ MONTIÑO, F. 1760. *Arte de Cocina, Pastelería, Vizcochería y Conservería*. Madrid: Duodécima impresión. Pedro Joseph Alonso y Padilla.
- MISIA PETA. 1964. *Cocina peruana. Recetas de arte culinario por Misia Peta*. Lima: Primera edición. Editorial Mercurio.
- OCAMPO, Teresa. s/f ¿1994? *Cocina peruana. Recetas tradicionales y prácticas*. Lima.
- YAMAGUCHI, S. y NINOMIYA, K. 2000. "Umami and Food Palatability". *Journal of Nutrition*. 130: 921S-926S.
- VV. AA. 2000. *Larousse del perfume y las esencias*. Grafos, S. A. España.
- VVAA. 2007. *Nivel de satisfacción del turista extranjero*. PromPerú. 2006. Lima.
- ZAPATA, Sergio. 2003. "El sabor en la gastronomía". *Revista Canatur*. 30: 8 -10. Lima.
- ZAPATA, Sergio. 2009. *Diccionario de Gastronomía Peruana Tradicional*. Lima: Universidad de San Martín de Porres. Segunda edición corregida y aumentada. Gráfica Biblos.
- _____. 2009. "Contribución al conocimiento de patrones gustativos en la gastronomía peruana: un caso ilustrado de mestizaje culinario hispano-americano ocurrido desde el siglo XVII. En: *53° Congreso internacional de americanistas*. México, D. F.

SERGIO ZAPATA

Director del Instituto de Investigación de la Escuela Profesional de Turismo y Hotelería de la Universidad de San Martín de Porres. Ingeniero en Industrias Alimentarias (UNALM), obtuvo la Maestría en Tecnología de Alimentos y el Doctorado en Ciencias Agronómicas (Especialidad en Ciencia de Alimentos) en la Université Catholique de Louvain, Bélgica. Es autor de varios artículos relacionados con la ciencia y tecnología de

::460::

alimentos, el desarrollo agroindustrial y la gastronomía. El *Diccionario de Gastronomía Peruana Tradicional* es su primer libro dedicado a la cultura culinaria nacional.

Comida ritual en los funerales de los indígenas wayuu¹

*Natividad "Tivi" López,
Colombia*

Los ritos¹ funerarios wayuu implican el sacrificio de ganado y el consumo de alimentos como la carne que tienen múltiples significados (Saler, 1988). El alma de los animales sacrificados en el funeral se unirá con las de los difuntos en *Jepira*, el mundo sobrenatural de este grupo indígena, con el fin de asegurar la continuidad del estatus social del fallecido. Las actividades realizadas durante los velorios están asociadas con el cuerpo mítico, la organización social, y con el valor simbólico del tipo de alimentos que deben ser consumidos.

El objetivo de esta ponencia es ilustrar las relaciones existentes entre el consumo de la carne preparada durante el primer y segundo entierro y los significados míticos del rito funeral mismo. De esta manera, sostenemos que el consumo de alimentos, asociados al mundo de lo doméstico, durante

1 Los conceptos de rito y ritual son nociones normalmente confundidos e intercambiables entre sí, asociadas a meras prácticas estereotipadas, repetitivas y aferradas a la exaltación del pasado. Contrario a lo anterior, en esta exposición es imperioso diferenciar las dos nociones, ambas de suma importancia para entender el segundo entierro de los wayuu y las acciones de los individuos que participan en él. Siguiendo a Valbuena y García (2007), el rito hace referencia a una organización contextual, la cual engloba el conjunto de los comportamientos y actividades en la que se comprometen los actores en un espacio-tiempo, donde las relaciones (orden/desorden, integración/desintegración) existen bajo una superposición de lo sagrado y lo profano. Es decir, no son un grupo de actos para conmemorar algún evento, un rito es todo un ente contextual, un conjunto de actividades y comportamientos donde se superpone lo cotidiano y lo sagrado. Así mismo, los ritos permiten mostrar la creatividad de los sujetos sociales que los están creando, es decir, no siempre apuntan a una reactualización del lejano pasado, también hacen evidente la invención sociocultural del grupo en la contemporaneidad. Por otra parte, los rituales son aquellas actividades, gestos, palabras y personajes que actúan dentro del *contexto* creado por el rito (García, 2007). Para el caso del rito funerario que constituye el segundo entierro, las actividades como la repartición de la comida, las etapas que se siguen, la limpieza de los restos y el segundo enterramiento del difunto son rituales, mientras que en conjunto el segundo entierro constituye el rito.

::462::

los rituales funerarios es un elemento esencial para el desenvolvimiento y comprensión del complejo espacio social que representan estos ritos en su totalidad, dentro del discurso representativo de la organización social y la naturaleza wayuu. Así mismo, se afirma que los rituales funerarios constituyen una exaltación de la carne en sus múltiples sentidos: la *carne consumida* de los animales sacrificados, la *carne congregada* de la unidad de parientes uterinos reunida en torno a la *carne destruida* de los parientes fallecidos. Los animales sacrificados y repartidos entre los asistentes dejan de ser sólo un conjunto de elementos materiales para convertirse en seres no humanos con los que se tienen relaciones de afecto y protección que ayudan a comprender las transformaciones históricas del grupo étnico wayuu y la valoración social del grupo familiar anfitrión en los funerales.

¿Quiénes son los wayuu?

Anteriormente reconocidos por los viajeros del siglo XIX y algunos etnógrafos del XX como guajiros, los indígenas que actualmente se llaman a sí mismos wayuu residen en la península de La Guajira (ubicada en el extremo norte de Sudamérica), en los cursos medio y bajo de los ríos Ranchería y Limón en Colombia y Venezuela, en algunas zonas urbanas de Maracaibo, en la Serranía de Perijá y otras áreas rurales del estado del Zulia. Si bien estos indígenas constituyen un grupo étnico muy diverso (en términos lingüísticos, territoriales y económicos) entre los 530.000 individuos que lo conforman (Guerra, 2008), diferencian tajantemente a los extraños al grupo bajo el término *alijuna*. En este sentido, los wayuu, pese a sus diferencias y conflictos internos, tienen un fuerte imaginario colectivo y de pertenencia a su territorio, por lo cual se entienden como una nación. Aunque existen muchos aspectos introductorios sobre los wayuu que deberían presentarse, para el propósito de esta exposición nos limitaremos a profundizar sobre un hecho histórico relevante (y sus consecuencias) para la sociedad wayuu: *la introducción del ganado caprino*.

Introducción del ganado

::463::

La actividad económica tradicional más importante entre los wayuu es el pastoreo, especialmente de cabras y ovejas, aunque los indígenas disponen de vacas, caballos, asnos, cerdos y distintas aves de corral (Guerra, 2000). Saler (1988) ha considerado que los wayuu más que ser auténticos pastora- listas tienen una propensión pastoril que los lleva a representar la riqueza y la posición social en términos de símbolos pastorales. Entre los siglos XVI y XVII los indígenas de la península de La Guajira obtuvieron numerosos rebaños de ganado caprino, los cuales fueron obtenidos por saqueo de los hatos ganaderos de los vecinos europeos, el rescate o trueque pacífico con aquéllos y la captura de animales cimarrones. Sin embargo, el pastoralismo trajo consigo una serie de consecuencias: a) la más destacable es el surgimiento de desigualdades sociales con base en el número de animales y elementos de Occidente que se poseían y b) la pérdida de la autosuficiencia, y con ello, la inclusión en el sistema económico colonial; c) la creación de circuitos de intercambio intraétnico que permitieron el flujo de los nuevos elementos; d) la complejización del sistema normativo tradicional; y por último, e) el reforzamiento de su autonomía política (Guerra, 2000).

Los ritos funerarios

Los eventos sociales más importantes para los wayuu son las *ceremonias funerarias*, aquellos funerales reúnen a numerosos individuos cercanos al difunto: parientes, afines o aliados. En el rito se sacrifican numerosas reses, cabras y ovejas, dependiendo de la disponibilidad de recursos materiales del grupo familiar de la persona fallecida. La extensión de estas reuniones puede durar varios días, durante los cuales invitados y anfitriones se trasladan a las enramadas situadas cerca de los cementerios, donde se consumen licor y alimentos. Al pasar varios años se celebra un segundo entierro, ceremonia que es nuestro objeto central de estudio, con igual o mejor sacrificio de animales que en el primero. Los restos del difunto son exhumados y

depositados en un osario familiar junto con sus ancestros, donde pasará a ser parte de un colectivo para el reforzamiento del clan.

Los entierros son fenómenos colectivos y complejos que nos muestran las particularidades del grupo étnico wayuu, su organización política y económica. No obstante, al ser prácticas sociales no son acciones estáticas. En otras palabras, los ritos funerarios que actualmente celebran los wayuu no son una imagen del pasado sobre aquellos indígenas de La Guajira, ancestros de los wayuu. Por el contrario, los elementos que conforman el primer y segundo entierro son producto tanto de las tradiciones del pasado como de las innovaciones hechas a través del tiempo.

Por último, es necesario anotar que si no se cumplen los rituales establecidos (la repartición de la carne, el lloro colectivo y otros rasgos esenciales del funeral) se tendrán graves consecuencias, pues los difuntos no podrán realizar adecuadamente las pautas de su *viaje a Jepira*. Consecuentemente, los parientes que no realizaron la ceremonia o no sacrificaron un número adecuado de animales tendrán graves represalias por parte de las almas de los difuntos. Esta regla es aplicable para el primer y segundo entierro.

Diferencias entre el primer y segundo entierro

Ambos eventos poseen una importancia fundamental en el devenir del alma del difunto, el prestigio familiar y la seguridad de los encargados del funeral. Ahora bien, existen numerosas (e importantes) diferencias míticas, organizativas y ontológicas entre el primer y segundo entierro; no obstante, para esta exposición señalaremos la diferencia gastronómica: la repartición de la carne (que en sí misma tiene, sin duda alguna, repercusiones sociales económicas y supranaturales). Mientras que en el primer entierro sólo se reparte *carne cruda* luego de haber enterrado al difunto, en el segundo entierro la repartición de la carne cruda se hace aún sin haber hecho la exhumación y el consecuente enterramiento del difunto.

Animales de las ceremonias: *simaluna* y *mürüt*

::465::

Siguiendo a Descola (2001), para entender las representaciones que distintos grupos étnicos elaboran sobre su medio ambiente físico y social es necesario tener en cuenta las teorías locales sobre el funcionamiento del cosmos, las sociologías y ontologías de los seres no humanos, de los dominios sociales y no sociales. Para el caso de los ritos funerarios wayuu, los seres no humanos que en él se presentan (chivos, vacas y pollos) poseen un significado que excede el simple hecho de ser repartidos y consumidos entre los miembros de la reunión.

El antropólogo Weildler Guerra (2008) presenta una noción taxonómica del grupo étnico wayuu, donde muestra que estos indígenas conciben dos tipos de animales: *simaluna* y *mürüt*. Los *simaluna* son animales no domésticos, aquéllos que no han sido criados por el grupo familiar en su hogar, por el contrario, son extraídos de espacios que no son controlados en su totalidad por los humanos. Estos animales son mamíferos, reptiles, insectos, peces y aves, que al ser parte de un espacio ajeno al familiar no tienen mayor incidencia en los velorios. De hecho, la presencia de platos como el chucho y el arroz de camarón en estos ritos son innovaciones realizadas por los individuos en tiempos recientes.

Los *mürüt* son, por otra parte, aquellos animales considerados domésticos criados por el grupo familiar sobre un espacio socialmente controlado. Esta categoría de animales está conformada por mamíferos (vacas, caballos, mulas, asnos, cabras y ovejas) y aves de corral. Son seres no humanos de vital importancia en los rituales funerarios, matrimonios y entrega de compensaciones por disputas interfamiliares. Los animales domésticos o domesticables pueden llegar a considerarse como familia, de allí que los wayuu les llaman en términos como *tamülüin*, *tekeejüin*, *tarüleejüin*, *tasachirat*, porque establecen un vínculo especial en el orden social, de relaciones sociales o de resoluciones de conflictos. Estos animales conforman un modo de relación particular, la de protección (Descola, 2001), aquella relación configurada entre humanos y seres no humanos donde se crea una mutua

::466::

dependencia para la reproducción y bienestar de ambos. Esa protección implica una cadena de dependencias relacionadas bajo distintos niveles ontológicos. Más importante aún, los animales se hallan tan estrechamente vinculados a los humanos, de manera individual o colectiva, que se muestran como miembros genuinos de una sociedad.

Corolario de lo anterior, la relación del wayuu con sus *mürüts* no se limita a una relación de consumo, donde el animal es el próximo alimento del individuo; tampoco es un vínculo que se limite al plano mítico, pues también tiene un lado material de mutuo beneficio donde, como lo ha afirmado Perrin, el rebaño es la imagen de la familia y la familia es la imagen del rebaño. Así pues, la *carne*, alimento principal en el entierro, evidencia la importancia del ganado como miembro de la sociedad indígena y la manera particular en que éste se presenta dentro de la sociedad.

La carne consumida

En el segundo funeral se sacrifica igual o mayor número de animales; no obstante, los platos que en él se sirven no son diferentes del primer funeral: licores y alimentos derivados de los animales *mürüt*, además de las innovaciones gastronómicas que se están presentando en algunas familias: chucho y arroz de camarón. Siguiendo los lineamientos de Finol (2007), sabemos que el alimento consumido durante la ceremonia es un elemento esencial para el desenvolvimiento y comprensión del complejo espacio social que representa el rito funerario. Todos los alimentos presentados durante el funeral giran en torno a la *carne* derivada del *mürüt*. Así pues, los alimentos principales podríamos organizarlos en las siguientes categorías.

1. Friche y guisos (de vísceras y carne).
2. Cecina y asado (todas las carnes de los animales *mürüt*).
3. Arroces (arroz de cecina, arroz de carne).
4. Sopas (de espinazo o cecina).

Los animales considerados *mürüt* añaden a su valoración como alimento la condición de poder ser entregados como elementos del conjunto material en las compensaciones por disputas. Pueden, además, ser aportados en el pago matrimonial a los parientes de la novia y preparados en los velorios. Su carne, valorada y polisémica, es la que se brinda en los funerales.² La caza y la pesca justamente se encuentran limitadas para aportar esos elementos. En cambio, el modo de relación que los humanos establecen con los *mürüt* no es de reciprocidad ni rapacidad sino de protección. Este tipo de relación predomina, según Descola³ (2001), cuando una gran colección de no humanos son percibidos como dependientes de los humanos para su relación y protección.

Pese a que todos los alimentos son derivados de la carne del *animal doméstico*, no hay que entender la presencia de la carne del *mürüt* como un limitante gastronómico, pues los wayuu conforman un grupo heterogéneo muy diverso en platos propios, los cuales son particularmente creativos. Así, en tiempos recientes las aletas secas de algunas especies marinas de escualos como las rayas pueden someterse a un proceso de salado y secado y luego desmenuzarse pareciéndose en su presentación a una carne desmechada. Antes bien, se debe comprender aquella presencia como una focalización en un tipo específico de carne, la cual posee un significado muy particular para los personajes que hacen parte del rito. Dicho significado puede entenderse al ahondar en la polisemia de la noción de la carne.

La carne congregada

El término estricto para designar a un clan wayuu es *eiruku*, lo que literalmente quiere decir carne. En ese orden de ideas, cuando a un individuo se le pregunta a qué clan pertenece se le está interrogando literalmente a qué “carne” se halla asociado. Esto se encuentra ligado a lo que Goulet (1978)

2 Weidler Guerra, *La construcción de la naturaleza entre los wayuu*, manuscrito inédito.

3 Descola Philippe y Gisli Palsson. *Naturaleza y sociedad*. Siglo XXI Editores, México, 2001.

ha llamado la teoría de la procreación entre los wayuu, en la que los padres realizan durante ese proceso diversas aportaciones a la constitución corporal del ego como la sangre activa y la sangre pasiva y el envoltorio corporal de éste. Esto implica grados de obligaciones distintas entre los parientes uterinos y los parientes uterinos del padre de un individuo.

La organización de los funerales debe recaer principalmente, según el modelo social imperante entre los wayuu, entre los parientes uterinos de ego, entre los miembros de su *eiruku* que aportarán los animales que se sacrificarán y repartirán, organizaran el cementerio y habilitarán las enramadas requeridas. En la práctica los hijos de una persona fallecida pueden contribuir con un número importante de animales y apoyarán en las tareas logísticas, pero no asumirán el liderazgo en la preparación y dirección de los funerales, dado que estos roles corresponden a los sobrinos y hermanos del difunto. El grupo de parientes uterinos es, pues, metafóricamente hablando, carne congregada en torno a la carne destruida o transformada de los parientes fallecidos.

Carne destruida o transformada

Durante el segundo entierro la carne del difunto es separada de los huesos, estos últimos son lavados cuidadosamente y colocados en un recipiente para ser enterrados definitivamente. La persona que manipula tanto la carne como los restos óseos queda contaminada y deberá ser alimentada en la boca por otra persona. La *carne destruida* o *transformada* hace referencia a la transformación de la personalidad del difunto y el viaje que atraviesa su alma.

Para los wayuu, el alma del individuo realiza un viaje complejo y largo (que tiene incidencia en el mundo real) mediante el cual sufre una serie de transformaciones. Aquella alma (*ain*) muere dos veces, una en el mundo físico-natural y una última en *Jepira*, motivo por el cual se realizan dos entierros (Perrin, 1976). Cuando el wayuu muere en este mundo, su alma deambula por el mundo físico y tiene serias repercusiones sobre los vivos.

Cuando esas almas llegan a *Jepira* se transforman en *Yoluja*. Ahora bien, *Jepira* es la tierra de los muertos, y existen distintas concepciones sobre la forma que tiene (algunos la ven como una isla y otros como un cerro).

Independientemente de la concepción del terreno, todos coinciden en ver a *Jepira* como un espacio donde se reproduce la misma organización social y las actividades que se realizaban cuando estaban vivos. Por tanto, la conservación del estatus socio-económico del individuo se mantiene, pues sus posesiones viajan con él. Ésta es una razón por la cual se sacrifican y consumen animales durante los ritos funerarios, pues la cantidad de alimento repartido y consumido durante estas ceremonias debe ser proporcional al prestigio y estatus socio-económico que tuvo el individuo cuando estaba vivo. Por otra parte, *yoluja* es aquella alma de los difuntos, referida muchas veces como sombra, que habita en *Jepira*; es “una segunda imagen del alma”. La *yoluja* sufre un proceso de *despersonalización* progresiva, donde el individuo va perdiendo los rasgos que le distinguían en vida (Saler, 1988).

La segunda muerte acontece en *Jepira*, la *yoluja* se transforma en *juya* o *wanülü*, en ambos casos un ser anónimo cuyos rasgos son indistinguibles a cómo eran cuando estaba vivo. La *juya* es la lluvia y de cierta forma vuelve a esa nueva entidad que antes era *yoluja* en un ser benéfico, pues se convierte en un fenómeno que nutre la tierra. En cambio, el *wanülü* es mayormente conocido como un espíritu maligno que causa enfermedades, claro está que *wanülü* es un concepto polisémico, por lo que varían mucho las concepciones que sobre él se tienen. Las razones por las que una persona se transforma en *juya* o *wanülü* varían según el investigador, pues varios autores alegan la existencia de una influencia del cristianismo en las concepciones que los wayuu tienen sobre el devenir de las almas.

A modo de conclusión, podría sostenerse que la comida ritual y su forma de circulación entre las poblaciones wayuu están fuertemente vinculadas con el pensamiento mítico y la organización social wayuu. En otras palabras, la preparación, repartición y consumo de un friche, una cecina o un asado en un entierro wayyu nos habla tanto del viaje supranatural que

::470::

está realizando el alma del difunto, como de la organización social de su carne *eriku*, la relación de ésta con otros miembros wayuu y sobre el estatus económico de la persona fallecida.

Bibliografía

- DESCOLA, P. 2001. "Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social" (101-123). En *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. México D.F: Siglo veintiuno editores, s.a.
- FINOL. 2007. *Etnografía del rito: reciprocidad y ritual funerario entre los guajiros*. Obtenida del sitio de web: http://www.joseenriquefinol.com/index.php?option=com_content&task=view&id=69&Itemid=18
- GOULET, J. 1978. *El idioma guajiro: sus fonemas, su ortografía, y su morfología*. Serie Lenguas indígenas de Venezuela 19. Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de investigaciones Históricas, Centro de Lenguas Indígenas. Caracas: Editorial Arte.
- GUERRA, W. 2000 (mayo 28): "Adaptación de los Wayuu a la vida del desierto". Artículo presentado en la Conferencia del Museo de Oro, Bogotá D.C.
- _____ 2008. "El poblamiento del territorio guajiro". En: *El Poblamiento del territorio Guajiro*. (pp.14- 37). Bogotá: I/M Editores.
- PERRIN, M. 1976. *El camino de Los Indios Muertos*. Caracas: Monte Ávila Eds.
- SALER, B. 1988. "Los Wayu" (guajiro). En Coppens, W. (ed.) *Los aborígenes de Venezuela*. Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Instituto Caribe de Antropología y Sociología. Caracas: Monte Ávila Editores C,A (25-147).
- PICON, Francois-René. 1996. "From Blood Price to Bridewealth. System of Compensation and Circulation of Goods among the Guajiro Indians (Colombia and Venezuela)". En Fabietti, U & Salzman, P (eds.)

The Anthropology of tribal and Peasant Pastoral Societies (3ra Ed., pp307-319). Pavia: Collegio Ghislieri.

::471::

VALBUENA, C y GARCÍA, Nelly. 2006. "La fiesta de la Purísima: Re-fundación y negociación de identidades de migrantes colombianos en Venezuela". *Aguaita*, (15-16) pp. 78- 90.

NATIVIDAD "TIVI" LÓPEZ

Cocinera tradicional con investigaciones gastronómicas en el Pueblo Wayuu. Profesora de la Escuela de Cocina de Cartagena y de la Escuela de Verano de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Participó en 2008 en el IX Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio Inmaterial de los Países Iberoamericanos realizado en Cartagena, Colombia.

Venezuela y su diversidad cultural

*Carlos Navarro,
Venezuela*

La gastronomía de Venezuela es muy variada, y resulta de la mezcla de los alimentos europeos (España, Italia, Francia) e indígenas. Quizás nuestro plato más conocido es la arepa, que se utiliza principalmente como acompañante de otros platos o rellena de otros alimentos. Otros platos muy conocidos son el pabellón criollo, la hallaca, el sancocho y, bajo la influencia de otras latitudes (España e Italia), tenemos el pasticho, la fabada y la pasta en general.

Venezuela posee una diversidad gastronómica importante y poco o casi nada de ella se ha perdido, debido a que sus guardianes, la población indígena, los habitantes de los distintos pueblos y ahora el Ministerio de la Cultura con el Centro de la Diversidad Cultural, trabajando con gran mística y dedicación no lo han permitido. Hoy citamos en este trabajo algunas de las manifestaciones culturales que se realizan en Venezuela y, en líneas muy generales, algunos elementos típicos de la cocina de cada estado.

En Oriente, Guayana y Caribe predomina el pescado de mar y de río, mariscos y langostas, tubérculos como ñame, papas y ocumo chino, maíz y carne de res en la zona sur-llanera, donde también hay producción de quesos frescos suaves (guayanés, de mano, crizneja, mozzarella criollo, etc.), comidas cotidianas de pescado frito o guisado acompañado con yuca, arroz, plátanos en varias preparaciones y algunas comidas marítimas de tendencia europea (paellas, etc).

Al contrario que en la zona citada anteriormente, en Occidente y Zulia predomina el consumo de carne como la de chivo, cabra y conejo, siendo extensiva la producción de quesos y la tendencia a los platos autóctonos con amplia influencia indígena y europea.

En el centro del país, por estar en el centro de las zonas productivas y por la carencia de regiones agropecuarias importantes, el mayor consumo es de pollo, carne, pescados guisados o asados, arroz, pasta, ensaladas y una gran influencia de gastronomías internacionales (tendencia española, italiana y otras de influencia europea).

En los llanos venezolanos la gastronomía es parecida a la de las zonas llaneras o pampeanas de Brasil, Uruguay y Argentina, con consumo habitual de carne de res y animales de caza (venados, chigüire, lapa, morrocoy, etc.) en parrillas, asados y carne en vara, utilización del maíz en cachapas y una gran producción de quesos y derivados de la leche.

En los Andes venezolanos la cocina está relacionada con los Andes colombianos. Predomina el uso de papas, trigo, tubérculos y carne de res, oveja, pollo y poco pescado, exceptuando la trucha cultivada, orientación mas europea y típica de la región andina sudamericana. Es de destacar que vegetales frescos o marinados son muy consumidos como acompañantes en la gastronomía venezolana (berenjenas, calabazas, papas, etc.)

Los llanos guariqueños son una región muy conocida por lo exquisito de sus quesos, en especial el queso de mano, y el casabe. En los valles de Orituco encontramos la dulcería con su inigualable pan de horno, suspiros, jalea de Mango, de guayaba, de plátano y lechosa, de piña con lechosa y cascós de guayaba, entre otros. Igualmente son muy famosas en esta región las tortas de ahuyama, plátano, parchita, cambur, pan, mango, piña, coco y naranja.

En el estado Bolívar, al sur de Venezuela, en el llamado Paseo Orinoco se realiza la Feria de la Zapuara; es un espectáculo bien interesante ver a los pescadores tender sus redes. La riqueza culinaria de la zona está basada por lo regular en peces de río como la ya nombrada zapuara o el jau-jau; hay un plato emblemático de la zona que es la zapuara rellena de casabe. También

::474::

son muy utilizadas para la preparación de la dulcería y de las bebidas las semillas de merey, el moriche, el casabe y el maíz. Así, encontramos turrón de merey, chocolate con merey y merey pasao; turrón y carato de moriche; agua o carato de maíz y la mazamorra. La comida es acompañada frecuentemente con casabe, con el cual también se preparan bebidas.

En el estado Lara, en el mes de septiembre (y también en Falcón), durante los días 23 y 24 se celebra el ritual de las Turas. Estas fechas en el calendario católico corresponden a los días en que se le rinde homenaje a la Virgen de las Mercedes. Esta festividad de ascendencia indígena tiene sus orígenes en la etnia ayamán, de allí proviene su denominación pues se llama 'tura' a la mazorca de maíz cuando está naciendo. Lara es uno de los estados de Venezuela donde más se realiza la cría de chivos y cabras. En el municipio Urdaneta preparan pabellón criollo, sólo que en vez de prepararlo con carne de res desmechada lo elaboran con carne de chivo. También preparan el chivo en salsa, horneado, guisado o en coco, e incluso se lo puede degustar en un hervido. Igualmente se puede disfrutar comiendo queso y dulce de leche de cabra. También es característica de esta localidad la sopa de corroncho (pescado de río), la carne y los huevos de iguana. De ésta también se utiliza la piel y la grasa con fines medicinales. Por otra parte, el cocuy es una planta que crece abundantemente en esta región occidental. Con ella se prepara el licor de penca, muy famoso en este estado. En el poblado de Siquisique se puede saborear el cocuy horneado.

En el estado Zulia, en el municipio Jesús Enrique Lossada el 12 de octubre se celebra la feria que realiza el pueblo wayúu. Esta celebración es un ejemplo de las formas de reivindicación de los pueblos originarios. Se inicia tres días antes, con la escogencia de la reina, la cual debe pertenecer a la etnia wayúu. En la feria se puede apreciar la exposición de trajes y artesanías, y degustar la variada gastronomía de este grupo indígena.

Si realmente se quieren conocer a través del paladar los platos ancestrales del pueblo wayúu, se puede probar el *quepechuna*, cuya base principal son los frijoles y se les agrega jojoto, yuca y cebo de chivo. También es posible saborear arroz con vegetales o el arroz con palomitas, que queda como un

asopado (se cocina con vegetales y se le colocan pichones de palomas previamente ablandados); además se puede probar la iguana al coco (se suaviza la iguana, se mezcla con vegetales y luego se termina de cocinar en agua de coco); la iguana puede ser sustituida por chivo o conejo. Igualmente, podemos encontrar los deliciosos patacones preparados con plátano verde y la chicha wayúu, que es dulce y elaborada con maíz blanco (cuando es salada se le llama *yajaushi*). En esta feria también ofrecen el *yinyulain*, que son las vísceras del chivo o de la vaca sofritos con cebolla, ajo y tomate; los bollitos cuadrados, elaborados a base de harina de maíz pintada con onoto y se les agrega sofrito de carne de cerdo, se envuelven de forma cuadrada en hoja de plátano y se sancochan. Así mismo, encontraremos arepas con coco y miel, y arepas de plátano. Entre la dulcería encontramos conservas de maní, galletas de huevo, galletas montunas, huevos chimbos, mandocas, manjar de ahuyama elaborado con leche de coco, calabazate y dulce de caujil.

Acercándonos al final del año, en el estado Anzoátegui, al oriente de Venezuela, el 2 de noviembre se conmemora el Día de los Muertos. En varias regiones del país se realizan manifestaciones relacionadas con esta fecha. En Cantaura, en el municipio Pedro María Freites se encuentra la comunidad Kariña de Tascabaña. Desde el 1° hasta el 3 de noviembre se celebra el Día de los Muertos bailando el *Akatoompo* y luego el *Mare Mare*. Entre las bebidas y comidas propias de la ceremonia se encuentran el cachire (bebida fermentada a base de batata, casabe quemado, azúcar o papelón, la cual es cubierta con hojas de plátano durante varios días).

Degustar la diversidad alimentaria de esta región del país es llevarse agradables experiencias de su cultura gastronómica, entre las que podemos encontrar el arroz con ahuyama; el arroz colorado (arroz con pollo teñido con onoto); el arroz aguaíto de paloma; la sopa de pescado salado, de caribe picante o de guarara; la sardina asada en plátano; la sopa de frijol con pellejo de cochino; el bouillon preparado con carne de vaca con hueso; el talcarí o tarcarí de chivo; el cuajado elaborado con carne de cacería como el venado o el morrocoy; el arroz con mato de agua, al que una vez listo se le coloca onoto para darle color; y el pisillo de baba que se prepara sancochando el

::476::

animal. Estas comidas se acompañan con casabe o arepa de yuca. Entre la dulcería se destaca el dulce de jobo, de pomalaca y de hicacos; la conserva o el tocnillo de naranja; buñuelos de yuca o de apio; la pelota, elaborada con maíz pilado, papelón, jengibre y hojas de plátano. También es tradicional en este municipio la torta bejarana y el turrón de coco. Para acompañar esta dulcería podemos tomar un carato de maíz o de mango.

Ya en el último mes del año, el 28 de diciembre, Día de los Inocentes, en el Estado Falcón se celebra la Fiesta de Los Locos. En esta zona se puede encontrar la gastronomía característica de la región, basada en platos preparados con chivo o cabra, tales como el chivo en brasa, el chivo al coco y el queso de cabra. Otro alimento de esta región es la arepa pelada, que equivale en tamaño a tres o cuatro arepas de la región central. Una curiosidad propia de esta región es que un buen pabellón criollo estará acompañado con huevo y natilla. Si les gustan los dulces, prueben el dabudeque, el de cerezos, el pan de horno o el mancarrón, elaborado con coco, o aquellos que tienen como ingrediente principal la leche, como el arroz con leche o el dulce de leche elaborado con panela. Otros productos de la zona son la rica natilla o el queso de cabra, excelentes acompañantes para la arepa en cualquier región del país.

La festividad del Niño Jesús en el estado Vargas se inicia el 1° de agosto y culmina en diciembre; esta celebración se vincula con el vecino estado Aragua. La comida más característica de esta zona es el pescado fresco, que se vende a la orilla de la playa, en la Asociación de pescadores de Naguayá o en la Av. Soubllette. En el estado Vargas es común encontrar alimentos preparados a base de animales marinos como el cuajao de atún, el atún guisado o los medallones, las empanadas de cazón, el cazón guisado, el arroz con lapa (molusco marino), la lapa con limón, el pescado frito, la lebranchada, el consomé de sardina y la "Siete potencias", delicia elaborada con diversos mariscos. Además es famoso el sancocho preparado con camarón de río, pescado o cruzado.

En el ámbito de la dulcería encontramos tres componentes esenciales: coco, yuca y plátano. Los dulces más populares son el arroz con coco, el

bienmesabe, la torta merengada de coco, el coquito rayado, el majarete, la conserva, el funche y el besito de coco. Con yuca se elabora la panela, que además lleva papelón y jengibre, y también la naiboa. Con el plátano se hacen deliciosas cachapas de cambur, cafunga, bollo negro o de cambur verde. La *barrigaé vieja*, postre muy conocido entre los lugareños, se elabora con yuca, coco y hoja de cambur.

::477::

CARLOS NAVARRO

Chef ejecutivo con Licenciatura en Administración. Hotelero con especialización en alimentos y bebidas, con 36 años de experiencia. Actualmente dirige la compañía anónima A.G.C. Catering Gourmet. Ha sido chef ejecutivo e instructor hotelero en el hotel Pipo Internacional (2008-2009); presidente del Golf Sándwich (franquicia) del 2004 al 2008. Autor del *Manual de administración de comedores industriales y restaurantes* (1990); *Administración de cantinas escolares* (1990); *Manual de procedimientos de la cocina* (1995); y del libro en prensa *El buen anfitrión*.

La gastronomía y la fiesta en España

Carnaval, Cuaresma y Semana Santa

*Silvia Isla,
España*

Las civilizaciones que a lo largo de la historia han dejado huella en la península ibérica han sido numerosas: fenicios, romanos, musulmanes... Con cada una de ellas se ha ido enriqueciendo el legado cultural que a través de la gastronomía debo exponer a continuación. Es muy difícil condensar en unas líneas la complejidad de este tema; su gran extensión y diversidad hacen de España un país con una gastronomía tan variada como rica.

La península ibérica está rodeada por tres masas de agua: el mar Cantábrico al norte, el océano Atlántico al oeste, y el mar Mediterráneo al este; es por tanto una región donde la pesca es un recurso de gran importancia, que en las zonas costeras marca una gastronomía determinada. En el interior la situación no es más sencilla: las cadenas montañosas, la meseta central, los grandes ríos que la atraviesan, el monte bajo o la dehesa aportan la diversidad natural que poseemos. Es fundamental en nuestra gastronomía hacer una distinción entre la España seca y la húmeda. Los recursos agrícolas varían a este respecto: frutas, hortalizas, legumbres, cereales que según la región que nos ocupe marcarán también la costumbre gastronómica o culinaria. Lo mismo pasa con el sector ganadero: los ganados vacuno, ovino, porcino y caprino están presentes a lo largo y ancho de la península, enriqueciendo el paisaje, la industria y la gastronomía.

Si hay que destacar una influencia cultural importante, por los siglos de su permanencia en la península, es la musulmana. La presencia mu-

sulmana pasó por muchas etapas en los siete siglos que se mantuvo en la península, desde el año 711 hasta 1492. No en vano Al-Ándalus se convirtió en centro de referencia del mundo islámico, de una economía rural se pasó a una marcadamente urbana, se introdujeron cultivos como el del arroz, la berenjena, la alcachofa y la caña de azúcar, y en las zonas secas el trigo, la cebada, la miel y el vino, que aunque estaba prohibido por el Islam se producía y consumía en grandes cantidades. Aunque la ganadería tenía un papel económico menos importante, la cría de ganado era también una práctica común, sobre todo del ganado bovino y caprino; eran muy apreciados también los conejos y las gallinas. La carne de caza era también un recurso no sólo alimenticio, sino útil para la industria peletera. La recolección de plantas medicinales y aromáticas, así como de frutos (castañas, avellanas...), marcó el origen de una gastronomía en armonía con su entorno y adaptada a sus costumbres.

En cuanto a la línea costera y su explotación, y aunque el pescado no tenía gran protagonismo en la dieta, la captura de la sardina o el atún aún hoy permanece en las costas españolas. La sal y la industria que la rodeaba se convirtieron en una fuente principal de exportación. Hoy conservamos en nuestra gastronomía verdaderos tesoros gracias a esta industria: la mojama (el lomo) de atún, las huevas...

El aceite de oliva también gozó de una importancia relevante en la época, ya que era la grasa preferida para cocinar. Hoy día, gracias a la muy publicitada "Dieta Mediterránea", ha recobrado la importancia y el prestigio que se merece.

Posteriormente, con la reconquista y el cristianismo imperante, las costumbres fueron evolucionando hacia otros derroteros. Relacionando la alimentación y la cultura, tal y como Jesús Contreras y Mabel García explican en su libro del mismo nombre, le damos a la primera la capacidad para reflejar un pensamiento o una realidad; catalogando o clasificando los alimentos para construir así las normas que rigen nuestra relación con la comida o con los demás. El ejemplo de la carne nos lleva al punto en el que me interesa centrar la exposición.

::480::

La contradicción del ser humano con respecto a este alimento es muy interesante: se puede apreciar o se puede prohibir su consumo según en qué momento de la historia nos encontremos, o de qué civilización hablemos. Por lo general su restricción viene dada por factores de carácter religioso. En el caso de la tradición judeo-cristiana, la carne se encuentra marcada con un carácter negativo *a priori*. El Antiguo Testamento se encarga de ello: la sangre no debe estar presente en las comidas, tan sólo después del diluvio universal Dios dio la oportunidad de comer carne al hombre. Lo vegetal es puro y lo animal siempre tuvo un carácter impuro, pecaminoso, y desde la Edad Media la Iglesia católica dirigió sus prohibiciones alimentarias en esta dirección: durante la Cuaresma se establece un calendario alimentario-gastronómico en el que los días de “vigilia” marcan con rigor los días sin presencia de este alimento ni de su grasa.

La contraposición gula-ayuno es también interesante, y enlaza con los temas que siguen a continuación: el Carnaval y la Cuaresma. Don Carnaval (o Carnal) y Doña Cuaresma conforman una alegoría que se puede disfrutar en *El libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, y así se les llama en muchas localidades donde se les representa. El nombre carnaval se relaciona con varias etimologías: *carne(m) levare* (dejar la carne) en latín, o *carnevale* (la carne, está bien) en italiano; se celebra unos 46 días antes de la Pascua de Resurrección cristiana, y viene marcado por su tono festivo, abundan los disfraces, la presencia de los animales en algunos de los festejos, los excesos en el color, la vestimenta, la música, la exaltación de la alegría y el gozo (que se identifica con el de la carne).

A través de una serie de textos literarios se ponen de manifiesto algunos actos propicios de la época carnavalesca. Vamos a disfrutar de algunos. Gaspar Lucas Hidalgo, en su obra *Diálogos de Apacible Entretenimiento* (Barcelona 1606), afirma:

Martes era, que no lunes,
Martes de Carnestolendas,
Vispera de Ceniza,

Primer día de Cuaresma.
Ved qué martes y qué miércoles,
Qué víspera y qué fiesta;
El martes lleno de risa,
El miércoles de tristeza.
La mujer se viste de hombre,
y el hombre se viste de hembra.
¡Qué abundancia de cosas,
Qué aparato de mesas,
Caponos, pavos, perdices,
conejos, gallinas tiernas.
¡Qué de gritos por las calles,
Qué de burlas, qué de tretas,
Qué de harina por el rostro,
Qué de mazas que se cuelgan;
Y con ser tan grande el frío,
la gente se abrasa y quema
En un fuego que jamás
Miró Nero de Tarpeya;

::481::

El contraste entre la alegría del martes de Carnaval y la tristeza del miércoles de ceniza lo expresa también Juan de la Encina, un poeta, músico y autor teatral de la época de los Reyes Católicos, en la segunda égloga de Antruejo, Carnal o “Carnestollendas”. La citada égloga concluye con un villancico que comienza así:

Hoy comamos y bebamos
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.
Por honra de Sant Antruejo
parémonos hoy bien anchos,
embutamos estos panchos,

::482::

recalquemos el pellejo.
Que costumbre es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.
Comamos, bebamos tanto
hasta que nos rebentemos
que mañana ayunaremos.

El entremés titulado “Las carnestolendas”, de Calderón de la Barca, ya en el Siglo de Oro, nos introduce también en el mundo culinario del carnaval. El vejete, protagonista de dicha obra, exclama:

¡Oh loco tiempo de carnestolendas,
Diluvio universal de las meriendas,
Feria de casadillas y roscones,
Vida breve de pavos y capones,
Y hojaldres, que al doctor le dan ganancia,
Con masa cruda y con manteca rancia!
Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos
Gastar su dinerillo en tirar huevos?
(...)
No hay quien no tema en las carnestolendas.
El capón teme muerte supitaña,
El gallo ser corrido en la campaña,
El perro, de la maza el desconcierto,
La dama, de que el perro sea muerto,
Las estopas, de verse chamuscadas,
Las vejigas, de estar aporreadas,
La sartén, si su tizne alguno pringa,
El agua, que la sorba la jeringa,
El salvado, de andar siempre pisado,
Siendo a un tiempo salvado y condenado,

Cercan a nuestras ganas estos días
Ejércitos de mil pastelerías;
Y tal hambre en el cerco padecemos,
Que hasta las herraduras nos comemos.

::483::

Las celebraciones comienzan a partir del Jueves Lardero (de *Lardum* o *lardium*, tocino o grasa de cerdo) o de Carnaval, una semana antes del Miércoles de Ceniza, momento en el que comienza la Cuaresma. Respecto a este día existen muchos dichos y refranes de referencia gastronómica, por ejemplo en Soria dicen que el “Jueves lardero chorizo entero”, o en Aragón “el Jueves Lardero, longaniza en el puchero”, y todos reflejan la importancia de la carne que posteriormente va a estar vetada. También se conoce este día en ciertas localidades cercanas a la comunidad de Madrid como el “Día de la tortilla”, un día en el que la población se reúne a las afueras de la ciudad para comer en el campo, y qué comida más popular y práctica para este momento que la tortilla española, a base de huevo, patata y cebolla con chorizo para celebrar la ocasión.

En la zona del levante español (Valencia, Murcia, Cataluña, hasta Aragón y Baleares) también se conoce esta fecha como el día de la Mona. Su nombre tiene origen árabe, *munna*, que significa “provisión de la boca” y era un regalo que los moriscos (musulmanes bautizados, convertidos al catolicismo romano con los Reyes Católicos, numerosos en el sur de Aragón y Valencia) hacían a sus señores.

En este día (festivo en muchas comunidades españolas) la costumbre marca que las familias se reúnan y salgan al campo a comer la mona, que según la tradición debe regalar el padrino a su ahijado. El festín se acompaña de paella, conejo, cordero, la presencia de las brasas para cocinar, y el vino, cómo no. La mona es un bollo o torta con base de huevo, harina y azúcar, que se decora con huevos con la cáscara pintada de colores. Sus formas son variopintas, aunque las formas de animales como la serpiente, lagartija o mono son muy comunes.

::484::

Coincide además la fecha en la que nos estamos centrando (la segunda quincena de febrero es cuando se empieza a celebrar el Carnaval) con la época en la que los productos de la matanza del cerdo ya están embutidos, y se consumen aprovechando el invierno. El cerdo está extendido por toda la península ibérica en diferentes razas que dan lugar a los diversos tipos de productos derivados de éste. La costumbre de la matanza es ancestral, y aunque sea difícil de concretar, pueblos antiguos de Europa como los celtas también la practicaban.

La matanza del cerdo es una reunión familiar que se desarrolla durante un par de días, en la cual se necesita de la colaboración de todos. El animal es engordado durante unos 10 meses aproximadamente antes de su sacrificio, la presencia de verduras, restos de frutales en otoño, o frutos como la bellota en ciertas zonas del sur y el oeste de España, hace que el engorde esté planificado y el animal coja el peso (en arrobas) adecuado. El día del sacrificio debe ser un día frío y soleado, de ser posible con helada previa, para ayudar con las condiciones climáticas a las de la preparación del cerdo y su despiece y elaboración de sus derivados. Es un día de reunión, alegre, festivo, ya que un cerdo podía surtir de carne e infinidad de subproductos a toda una familia durante el invierno, cuando en otras épocas no había más posibilidad de comer otra carne para ciertos sectores de la población.

Así pues, hay todo un mundo de comidas y bebidas que acompañan este día, y elaboraciones que se realizan a partir de lo obtenido del animal, que suele ser casi todo: se dice que del cerdo, hasta “los andares”. Desayuno con aguardiente, almuerzo con migas, hacer entre las brasas de la chimenea la llamada “prueba” del chorizo o salchichón, para comprobar que se le da el punto de sal y especias adecuado al embutido... Y reservar la grasa, que es un conservante perfecto para otras preparaciones (lomo en manteca o de orza), y muy utilizada en la repostería tradicional, por su barato coste y abundancia en las zonas rurales. Son numerosas las tortas, dulces, bollos, etc., que se realizan a base de manteca de cerdo: perrunillas, mantecados, polvorones, roscos... todos consumidos en su mayoría en la época invernal.

Mientras que la “despedida” de la carne aún permanece en la memoria de algunos con sus excesos gastronómicos y festivos, para los seguidores de los ritos cristianos empieza un momento de circunspección, en el que se intentará abstenerse de todo lo que anteriormente ha proporcionado placer y alegría al cuerpo y al espíritu, en aras de Cristo y su próxima Pasión. Una vez adentrados en la Cuaresma cristiana, nos referimos a costumbres o tradiciones que pocos contemplan ya por estos motivos exclusivamente; la dieta se veía restringida (a excepción de aquellos que por su dura labor en el campo se podían “librar”), y con ella la presencia de aquellos platos ricos en pescado, legumbres y verduras primaba. El bacalao es el rey, indudablemente, debido a la tradición y a la facilidad de conseguirlo salado en pueblos donde la comunicación no permitía la llegada de pescado fresco. Así, observamos cómo elaboraciones a base de este pescado se extienden por toda la península: el potaje de vigilia (garbanzos guisados con bacalao, acelgas o espinacas), las pavías o buñuelos de bacalao, el bacalao con tomate o en ensalada con naranja, muy localizada en Andalucía oriental, son un ejemplo de la variedad que podemos encontrar hoy en día para disfrute del paladar.

En cuanto a los dulces, hay un gran surtido que se disfruta exclusivamente en esta época (algunos también en Navidad), y entre sus ingredientes es común encontrar la miel, especias como la canela, el anís, el clavo, y frutos secos como la almendra o las nueces. Torrijas, pestiños, roscos, hornazos, buñuelos, cocinados de un sinfín de maneras: al horno, rebozados, fritos, cubiertos de azúcar u otras terminaciones dulces que aseguran un sabor tan agradable que podrían hacer olvidar por momentos los sacrificios gastronómicos que en otro sentido se cumplen en la misma fecha.

En todos los pueblos de España se pueden enumerar las costumbres cristianas que marcan las fiestas o celebraciones:

Semana Santa- Pascua de Resurrección.

Romerías (a partir de la Pascua de Resurrección y hasta la época veraniega).

::486::

Todos los santos (1 de Noviembre).

Navidad.

Y, por otro lado, podemos enunciar algunas de las fiestas “profanas” o civiles:

Carnaval.

Año nuevo.

Día de cada autonomía.

Feria de cada localidad (siempre en primavera y hasta el comienzo del otoño).

Fiestas de la recolección en zonas rurales.

Todas ellas llevan implícitas una forma de realizar el acto de comer y beber, un simbolismo, una comensalidad. El hombre, que es el único ser vivo que cocina, hace del acto de alimentarse todo un alarde de sociabilidad, de comunidad, de identidad y reconocimiento. A su vez los alimentos, las elaboraciones, también “marcan” estos actos, siendo así fácil de reconocer tanto en el calendario como en la región, cada elaboración y su significado.

Bibliografía

CONTRERAS, J. y GARCÍA, M. *Alimentación y Cultura. Perspectivas antropológicas*, Ed. Ariel.

HARRIS, M. *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, Ed. Alianza Editorial.

SILVIA ISLA

::487::

Profesora técnica de formación profesional: especialidad en cocina y pastelería, con experiencia laboral en restaurantes y hoteles donde realiza cocina de carácter regional actualizada, con especial trato de productos autóctonos y de postres de su predilección. Ha tenido experiencia docente en el Hotel Escuela de Santo Domingo en Málaga, España, como jefa de Partida y profesora técnica, además de haber trabajado en la Escuela de Hotelería del Instituto de Enseñanza Secundaria Heliópolis en Sevilla. Actualmente imparte clases en el Instituto de Enseñanza Secundaria Saltés de Punta Umbría, Huelva, en el grado superior de Restauración.

El ritual del matrimonio quechua y aymara en Bolivia y su comida ritual

Norma Reyes,
Bolivia

A nivel ciudadano poco a poco van desapareciendo las costumbres ancestrales. Sólo el indio, aferrado a su tradición, que es amalgama de lo nativo y lo hispano, las mantiene vigentes, y por ello aún a los mismos individuos de otros estratos sociales les sorprende y hasta les parecen curiosidades algunas costumbres que superviven en los aymaras, quechuas y chiriguanos. Una costumbre que se mantiene en las comunidades **quechuas** es la del matrimonio, el cual tiene un menú de carácter ceremonial, cuyo contenido consiste en:

Primer Plato: *El Blanco*, nombre que se da a una sopa de maní con caldo de pollo o espalda de cordero.

Segundo Plato: Picante de pollo, con papas y chuño.

Tercer Plato: *Pelachi Uchu* (quechua: ají de maíz pelado), preparado con *pataska* (mote de maíz pelado), ají colorado, *charque* y papita menuda.

Ingredientes:

- 3 kg. Mote de maíz pelado
- ½ lb. Ají colorado molido en vaina
- 1 kg. *Charque*
- 4 kg. Papita menuda cocida

½ lt. Aceite vegetal
1 kg. Cebolla morada
Sal y pimienta

::489::

Preparación: Dejar en remojo la noche anterior el maíz pelado para que quede suave, al día siguiente hacerlo cocer en una olla durante 2 horas. Poner a cocer el *charque* en una olla con un poco de sal, sacarlo, martajar y desmenuzar. Hacer cocer la cebolla y el ajo con un poco de aceite hasta que quede transparente la cebolla. Agregar el ají molido y dejar cocer por 15 minutos. Finalmente mezclar con el *charque*, el mote de maíz, las papas cocidas y servir.

Existe un cuarto plato que no es servido a los invitados principales, sino que está reservado a los invitados de segunda clase o para los mirones que merodean la fiesta: se llama *cantu uchú*, frase que se podría traducir como “ají para los de alrededor”. Realmente es comida de segunda clase cuya elaboración lleva mote de maíz pelado, papa menuda y ají colorado molido, y se lo sirve en tutumas.

Después de los tres platos, se sirven las masas que son: rosquetes, empanadas, bizcochos y torta. Para culminar se sirven sendas tutumas de *akha* (chicha de maíz), momento que es denominado *akheada*.

En estas ocasiones los **aymaras** también tienen costumbres propias que observan estrictamente. Después de efectuada la ceremonia matrimonial, cuando están en camino de regreso a la casa, brindan por la felicidad de la pareja y los flamantes esposos invitan a una comida especial preparada con quinua y denominada *wawas*, semejante a la quispiña, acompañada de buñuelos. Esta comida es obligación que la preparen y la ofrezcan los padrinos mayores y menores.

Ya en la casa lo que se ofrece a los invitados será: buñuelos, quispiña y tostado; y de bebidas: chicha y alcohol. Para tal día han degollado una pareja de ovejas, macho y hembra; y antes de sacrificarlos han colocado a los animales en el suelo, hocico con hocico, mirándose, remedando a dos personas recostadas. Los invitados van llegando por parejas a la fiesta. La

::490::

mujer lleva en una ollita el *ahogado*, y el hombre en una tarilla la buñuelosa y la quispiña, o las arvejas o el maíz tostado o la fruta de estación. Es el presente tradicional de la ceremonia en el matrimonio indígena de la región.

La mujer es la encargada de entregar a la *jacha padrina* la ollita con el *ahogado*; y el hombre la tarilla con la quispiña o con el producto escogido de presente al *jacha padrino*; ellos a su vez los pasan a sus ahijados, quienes prueban una cucharadita del ahogado y devuelven el recipiente a los padrinos encargados de vaciar el resto del contenido en ollas grandes que tienen delante.

El **ahogado** es una especie de sopa que se prepara de cebolla picada finamente, carne de cordero, manteca, pedacitos de *charque* y un huevo escañado en el caldo.

La **quinua** fue el principal cultivo de los Andes y el principal alimento de los incas, por considerarlo sagrado. La *chenopodium quinua*, llamada “madre grano” por los incas, se cultiva desde hace más de cinco mil años en tierras que van de los 3.000 a los 4.000 metros sobre el nivel del mar, con una precipitación de 200 a 400 milímetros de lluvia anual, como lo atestiguan granos de estos cereales encontrados junto a las momias enterradas en todo el antiguo imperio. El valor nutritivo de la quinua es comparable al de la leche materna. Es un alimento completo y balanceado, muy superior a los alimentos de origen animal como la carne, la leche, los huevos y el pescado. El análisis de los granos muestra un alto contenido de proteínas, carbohidratos, minerales y vitaminas, que los hacen aptos para la alimentación de personas que realizan grandes esfuerzos físicos, atletas, niños, mujeres embarazadas, convalecientes y desnutridos crónicos. Los granos poseen todo el restante de los aminoácidos esenciales que el cuerpo humano no metaboliza para completar las proteínas. Se destaca la lisina, que es de suma importancia en el desarrollo de las células cerebrales, y la metionina, que interviene en el metabolismo de la insulina. Es también muy rica en calcio y magnesio. En la cocina se emplea en la elaboración de panes, jarabes, dulces, helados, mermeladas, masas, tortas, etc. La cocción del grano de quinua es rápida, de unos 15 minutos. Se la comercializa en granos, en

hojuelas y harina. El año 2008 desde el altiplano boliviano se exportaron 2.500.000 toneladas métricas de quinua, especialmente a Alemania, Holanda, Japón, Austria y Francia.

El **chuño** es uno de los alimentos tradicionales de los aymaras y quechuas. Consiste en extender las papas sobre oportunos terrenos y exponerlas de 4 a 8 días a la intensa helada nocturna; ésta congela las papas que diariamente son revisadas para comprobar el correcto proceso. La segunda etapa es el pisado de las papas para la extracción del líquido, la siguiente es la exposición al sol y el descascarado por frotación al suelo. Aquí es cuando el chuño adquiere el color negro y se embolsa para su almacenamiento o consumo. El sabor agradable del chuño hace que se integre a infinidad de platos de la cocina criolla. También es un buen regulador de las funciones estomacales e intestinales.

Por último, el **charque** viene del quechua *charqui*, que era como los incas llamaban a tajadas de carne, frutas o legumbres secadas al sol.

Bibliografía

Antonio Paredes-Candia. 1990. *La comida popular boliviana*. La Paz, Bolivia: Editorial Popular, 1990.

NORMA REYES

Realizó estudios de diplomado en la Escuela Wilton en Estados Unidos, en el Cordon Bleu de París y en la School of Sugar Craft Squiers Kitchen 's de Londres. Profesora de repostería y cocina con más de 36 años de experiencia. Autora del libro *El arte de la repostería con Norma*. Miembro de AREGALA – Asociación de Restauradores de las Américas.

La festividad del Señor de los Milagros y el Turrón de Doña Pepa

*Miryam Rodríguez,
Perú*

El **Turrón de Doña Pepa** es un dulce tradicional peruano relacionado con la festividad del Señor de los Milagros, formado por tres o más palos de harina distribuidos de manera horizontal y vertical, bañado con miel de chancaca y decorado con grageas y confites de varias formas y colores.

Historia

Se atribuyen tradicionalmente dos orígenes al tradicional postre limeño, que recuerda a la esclava Josefa Marmanillo, proveniente del cercano valle de Cañete, reconocida como buena cocinera. La primera historia, la más difundida en la historia oral, cuenta que hacia fines del siglo XVIII Josefa Marmanillo comenzó a sufrir una parálisis en los brazos, enfermedad que posibilitó que fuera liberada de la esclavitud, pero que al mismo tiempo –al impedirle trabajar– la dejaba sin posibilidad de sustento. En tales circunstancias escuchó rumores sobre los milagros que realizaba la imagen del Cristo de Pachacamilla, viajó hasta Lima, y tanta fue su fe y devoción que se recuperó de su enfermedad, y en agradecimiento creó el dulce dedicado al Cristo de Pachacamilla, actualmente llamado Señor de los Milagros. En la siguiente salida del Señor, Josefa levantó el turrón, ofreciéndoselo. Al regresar a Cañete, la esclava aseguraba que el Cristo la había mirado sonriendo mientras bendecía la ofrenda.

También existe una variación de esta versión que afirma que Josefa llevó por primera vez el turrón a la procesión y se lo ofreció al Cristo de Pachacamarca, curándose al retornar a Cañete. De cualquier forma, en los años posteriores siempre regresó a Lima para ofrecer su turrón en las procesiones del Cristo morado a los fieles, tradición que continuaron su hija, su nieta, y las generaciones posteriores.

La segunda versión refiere que un virrey organizó un concurso premiando a quien hiciera un alimento agradable, nutritivo y que se pudiera conservar por varios días: la ganadora habría sido Josefa Marmanillo, por lo cual su apodo *Doña Pepa* quedó asociado al postre. Diversos documentos del siglo XIX dan cuenta de que el postre en ese entonces también se conocía como “turrón de miel” o “turrón del Señor de los Milagros”, como un mejoramiento y modificación del clásico turrón español con elementos nuevos y originales. El bautizo definitivo con el nombre de **Turrón de Doña Pepa**, en recuerdo de su inventora, se produjo recién a inicios del siglo XX.

Durante las épocas colonial y republicana existieron personas dedicadas exclusivamente a la venta del turrón, conocidos como “turroneros” o “turroneras”, quienes fueron representados en crónicas y acuarelas costumbristas como las de Pancho Fierro y del francés Charles Angrand.

Impacto sociocultural

En octubre de 2008 se preparó el turrón de Doña Pepa más grande del mundo, que alcanzó los 161 metros de largo y fue preparado en la cuarta cuadra de la Avenida Tacna, en el centro de Lima, zona donde abundan los puestos de venta de turrón, muy cercana al santuario del Señor de los Milagros. El 18 de octubre de 2009 se preparó, de nuevo, el turrón de Doña Pepa más grande del mundo, que esta vez alcanzó los 307 metros de largo y fue preparado por los alumnos de un instituto de cocina en el Parque de los Próceres en Jesús María.

El año 2008 se estima que la producción del **Turrón de Doña Pepa** alcanzó los 540 mil kilos, considerando solamente las tres mil panaderías

::494::

agrupadas en la Asociación Peruana de Empresarios en Panadería y Pastelería (ASPAN).

Ingredientes

Miel de chancaca

La miel, un aporte africano a la gastronomía peruana, es la que principalmente le otorga el sabor dulce al turrón. Si bien los palitos de harina casi no presentan sabor, la combinación de ambos ingredientes produce un gusto extraordinario. La miel tomará el punto de bola blanda cuando esté lista. Esta miel no sólo se prepara a partir de chancaca (primera miel o melaza sin refinar de la caña de azúcar); son varios los ingredientes que se ponen a hervir junto con el agua: frutas ácidas como piña, naranja, membrillo, etc., y especias como canela y clavo de olor.

Grageas y confites

Por tradición, el Turrón de Doña Pepa se decora con distintos tipos de grageas, entre éstas tenemos:

Grageas: Son diminutas esferas de diferentes colores, éstas son las que se colocan inicialmente y no debe quedar ningún espacio de miel vacío.

Bolitas de caramelo: Son más grandes que las grageas, vienen también en distintos colores y tienen dos tamaños diferentes.

Palitos: Son alargados y también presentan varios colores.

Figuritas: Son planas y vienen en varios colores, presentan formas particulares como estrellas, medialunas, círculos, corazones, etc.

Caracoles: Vienen en distintos colores, adentro traen un papel con un mensaje, igual que las galletas de la suerte.

TURRÓN DE DOÑA PEPA

1 kilo harina sin preparar

¼ kilo manteca vegetal

¼ kilo margarina
25 grs. polvo de hornear
6 Unds. yema
5 grs. sal
5 c.c. vainilla
20 grs. ajonjolí tostado
15 grs. anís (10 grs. para la infusión y 5 grs. para la masa)
15 gotas colorante amarillo huevo
150 ml. agua hirviendo

Mezclar la harina con la margarina y la manteca hasta formar una granulación como de arena. Agregar el ajonjolí y el anís tostado. Incorporar la infusión tibia. Amasar. Formar palitos. Colocar en placa engrasada. Llevar al horno de 150 °C durante 20 minutos.

Miel

1 kilo de azúcar rubia
1 membrillo chico
1 naranja chica sin pepas
1 rodaja de piña
1 raja de canela
3 clavos de olor
¼ taza de jugo de limón
½ taza de agua

Colocar todos los ingredientes en una olla hasta que tome punto de hilo flojo. 150 °F con termómetro para miel (retirar las frutas), punto de la miel 245 °C.

Decoración

Caramelos especiales para turrón: grageas, confites, figuritas...

::496::

Armado del Turrón

Intercalar los palitos con la miel de manera horizontal y vertical. Al final colocar una capa de miel. Decorar con grageas.

Receta proporcionada por la chef de pastelería Miryam Rodríguez.

Bibliografía

ZAPATA ACHA, Sergio (noviembre de 2006). *Diccionario de gastronomía peruana tradicional*, 1 edición, Lima, Perú: Universidad San Martín de Porres.

MIRYAM RODRÍGUEZ

Magíster en Marketing Turístico y Hotelero de la Universidad de San Martín de Porres. Sommelier docente del Instituto Le Cordon Bleu, Perú. Chef de pastelería en CENFOTUR con estudios de especialización en Artesanía en el azúcar en Perth, Australia. Actualmente es docente en la Universidad de San Martín de Porres en el área hotelera de la Escuela Profesional de Turismo y Hotelería. Ha trabajado en cruceros por el Caribe y Europa en el área de pastelería y tiene 20 años de experiencia como docente en diversas instituciones del Perú.

El Chiri Uchu y la Fiesta del Corpus Christi en Cuzco

*Germán Mori,
Perú*

El 24 de junio de cada año se celebra en Cuzco la fiesta del *Inti Raymi* con el fin de adorar al dios sol de nuestros antepasados (incas) en la impresionante explanada de Sacsahuamán, muy cerca de Cuzco. La ceremonia se dedicaba a la adoración del Sol porque era él quien hacía que los campos fuesen fértiles. Era una fiesta dedicada a la creación del fuego nuevo, con sacrificios de animales incluidos (en concreto, llamas). La efigie de Inti, la deidad solar principal de los incas, bajo la forma de un disco de oro con rasgos humanos, era colocada en los templos frente a una puerta que se orientaba hacia el levante para que reflejase los albores del amanecer. Justo en el momento de la salida del astro rey, el Inca elevaba los brazos al sol y exclamaba: *¡Oh, mi sol! ¡Oh, mi sol! Envíanos tu calor, que el frío desaparezca. ¡Oh, mi sol!* En medio de la expectación general, mientras el sol iluminaba las cimas de las montañas, la multitud entonaba a coro sus cantos de alabanza. De rodillas, con los brazos en alto, miles de voces se fundían en un excelso cántico acompañado con los acordes de cientos de instrumentos musicales.

Este gran festival (que antaño duraba tres días) se sigue practicando y representando hoy en día para conmemorar la llegada del solsticio de invierno, con un inocultable tufillo turístico. Los habitantes de la zona se engalanan con sus mejores prendas al estilo de sus antepasados quechuas y recrean el rito inca tal y como se realizaba (más o menos) durante el apogeo del Tahuantisuyo. Bajo la férula de los conquistadores españoles, a esta fiesta de Inti Raymi se le dio un carácter secreto, haciéndola coincidir con el día de Corpus Christi.

::498::

Relacionado con esta fiesta, en Cuzco se elabora un potaje ancestral de los incas llamado *Chiri Uchu*, que hoy es considerado como plato emblemático del Cuzco.

Gastronomía y cosmovisión inca

La dualidad siempre está presente en el mundo andino, de ello no podían sustraerse los alimentos. Es por ello que definían todo lo comestible que se producía sobre la tierra como alimento *orjo*, también llamado alimento macho. Todas las sustancias comestibles que había debajo de la tierra eran llamadas alimentos *chinas* o alimentos hembras. Estas divisiones tenían subdivisiones (ambas iguales); el *orjo* podía ser *joñi* o *chiri*, términos que traducen alimento cálido o alimento frío.

Edwin Chávez Farfán, investigador de la cultura andina, afirma que el *Chiri Uchu* es un registro histórico de la diversidad étnica que componía la ciudad de Cuzco. El estudioso refiere que cada uno de los diez elementos que componen el plato bandera de la ciudad de Cuzco son productos de diferentes regiones naturales del antiguo Tahuantinsuyo, los cuales en el *Chiri Uchu* comparten un solo espacio, pero sin mezclarse, pues cada uno de ellos es preparado y sazonado en forma independiente.

Los diez productos que componen el plato, como dice la frase, “están juntos pero no revueltos”. En éste se refleja la organización social actual y pasada de los habitantes de la ciudad. Cada uno de los ingredientes sólo son mezclados en la boca, es el sujeto quien los procesa luego de ingerirlos. Es el denominado *tupa llaspa*, que significa “mezclando uno con otro mientras se come”, pero en sociedad se los presenta así, por separado.

La celebración del Corpus Christi

La fiesta del Corpus Christi, impuesta por los españoles, tuvo una rápida aceptación por parte de los indios peruanos de esa época, ya que asociaban

el rito de la Eucaristía con el Sol radiante. Los indios se alegraban tanto que el plato que brindaban a los sacerdotes e invitados debía tener lo que más le agradaba a sus Padres Tutelares. El cuy es el alma de este plato y debía ser preparado con la técnica del *canca* (asar). Se sirve acompañado de una generosa ración de maíz tostado, tortilla de hierbas, queso blanco y productos marinos como algas y huevas de pescado. Sin duda alguna estos últimos ingredientes recuerdan las antiguas costumbres peruanas hacia los dioses incaicos. Y por supuesto se bebía chicha (maíz fermentado). Todos los ingredientes de este plato deberían estar fríos, o como lo llamaban, *chiri*. Esto para dar cumplimiento a la dualidad: el Sol era cálido, por lo tanto comía frío.

Receta del Chiri Uchu

1- Gallina hervida

Limpiar y lavar una gallina. Atar el ave para que conserve su forma y sea más fácil trincarla. Cubrirla con agua fría y llevar a fuego lento. Espumar el caldo, bajar el fuego y añadir una rama de apio, un trozo de poro, un pedazo de cebolla, dos dientes de ajo, unos granos de pimienta de chapa y sal al gusto. Dejar cocinar a fuego bajo sin que el caldo llegue a ebullición. Cuando la gallina esté cocida, dejarla escurrir. Quitarle las cuerdas que la ataban y cortarla en trozos.

2- Huaraca otullán o morcilla de cuy

Una vez sacrificado el cuy se procede con mucho cuidado a recoger la sangre, extraer los interiores y lavarlos en abundante agua. Reservar el tullán, una tripa gruesa y grande que servirá para contener el relleno. Picar finamente los interiores del cuy, papas cocidas, hojas de huacatay, cebolla china (incluyendo la parte verde y cola). Mezclar todos los ingredientes y condimentarlos con ajos, comino molido y sal al gusto. Rellenar el tullán y atarlo con un hilo. Untar con aceite y freírlo o asarlo a la parrilla o llevarlo al horno (junto con los cuyes).

::500::

3- Cochayuyo

Lavar el cochayuyo para eliminar todo resto de arena. En una olla llevar a ebullición agua y sal, introducir el cochayuyo y retirar. Cortar la cocción en agua fría.

4- Cecina hervida

Poner la cecina en una olla y cubrirla con agua fría. Llevar a ebullición e inmediatamente bajar el fuego. La cecina debe cocinarse a fuego moderado, sin que el agua llegue a hervir por completo. Una vez cocida la cecina retirarla del agua y cortarla en trozos.

5- Cau cau

Lavar y remojar el *cau cau* (huevera de pescado marino seca) en agua tibia para que se hidrate. Colocar en una olla con un poco de sal y cubrir con agua fría. Cocinar a fuego lento. Retirar una vez cocido.

6- Tortilla de maíz

Licuar 300 gramos de maíz fresco con un poco de caldo de gallina hasta formar una pasta. Mezclar con 100 gramos de la parte verde de la cebolla china finamente picada, un poco de orégano restregado con las palmas de las manos, un poco de palillo o cúrcuma (opcional), 2 cuchararadas de harina preparada y sal al gusto. Batir 4 claras a punto de nieve con una pizca de sal, agregar las 4 yemas una por una y seguir batiendo. Mezclar de manera envolvente la pasta de maíz con los huevos. Si fuera necesario agregar un poco de caldo de gallina. Verificar la sazón.

En una sartén honda calentar el aceite suficiente para hacer una tortilla gruesa del tamaño de la sartén. Darle vuelta con cuidado para que se dore por el otro lado. También se pueden hacer las torrijitas individuales, friendo en abundante aceite un cucharón de pasta por persona.

7- *Cancha* (maíz tostado)

Rociar un kilo de maíz blanco seco con agua con sal, mezclar bien y tostar en una olla con un poco de aceite muy caliente a fuego fuerte. Tapar la olla e ir sacudiendo hasta que el maíz dore parejo.

8- *Cuy canca*

Sazonarlo con huacatay, comino, sal y ajo. Hornear por espacio de 45 minutos.

9- Queso fresco

10- Rocoto entero

Bibliografía

www.chiriuchu.

www.municuzco.chiriuchu

www.cronicaviva.chiriuchu

www.perucan.chiriuchu

CALLEJO, Jesús. *Fiesta sagrada. Sus orígenes, ritos y significado que perviven en la tradición de los pueblos.*

GERMÁN MORI

Estudió Cocina Básica y Avanzada en CENFOTUR, con diplomados de Educación a la Calidad y de Educación de Sistemas de Gestión Integrado. Licenciado en Ciencias Históricas, Sociales y Filosóficas en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Chef ejecutivo certificado por la WACS del

::502::

Ecuador. Ha sido chef ejecutivo del restaurante del Club Social Miraflores, Lima, y del restaurante Vila Nova, Lima. Ha realizado asesorías para el servicio de catering y otros en ciudades como Lima, Cajamarca y Chiclayo. Actualmente ejerce como chef docente de la Universidad de San Martín de Porres. Tiene una experiencia laboral de 27 años.

El Mole Poblano y el Festival del Mole en Puebla

*Fernando Barrales,
México*

En México el acto de cocinar es considerado como una de las actividades más importantes, cumple funciones sociales y rituales determinantes como la instalación del altar de muertos, la fiesta de quince años, bodas y festivales gastronómicos. La hora de la comida en nuestro país es sumamente valorada como reunión familiar. De hecho, es común que cada reunión gire alrededor de la comida.

La gastronomía mexicana siempre ha sido calificada como una cocina de gran influencia barroca, resultado de un mestizaje culinario. El mole poblano es el platillo nacional por excelencia, revestido de controversias y mitos, un guiso indispensable en todo tipo de eventos, consumido cualquier día del año, lo mismo en una casa particular, un restaurante lujoso o una pequeña fonda.

Historia

El origen del mole se pierde en la leyenda o se ubica en las grandes cocinas de los conventos poblanos de la Colonia. Una versión sostiene que el mole poblano habría sido creado en 1680 en la cocina del Convento de Santa Rosa, ubicado en la ciudad de Puebla. Cuenta la leyenda que en una ocasión Juan de Palafox, virrey de la Nueva España y arzobispo de Puebla, visitó su diócesis. Un convento poblano le ofreció un banquete, para el cual los cocineros de la comunidad religiosa se esmeraron especialmente.

::504::

El cocinero principal era fray Pascual, que ese día corría por toda la cocina dando órdenes ante la inminencia de la importante visita. El mismo fray Pascual comenzó a amontonar en una charola todos los ingredientes para guardarlos en la despensa y era tal su prisa que fue a tropezar exactamente frente a la cazuela donde unos succulentos guajolotes estaban ya casi en su punto. Allí fueron a parar los chiles, trozos de chocolate y las más variadas especias, echando a perder la comida que debía ofrecerse al virrey. Un rato más tarde, el fraile no pudo creer cuando todo el mundo elogió el accidentado platillo.

No obstante, lo cierto es que el mole no es producto de una casualidad, sino el resultado de un lento proceso culinario iniciado desde la época prehispanica y perfeccionado, sí, en la Colonia, cuando la cocina mexicana se enriqueció con elementos asiáticos y europeos. Cada región imprimió en el mole su sello propio y así fueron surgiendo el mole poblano, el mole negro de Oaxaca, el mole amarillito del sureste, el mole coloradito del Valle de México, el ranchero de la Altiplanicie y otros muchos que nos asombran tanto por su complejidad como por su sencillez.

El Mole Poblano

La historia del mole se remonta a la época precolombina. Se narra que los aztecas preparaban para los grandes señores un platillo complejo llamado *mulli*, cuyo significado es potaje o mezcla. Hay varias versiones sobre el origen del mole como lo conocemos actualmente. Una segunda versión ubica el origen del mole poblano en el Convento de Santa Clara en la ciudad de Puebla, cuando una monja molía diferentes chiles y otros condimentos juntos en un metate. Estas monjas mantenían voto de silencio, por ello durante la mayor parte del día no podían hablar. Cuenta la historia que el aroma de los ingredientes que la monja molía en la cocina eran tan agradables, que la madre superiora, rompiendo el silencio que debía guardar, dijo: “Hermana, ¡qué bien mole!”, con lo cual provocó las risas de las demás hermanas que le corrigieron: “Se

dice: ¡qué bien muele!, hermana” y sería por ello que se llamó *mole* a este platillo.

::505::

El Festival del Mole Poblano: Puebla, cuna de la gastronomía mexicana

En 1991 se creó el primer Festival del Mole Poblano. Inicialmente tuvo como objetivo rescatar la receta tradicional que usaban las amas de casa de la ciudad de Puebla, quienes competían en un concurso municipal para elegir a la persona que gustara de elaborar la gastronomía poblana apegada a las tradiciones y costumbres de la gente. Para la calificación se tomaron en cuenta los siguientes conceptos: equilibrio de sabores, espesor, color y presentación del platillo.

Posteriormente, en el año 2000, el concurso involucró a más de quince municipios del interior del estado, logrando que en cada lugar se realizara una eliminatoria durante el mes de junio, el cual se ha dado a conocer como “el mes del mole poblano”. El último domingo de este mes se instituyó la final estatal del concurso, logrando que cada uno de los municipios presentara en la capital del estado su gastronomía, artesanías y folklore más representativos, uniendo a familias enteras en torno al mole poblano y transmitiendo nuestra riqueza culinaria a las nuevas generaciones.

En la actualidad el festival va en su décimo octava edición, y cada año se sigue disfrutando de esta maravillosa fiesta mexicana vinculada a la comida, desarrollando uno de los principales festivales gastronómicos y turísticos que ofrece el país.

FERNANDO BARRALES

En sus inicios se desempeñó como ayudante general de cocina en el hotel El Mesón del Ángel, en Puebla, su ciudad natal. En 1985 ingresa al equipo

::506::

del restaurante El Vaquero Andaluz en el cargo de chef ejecutivo, incursionando durante ocho años en la cocina española. Invitado por los directivos del restaurante La Noria, desde 1993 incursiona en la comida poblana. Ha sido el creador de la carta del mismo, buscando resaltar los sabores poblanos y mexicanos. A lo largo de 16 años se ha entregado a la tarea de conservar día a día la comida mexicana contemporánea y los platillos de temporada.

Cena Ritual

La comensalía representa el momento central de los encuentros festivos en los que tanto los de aquí como los de allá se reúnen para compartir y reencontrarse con parientes, amigos, paisanos, vecinos, invitados y allegados. Diversos motivos propician el convite y las celebraciones tanto en el ámbito de lo sagrado, espiritual y trascendente, como en el de los momentos principales del ciclo vital y demás conmemoraciones propias de todas las culturas.

Múltiples sabores, olores, colores, texturas, sonidos y sentidos constituyen la esencia de las comidas y bebidas de estas ceremonias y rituales que representan el alma de la identidad culinaria. Patrimonio que reclama toda nuestra atención para que se valore, se fortalezca y continúe su vitalidad simbólica, en virtud de la cual cada colectividad encuentra los nodos de su trascendencia y resistencia. Sólo así se podrá hacer frente a los procesos de globalización y de usurpaciones al servicio de una industrialización que vacía las expresiones culturales de contenido y significado para satisfacer falsas ilusiones de exotividad.

Bolivia, Colombia, Ecuador, España, México, Perú y Venezuela, a través de las memorias indígenas, afrodiaspóricas, europeas, árabes, mestizas y criollas, son los contextos en los cuales se inscriben los saberes y sabores preparados para esta Cena Ritual.

ENTRADAS

Huevera y algas marinas componentes del *Chiri Uchu*, plato de las Fiestas del Corpus Christi de la ciudad peruana de Cuzco, acompañado de un tiradito, plato de la costa peruana realizado con lenguado.

Buñuelos calientes para las celebraciones

::508::

españolas de la Semana Santa en Sevilla.
Cazuela de pescado acompañada de ají manaba, propia de la costa del
Pacífico ecuatoriano del pueblo Mantense.

ARMONIZADOR

Gazpacho español de mango propio del tiempo de verano.

PLATO PRINCIPAL

Carimañola y butifarra para las comidas callejeras del Carnaval de
Barranquilla en Colombia, y Friche wayuu de las comidas que se
comparten en el rito del segundo velorio en la Guajira colombiana.
Asado Negro, propio de la cocina venezolana tanto para el día a día como
para las fiestas, acompañado de Dulce de plátano maduro y Puré de papa.
Mole Poblano de la ciudad mexicana de Puebla,
propio de las bodas regionales.

ARMONIZADOR

Agua de Jamaica mexicana

POSTRES

De quinua y café, elaborado en Bolivia para diversas celebraciones.
Dulces de Camote del Convento de Santa Clara de la ciudad de Puebla.

Relatoría general y conclusiones

Los talleres de gastronomía “Comidas y ritualidad” se desarrollaron alrededor de tres actividades: 1. Los talleres propiamente dichos, durante los cuales en forma didáctica cada uno de los chefs de Bolivia, Ecuador, Colombia, México, Perú y Venezuela compartieron con los participantes la preparación de diversos platillos que se elaboran con ocasión de fiestas o rituales. 2. El simposio “Comidas y culturas – La fiesta”, en el cual los cocineros y cocineras presentaron ponencias sobre distintas fiestas y sus respectivas comidas y bebidas. 3. La “Cena ritual”, acto de clausura en el que se ofreció a los invitados al **X Encuentro** un menú compuesto con las recetas de los platillos preparados durante los talleres.

La Universidad de San Martín de Porres, área de Hotelería, sus instalaciones de cocina y almacén fueron la sede de todas estas actividades y en ellas participaron los alumnos de la Escuela Profesional de Turismo y Hotelería e interesados inscritos especialmente para este Encuentro.

Además de las conferencias aquí publicadas, durante las sesiones prácticas se llevaron a cabo discusiones e intercambios de opiniones acerca de temas como las implicaciones de la patrimonialización de los saberes y sabores de la cocina, así como de las fiestas y las celebraciones de fiestas que representan identidades diversas; también se habló sobre la importancia de los conocimientos académicos alrededor de la comida y la bebida, y acerca de la necesidad de una formación integral para los futuros chefs.

Al tratarse el tema de las fiestas se dieron ricos intercambios alrededor de los productos regionales e industriales, los diversos procesos técnicos, las normas de seguridad alimentaria y los códigos internacionales sobre salud, seguridad y alimentación.

::510::

Las tensiones entre memoria y modernidad en relación con las comidas y bebidas tradicionales, las fiestas de origen ancestral y las imposiciones religiosas de otros credos sobre celebraciones autóctonas también fueron objeto de consideración y análisis y se llamó la atención sobre la necesidad de tratar el patrimonio culinario con una mirada alerta y cautelosa.

Como recomendación de los participantes en los Talleres de Gastronomía, se destacó la necesidad de integrar los debates de carácter académico con estos intercambios de carácter empírico, habida cuenta de que los conocimientos acumulados pueden enriquecer las reflexiones compartidas y conducir a nuevos desafíos.

Por último, reconociendo la importancia que la gastronomía ha adquirido en los últimos Encuentros, se sugiere para futuras ocasiones que entre ollas, fogones y hornos se compartan también mercados, mesas y manteles de un número creciente de cocineros y cocineras de los países de Iberoamérica. Así la reflexión acerca del patrimonio inmaterial se verá diversificada y deliciosamente enriquecida.