

COLOQUIO INTERNACIONAL



La transmisión de la tradición para la salvaguardia y conservación del Patrimonio Cultural

Septiembre 2012
Campeche, México

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN PARA LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL



COLOQUIO INTERNACIONAL

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN PARA LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

SAN FRANCISCO DE CAMPECHE, CAMPECHE , MÉXICO

12 AL 14 DE SEPTIEMBRE 2012



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

José Ángel Córdova Villalobos

Secretario

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar

Presidenta

GOBIERNO DEL ESTADO DE CAMPECHE

Fernando Ortega Bernés

Gobernador Constitucional del Estado

Carlos Augusto Vidal Angles

Secretario de Cultura del Estado de Campeche

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Alfonso de María y Campos Castelló

Director General

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Secretario Técnico

Eugenio Reza Sosa

Secretario Administrativo

Humberto Carrillo Ruvalcaba

Coordinador Nacional de Centros INAH

Lirio Suárez Améndola

Delegada Centro INAH Campeche

Francisco Javier López Morales

Director de Patrimonio Mundial

Francisco Vidargas

Subdirector de Patrimonio Mundial

Edaly Quiroz

Área de Patrimonio Inmaterial

Primera edición, Noviembre 2012

© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Córdoba 45, Col. Roma, C.P. 06700, México, D.F.

ISBN: 978-607-484-355-2

Coordinación editorial: Edaly Quiroz

Corrección de estilo: Edaly Quiroz

Diseño: Juan Carlos Burgoa

Impresión: Servicios Especializados de Impresión Acuario

Hecho en México

Correo electrónico: dirección.pmundial@inah.gob.mx

<http://www.gobiernodigital.inah.gob.mx/mener/index.php?contentPagina=14>

ÍNDICE

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ MORALES

PRESENTACIÓN 6

VÍCTOR MARÍN

(Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO CUBA)

LA CONTRIBUCIÓN DE LA CONSERVACIÓN Y SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO CULTURAL
AL DESARROLLO 12

MESA 1. SIMETRÍA EN LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN DE BIENES Y ELEMENTOS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

YASHAR HUSEYNLI

(División de Patrimonio Cultural Inmaterial, Ministerio de Cultura y Turismo AZERBAIYÁN)

LA CONCEPCIÓN DE LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN DE LOS BIENES
Y ELEMENTOS DEL PATRIMONIO MUNDIAL DE LA REPÚBLICA DE AZERBAIYÁN 24

PAVOL IŽVOLT

(Ministerio de Cultura ESLOVAQUIA)

EL USO DE TÉCNICAS TRADICIONALES EN LA CONSERVACIÓN DE LAS IGLESIAS
DE MADERA DE LOS CÁRPATOS 32

GLADYS COLLAZO

(Consejo Nacional de Patrimonio Cultural CUBA)

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL EN CUBA: DESDE LA COMUNIDAD
HASTA SU DIMENSIÓN TANGIBLE, SU RELACIÓN CON LA PRESERVACIÓN DE BIENES
CULTURALES DECLARADOS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD 42

IGNACIO GÓMEZ ARRIOLA

(INAH Jalisco MÉXICO)

LO TANGIBLE Y LO INTANGIBLE, UNA INSEPARABLE RELACIÓN EN EL PATRIMONIO
CULTURAL: EL PAISAJE AGAVERO DE TEQUILA 50

MESA 2. MODALIDADES PARA LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN, PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS

FRANCISCO ACOSTA

(Centro de las Artes Indígenas MÉXICO)

XTAXKGAKGET MAKGAXTLAWANA. EL CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS (CAI)
Y SU CONTRIBUCIÓN EN LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL
DEL PUEBLO TONACA, VERACRUZ, MÉXICO 64

PATRIZIA NARDI

(Universidad de Messina ITALIA)

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN DE LA FIESTA DE LA RED ITALIANA
DE LAS GRANDES MÁQUINAS A CUESTAS 74

NATÁLIA GUERRA BRAYNER

(Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional BRASIL)

DERECHOS CULTURALES, AFIRMACIÓN IDENTITARIA Y PATRIMONIALIZACIÓN:
LA SALVAGUARDIA DE LAS EXPRESIONES ORALES Y GRÁFICAS DE LOS WAJAPI
DE AMAPÁ 90

PHILIPPE DONNIER

(Conservatorio de Bujalance ESPAÑA)

EVOLUCIÓN Y DIVERSIDAD DE LOS SISTEMAS MUSICALES EN ANDALUCÍA,
SITUACIONES DE PODER Y TRANSMISIÓN DEL ARTE FLAMENCO 104

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

(Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo PERÚ)

EL CAMINO DE LA TRADICIÓN, PROCESOS ACTUALES DE LA PEREGRINACIÓN
AL SANTUARIO DEL SEÑOR DE QOYLURI'TI 122

MESA 3. LA INFLUENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA TRANSMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

BENJAMÍN LUCAS

(MÉXICO)

LA PIREKUA, MEMORIA E IDENTIDAD HECHA CANCIÓN. DIÁLOGOS ENTRE
LA COMUNIDAD Y EL MUNDO GLOBAL 134

LUIS TORRES GARIBAY

(Universidad de Michoacán MÉXICO)

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN EN LA TÉCNICA DEL TEJAMANIL PARA CONSTRUIR,
PATRIMONIO INMATERIAL DE LA CULTURA P'URHÉPECHA 142

NATALIA RUBINSTEIN

(Comité Científico del expediente de nominación “El Tango” URUGUAY)

IDEAS PARA EL PLAN DE SALVAGUARDIA DEL TANGO COMO PATRIMONIO CULTURAL
INMATERIAL DE LA HUMANIDAD, LA INCIDENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS 154

NEBI ÖZDEMİR

(Universidad Hacettepe, Ministerio de Cultura y Turismo TURQUÍA)

EL ARTE TRADICIONAL TURCO âşıklik (LA JUGLARÍA), UN EJEMPLO DE LA INFLUENCIA DE LAS
NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA TRANSMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL 164

RELATORÍA 180

FRANCISCO ACOSTA

(Centro de las Artes Indígenas)

IVÁN GOMEZCÉSAR

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

HÉCTOR LATAPÍ

(Centro de Investigación para el Rescate de la Cocina y Tradiciones Hñähñu)

RAÚL GUERRERO

(Secretaría de Turismo y Cultura de Hidalgo)

SEMBLANZAS 186

PRESENTACIÓN

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ MORALES



Recientemente falleció a los 95 años el británico Eric Hobsbawm, uno de los historiadores más importantes del Siglo XX. La relevancia de su trabajo no solo se debe a la rigurosa documentación que llevó a cabo sobre los acontecimientos que marcaron el transcurso de los Siglos XIX y XX, sino en el desmenuzamiento del tiempo y el espacio de los movimientos revolucionarios que marcaran la historia social donde los actores importantes ya no eran más los reyes, gobernantes o jefes de Estado, sino la sociedad en toda su complejidad, la clase obrera, los trabajadores y los valores de la justicia social. Hobsbawm no sólo era un apasionado por la política, de la variedad de temas que figuran entre sus predilecciones figuró como concepto concomitante a la revolución el de la tradición, el desarrollo de las tradiciones.

A partir de su estudio sobre la construcción del Estado-Nación, Hobsbawm argumenta que muchas tradiciones son inventadas por élites nacionales para justificar la existencia e importancia de sus respectivas naciones; aunque también las tradiciones existentes y reales son alteradas y tergiversadas en función de una matriz de valores nacionales a los cuales se les acuña como alma de ese pueblo. En ese sentido, ya hemos tenido la oportunidad de ser testigos de ejemplos en el que las autoridades gubernamentales de un país han manipulado hasta cierto grado datos históricos que lograron el reconocimiento internacional —y al mismo tiempo su legitimación— de una manifestación cultural, aduciendo que se trataba de una práctica originaria única y exclusivamente de su territorio, dejando al margen el hecho indiscutible de la recién adquirida delimitación política de su territorio y de las diferentes expresiones culturales que forzosamente comparten con los igualmente recién creados países aledaños.

Continuando con Hobsbawm, *La invención de la tradición* es el título de una de sus obras más ampliamente reseñadas y que da cuenta de cómo algunas tradiciones de pueblos o naciones que reclaman o pretenden remontarse a una antigüedad lejana, son a menudo más recientes de lo que su hubiese imaginado. Ello implica la adopción de un grupo de prácticas, normalmente ficticias y gobernadas por reglas aceptadas, abierta o tácitamente, de naturaleza simbólica y ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición sistemática, lo cual implica automáticamente continuidad y vinculación directa con el pasado —lo cual es ficticio—, cumpliendo de esta manera con uno de los pilares fundamentales sobre los que se asienta el Patrimonio Cultural Inmaterial: la transmisión de generación en generación. En resumen, las tradiciones inventadas son respuestas a nuevas situaciones que toman forma de una referencia a antiguas situaciones y que construyen su propio pasado por una repetición casi obligatoria.

Esto no significa que toda tradición sea inventada, pues existen tradiciones genuinas en aquellos lugares donde aún perduran los modos de vida antiguos. En las sociedades tradicionales, la costumbre tiene una doble función: motor y dirección, ello no excluye sin embargo, y hasta un cierto punto, la innovación y el cambio, pero evidentemente a condición que este cambio sea —al menos en apariencia— compatible con aquello que lo precede, lo que le impone límites substanciales.

Es el contraste entre el cambio permanente, la innovación del mundo moderno y la tentativa de estructurar, al menos algunos aspectos de la vida social, como inmutables o invariables. Que convierten al campo de “lo tradicional” como un aspecto fundamental para enfrentar el cambio permanente de la sociedad contemporánea.

Miguel de Unamuno en su obra *En torno al casticismo* (1895) elaboró todo un argumento teórico sobre la tradición, en oposición al tradicionalismo retrógrado de su época. Es un rico planteamiento, constante en casi toda su obra, que puede sintetizarse en la dialéctica tradición-progreso: el pasado no es válido si no se re-vitaliza de continuo en el presente- futuro.

Tradición, de *tradere*, equivale a ‘entrega’, es lo que pasa de uno a otro, es un concepto hermano de los de **transmisión**, *traslado*, *traspaso*. Pero lo que pasa queda, porque hay algo que sirve de sustento al perpetuo flujo de las cosas.

Como lo asentara Unamuno, hay una tradición eterna, legado de los siglos, de la ciencia y el arte universales eternos; he aquí una verdad que hemos dejado morir en nosotros repitiéndola como el *Padre Nuestro*. Hay una tradición eterna, como una tradición del pasado y una tradición del presente.

Hoy, en el “presente”, estamos insertos en un devenir histórico que se ha debatido entre las tradiciones genuinas, las inventadas y las revitalizadas, hecho que ha permeado a todo el espectro de la cultura. Así, hemos llegado a un Siglo XXI que nos plantea una serie de cambios y nuevas dinámicas, obligándonos a replantear antiguas ideas y concepciones. En este sentido, las reflexiones hechas por Unamuno nos sirven como un excelente punto de partida para cuestionarnos y analizar la pertinencia de entender el sutil hilo conductor que existe entre los conceptos transmisión/traslado/traspaso de la tradición.

En este marco, la gestión y la manera en como se ha percibido el Patrimonio Cultural en su integralidad tampoco debería escapar a esos cuestionamientos y deliberaciones.

Pero, ¿Qué interesa de las tradiciones? ¿Cuál es el papel que juegan en la dinámica del Patrimonio Cultural? ¿Cómo se transmiten/trasladan/traspasan y para qué han servido? ¿Quiénes son los actores/portadores/practicantes?

Esta fue la principal problemática que desde la Dirección de Patrimonio Mundial (INAH-CONACULTA) nos planteamos al momento de definir el marco conceptual que daría estructura al Coloquio Internacional de este año: el papel fundamental que juega el término “tradición” para el Patrimonio Cultural, la manera en cómo ésta contribuye a la vinculación estrecha e indisoluble del patrimonio material e inmaterial, el primero como expresión física del segundo, y el segundo como sustento del primero; la necesaria complementariedad que debe haber en torno a sus sistemas de gestión y la innegable presencia de las nuevas tecnologías en el desarrollo de los mismos y cuya influencia debemos hacer positiva. Así, se tomó la decisión de titular la reunión ***La transmisión de la tradición para la salvaguardia y conservación del patrimonio cultural.***

Hace 40 años la comunidad internacional se pronunciaba por la conservación del Patrimonio Cultural, el que encontraba su máxima expresión en las construcciones monumentales de las grandes civilizaciones de la Humanidad, ante la vulnerabilidad de la que había sido y era víctima a causa de las confrontaciones bélicas, lo cual hacía perentoria la atención inmediata dirigida a su preservación y conservación.

Así fue como nació la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural en 1972, la cual si bien hacía eco de la importancia de las tradiciones vivas en su criterio de selección (vi), no era éste tipo de expresiones culturales su prioridad. Fue hasta 25 años después, en 1997, cuando los Estados Parte instaron a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) a tomar cartas en el asunto de la salvaguardia de ese patrimonio que no se puede tocar, esa inmaterialidad que está presente en sus tradiciones, en el imaginario y cosmogonía de los individuos, grupos y comunidades y que es lo que permite, ulteriormente, la construcción de esos reflejos tangibles de lo que constituye su identidad colectiva.

La UNESCO habría de tardar seis años más en estructurar un documento jurídico internacional que normara y guiara sobre la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Ahora, a menos de un año de que la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003) llegue a su primera década de vida, la comunidad internacional se enfrenta a un nuevo escenario en el que es una prioridad vincular de manera más contundente el quehacer de las Convenciones de 1972 y 2003, sin marginar la diferencia real que existe entre ambas dimensiones del patrimonio cultural.

Considerando esto, nos dimos a la tarea de convocar a expertos en la materia, que además tuvieran la sensibilidad y apertura necesarias para vincular estos dos grandes ámbitos. Para enmarcar la situación internacional y regional que prevalece en torno al tema que nos ocupa, contamos con la valiosa presencia y participación de Víctor Marín, en representación de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO quien habló de la contribución de la conservación y salvaguardia del Patrimonio Cultural al desarrollo, así como de Fernando Villafuerte, Director General del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL).

Tuvimos la oportunidad de contar con la aportación de especialistas en Patrimonio Mundial, provenientes de Azerbaiyán, Cuba, Eslovaquia y México, que han sido testigos de manera directa en cómo la dimensión inmaterial del patrimonio coadyuva a la preservación del patrimonio construido y lo complementa.

Por otra parte, escuchamos las experiencias de transmisión de diversas expresiones culturales provenientes de igualmente diversas latitudes como Brasil, España, Italia, Perú, Portugal y México. Del mismo modo, no podíamos sustraernos a la nueva situación en la que nos ha colocado la proliferación de nuevas tecnologías y su impacto tanto en los procesos de transmisión como en las tradiciones en sí mismas, en este caso conocimos los casos expuestos por Uruguay, Turquía y México.

Quisiéramos hacer un especial reconocimiento al equipo de Relatoría, conformado por especialistas mexicanos en diferentes ámbitos del patrimonio inmaterial, quienes elaboraron el documento de conclusiones que aquí se presenta. El trabajo realizado por Francisco Acosta, Iván Gomez César, Héctor Latapí y Raúl Guerrero, fue sumamente importante y requirió de un alto nivel de análisis crítico y de apertura a nuevas concepciones y paradigmas. Su aportación fue por demás esencial, por lo cual aprovechamos este espacio para extenderles nuestro agradecimiento y reconocimiento por el compromiso demostrado.

Por supuesto, este encuentro no hubiera sido posible sin el decidido apoyo del Gobierno del Estado de Campeche, a través de su Secretaría de Cultura, quienes no dudaron en respaldar el proyecto y compartieron nuestra visión. Queremos agradecer particularmente al equipo del Secretario Carlos Vidal Angles: Ivonne Azar, Aureola del Sol Castillo y Francisco Montejo, quienes fueron fundamentales en el desarrollo y éxito del Coloquio. Asimismo, deseamos manifestar nuestra gratitud a la Coordinación Nacional de Centros INAH por su apoyo para la realización de este evento.

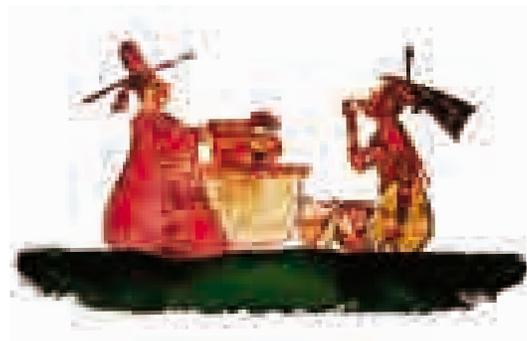
Finalmente, queremos agradecer y reconocer el esfuerzo denodado del Lic. Alfonso de María y Campos, Director General del Instituto Nacional de Antropología e Historia,

quien en su compromiso y empeño por hacer de México un país reconocido a nivel internacional por su gran patrimonio cultural, ha depositado su confianza durante casi seis años en la Dirección de Patrimonio Mundial, en irrestricto apego a los objetivos y la misión para la que fue creado el Instituto el último día de 1938.

Reiteramos, asimismo, el compromiso del INAH y de su Dirección de Patrimonio Mundial para promover la sensibilización sobre la importancia del Patrimonio Cultural y con ello asegurar su transmisión a las nuevas generaciones en el marco de un desarrollo sustentable. Confiamos en que esta publicación, aunque pequeña, contribuya no sólo al mejor conocimiento del patrimonio propio por parte de los mexicanos, sino que además sea un espejo en el que se reflejen nuestras coincidencias con otras culturas del mundo.

LA CONTRIBUCIÓN
DE LA CONSERVACIÓN
Y LA SALVAGUARDIA
DEL PATRIMONIO CULTURAL
AL DESARROLLO.¹

VÍCTOR MARÍN



Esta presentación desea contribuir al Coloquio reflexionando sobre los fuertes nexos que existen, entrelazados de generación en generación, entre la cultura y el desarrollo y se propone favorecer el análisis y la conveniente promoción de una mayor interacción entre el conocimiento y la implementación práctica de las Convenciones y demás instrumentos normativos promovidos por la UNESCO, particularmente analizando áreas comunes y temas afines del patrimonio cultural material e inmaterial.

La exposición propone enfocar también una concepción integradora sobre el aporte de la cultura y particularmente del patrimonio, al desarrollo local, reconociendo primeramente la evolución que como parte del mundo ha experimentado también el concepto mismo de cultura en los últimos 40 años, particularmente desde la aprobación de la Convención del Patrimonio Mundial en noviembre de 1972.

La definición inclusiva y renovadora del concepto de cultura que fue alcanzado en la Declaración de México sobre las políticas culturales² es reforzada en 2001 mediante la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO, que considera en su preámbulo la definición de cultura mucho más allá de las bellas artes y la literatura, apuntando a que en la actualidad la cultura “debe ser vista como el conjunto de características espirituales, materiales, intelectuales y emocionales distintivas de una sociedad o de un grupo social, conjunto que engloba, además del arte y la literatura, estilos de vida, formas de convivencia, sistemas de valores, tradiciones y creencias”. Dicha valoración se reitera, complementa y desglosa en la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de Expresiones Culturales de 2005.

Es en ese sentido que, para iniciar el presente Coloquio Internacional, resulta de interés hacer un breve recuento de las últimas seis Convenciones promovidas por la UNESCO en el sector de la cultura y reconocer en especial “la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural”, tal como es destacada desde el preámbulo de la Convención 2003;



Escuela taller de Trinidad, Cuba. Importancia de trasladar a los jóvenes la tradición artesanal y sus habilidades para restaurar el patrimonio y para crear nuevos elementos que desarrollen a las comunidades locales

¹ Resumen de la conferencia de Víctor Marin Crespo en la apertura del Coloquio Internacional “La transmisión de la tradición para la salvaguardia y conservación del Patrimonio Cultural”, Campeche, México, del 12 al 14 Septiembre de 2012.

² UNESCO Conferencia Mundial sobre las políticas culturales MONDIACULT, México, 1982.

valorando también los beneficios que puede traer para la difusión y gestión de ambas formas del patrimonio, el mejor conocimiento de la Convención 2005 y su papel como pantalla capaz de cobijar las diversas Convenciones anteriores y facilitar su difusión. Las principales Convenciones de la UNESCO para la cultura se destinan a:

- Proteger los bienes culturales en caso de conflicto armado (1954)
- Impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de Bienes culturales (1970)
- Proteger el Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972)
- Proteger el Patrimonio Cultural Subacuático (2001)
- Salvarguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial (2003)
- Proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales (2005)

Los nexos entre la letra de estos instrumentos normativos y su aplicación por los Estados Parte, particularmente entre el patrimonio material cultural y natural y sus valores inmateriales asociados, o visto desde el ángulo complementario: entre el patrimonio inmaterial y sus correspondientes bienes materiales o naturales asociados, deben ser compartidos y aplicados de modo complementario en cada caso, actuando acorde con las Directrices Prácticas de cada Convención y demás documentos acordes. Su aplicación integrada, tanto por los gestores y expertos como mediante una adecuada participación de las comunidades, aún debe fomentarse mucho más; al respecto, la Directora General de la UNESCO ha expresado: “Debemos diseñar nuevos enfoques de gestión que integren todas las facetas de nuestro patrimonio natural, cultural e inmaterial”.³

La Convención de la UNESCO concerniente a la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972) ha tenido en 40 años de implementación un exitoso desempeño y una amplia repercusión, yendo mucho más allá de lo visiblemente conocido a través de la Lista del Patrimonio Mundial.⁴ La Lista, que hasta 2012 incluye 962 sitios que forman parte del patrimonio cultural y natural de la Humanidad, es apenas un *iceberg* que comprende lo aprobado por el Comité de Patrimonio Mundial, el cual en cada sesión considera cuáles bienes cumplen con el Valor Universal Excepcional. Más allá de la Lista, el Patrimonio Mundial es una idea compartida mundialmente que agrupa a 190 Estados del mundo, involucra a entidades internacionales y nacionales junto a expertos y organismos asesores y brinda como resultado un amplio cuadro para la acción desde el cual se pueden proteger y gestionar los sitios para el futuro.

³ Ver discurso de la Sra. Irina Bokova en la ceremonia de lanzamiento de las celebraciones del 40º aniversario de la Convención del Patrimonio Mundial (Japón, Abril 2012).

⁴ Lista del Patrimonio Mundial en 2012 incluye 745 sitios culturales, 188 naturales y 29 sitios mixtos en 157 Estados Parte.

La Convención del Patrimonio Mundial contribuye a fomentar un desarrollo sostenible, basado en criterios sólidos y a partir de planes de gestión para todos los casos; asimismo promueve la más importante repercusión local en cada sitio y su entorno. El Comité de Patrimonio Mundial consciente de su rol, decide sobre sitios que de otro modo pudieran perderse entre el olvido, las políticas desarrollistas, el turismo excesivo u otros muchos factores sobre los cuales es precisa una amplia visión cultural.

El ámbito y la estrategia de esta Convención se desarrollan tomando como centro el concepto del Valor Excepcional Universal⁵ yendo de arriba hacia abajo desde lo muy singular (situado al pico de una pirámide imaginaria), a la base donde el patrimonio es elemento cotidiano y muchas veces insuficientemente valorado. Al ubicar sitios en una lista mundial para que sirvan de ejemplo y referencia a otros, la distinción de unos sitios sobre otros, conlleva un riguroso proceso de selección no solo en la fase de candidatura, sino también en la de gestión y exige el continuo monitoreo del proceso, dentro del cual los sitios son revisados periódicamente por el Comité de Patrimonio Mundial. Ese proceso, que para los gobiernos y las comunidades es una exigencia importante demanda el mayor rigor de los gestores y gobiernos, quienes deben demostrar el cumplimiento de condiciones adecuadas en su estado de conservación, atendiendo a los parámetros declarados para cada sitio durante el proceso de inscripción, mismo que no siempre es compartido ni conciliado con las comunidades.

La competencia por ser parte del Patrimonio Mundial (PM) entre muchos lugares y territorios dentro de los Estados Parte y entre esos y otros países, incentiva la preservación a escala mundial y promueve movimientos oficiales y populares que resultan positivos para los sitios y sus comunidades locales. Al mismo tiempo, al exigir un adecuado estado de conservación y respeto a los postulados de su inscripción, la Convención también facilita decantar valores y surgen problemas en los lugares donde los sitios patrimoniales carecen de suficiente atención o donde se permite la adopción de políticas de desarrollo contradictorias a los fines de la Convención.

En algunos sitios se producen tensiones con las comunidades cuyos patrones de desarrollo afectan al sitio y ello trae consigo un declive que debiera contrarrestarse previamente mediante procesos de sensibilización para emprender una gestión balanceada que favorezca al sitio y la comunidad local, aun así se requiere especificar mejor las vías y las formas de lograr esa participación comunitaria.

Las delimitaciones territoriales o temáticas entre áreas de un sitio y las regulaciones legales para la protección de los mismos influyen decisivamente en su preservación. Por

⁵ Ver Párrafo 49 de las Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial en whc.unesco.org

ello y ante el creciente interés de los Estados Parte por integrar sus sitios a la Lista del Patrimonio Mundial, hace que crezcan las listas indicativas nacionales desde donde promover nuevas candidaturas, la Convención de 1972 enfrenta entonces el problema de ¿dónde trazar la línea a la hora de reconocer el valor local, nacional o regional? Y hasta dónde es posible gestionar aquellos sitios que ostentan Valor Universal Excepcional, la Directora General de la UNESCO plantea: “El breve momento de gloria que viene con la inscripción de un sitio no significa gran cosa sin el compromiso de los Estados, las autoridades y las comunidades locales a largo plazo en su preservación”.⁶

La Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), nació para complementar la Convención del Patrimonio Mundial e incluso fue diseñada con una estrategia similar, pero en un momento diferente, de fuertes procesos de transformación social y bajo el impacto de la mundialización “reconociendo que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en algunos casos los individuos, desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana”⁷, es sobre esa base que la construcción parte desde abajo y más que buscar elementos excepcionales a integrar a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, se interesa en las expresiones que requieren medidas de salvaguardia.

El surgimiento de la Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) inspirada por la Convención de 1972, lleva muchas veces a comparaciones incorrectas que no siempre toman en cuenta conceptos aplicados a cada ámbito, la protección de los sitios requerida en la Convención 1972 debe considerarse como la salvaguardia en la Convención 2003, tomando en cuenta que “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 y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”. El concepto a la vez que llama a la flexibilidad, conduce también a valorar estrategias de estudio y gestores con un acercamiento diferente entre una y otra Convención, lo cual no implica legiones diferentes, sino un entendimiento más amplio y concurrente.

Un simple paralelo entre las categorías que considera la Convención del Patrimonio Mundial y los ámbitos que cubre la Convención del Patrimonio Inmaterial permite

⁶ *Op cit 3.*

⁷ Párrafo 7 del Preámbulo de la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003

visualizar las conexiones evidentes entre las mismas y las interacciones permanentes que existen entre los sitios y las “expresiones culturales”⁸ resultantes de la creatividad de personas, grupos y sociedades, que habitan o se sirven de esos sitios, ya sea porque viven o se benefician de sus lugares o de su espiritualidad; las Convenciones 1972 y 2003, diferenciadas por su enfoque, son partes complementarias de un mismo objeto principal cuyas estrategias de abordaje confluyen sobre un mismo todo, solo que desde aristas diferentes que en algún momento conviene reunir para el beneficio común de las comunidades y el mejor cuidado de los sitios.

Artículo 1 de la Convención 1972 Definiciones del patrimonio cultural y natural	Artículo 2 de la Convención 2003 Ámbitos de competencia
<p>“Patrimonio cultural”</p> <ul style="list-style-type: none"> • los monumentos • los conjuntos: • los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza <p>“patrimonio natural”:</p> <ul style="list-style-type: none"> • los monumentos naturales • las formaciones geológicas y fisiográficas • los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas 	<p>(a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;</p> <p>(b) artes del espectáculo;</p> <p>(c) usos sociales, rituales y actos festivos;</p> <p>(d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;</p> <p>(e) técnicas artesanales tradicionales.</p>

Muchos son los monumentos cuyas técnicas artesanales no solo implican materiales o saberes específicos, sino condiciones de desarrollo y una tradición y espiritualidad que permita su adecuada conservación, ya sean casas vernáculas, conjuntos indígenas, o palacios e iglesias de culturas o regiones específicas. Lugares sagrados y de culto, sitios de memoria, montañas y ríos asociados a una determinada tradición, centros históricos que reúnen a peregrinos y visitantes en fiestas locales o para el disfrute de eventos específicos. Visto desde el sentido de lo espiritual, también hay expresiones y tradiciones que se expresan con mayor veracidad en sitios y espacios culturales específicos, manifestaciones culturales populares que cobran su sentido pleno en entornos específicos y rituales que demandan de objetos, artefactos o condiciones espaciales que le son inherentes a esa manifestación en ese lugar y no en otro.

⁸ Referido en el Título III, artículo 4 y párrafo 3 de la Convención de la UNESCO sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.



Valle de Viñales, Cuba sitio del Patrimonio Mundial (1999), primer paisaje cultural reconocido en la región de América Latina y el Caribe. La influencia de una mayor producción de tabaco puede alterar los sistemas de curado/secado tradicionales de la hoja (IZQUIERDA) buscando responder a formas de producción diferentes y masivas (DERECHA). Ello puede afectar el papel de la arquitectura vernácula para el sitio y limitar la relación usual del campesino y el cultivo, reduciendo el valor asociado al producto que se reconoce especialmente por la importante de la tradición artesanal de la zona y afectando la majestuosidad del paisaje. Foto Creditos arriba Izquierda Isabel Rigol / Derecha y fila debajo Victor Marin

Quizás la más singular coincidencia entre ambas Convenciones y que demanda compartir conocimientos, habilidades y técnicas es la relación que existe entre paisajes culturales (Convención 1972) y espacios culturales (Convención 2003). En ambos casos hay delimitadores espaciales y tradiciones pero cada uno juega un papel específico.

- En el Patrimonio Mundial (PM) como marco para el desarrollo de prácticas o sistemas de cultivo, productivos, etc., cuya gestión también da origen a tradiciones, como pueden ser los campos de agave y su asociación al tequila en México, los paisajes azucareros o los tabacaleros en Cuba y como otro ejemplo productivo el paisaje cafetero en Colombia, que son todos sitios del patrimonio mundial, por lo que para la Convención PM es importante proteger sus sistemas de cultivo, su permanencia, zonas y extensiones, asegurando que otras prácticas, como el turismo, deformen los sitios.
- Hay también en el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que se asocian no solo a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes sino se vinculan también a sitios donde su permanencia es posible, como pueden ser por ejemplo, las expresiones orales del pueblo Zápara en Perú y Ecuador o las de los garifunas en varios países centroamericanos que se asientan en un entorno donde dar desarrollo a sus prácticas.

Hay artes del espectáculo donde la transmisión generacional de la música y las danzas tradicionales son parte de la identidad local de la comunidad gracias a un espacio tradicional y un entorno cultural que favorece su desarrollo, como puede ser la canción tradicional de los P'urhépecha en México, o la Tumba Francesa en Cuba, nacida ésta entre los cafetales a donde arribaron los migrantes franceses y sus esclavos haitianos en 1800. De similar época datan los cabildos de Congos en la República Dominicana, uno de ellos la Cofradía del Espíritu Santo de los Congos de Villa Mella, forma parte de la Lista Representativa y consta de un grupo cuyo espacio cultural está localizado en las afueras de Santo Domingo, conformado por casas humildes de madera arremolinadas alrededor de algunos árboles y una enramada que sirve para reunirse y desarrollar sus usos sociales, rituales y actos festivos. A ellos, más que los simples atributos decorativos de una humilde arquitectura vernácula les interesan los valores de esa hermandad compuesta por varias familias casi todas venidas del mismo tronco ancestral y que se reúnen para interpretar danzas y música, hacen misas de difuntos con los instrumentos que ellos mismos construyen siguiendo la tradición artesanal heredada.

Para ambos casos y con el interés de conocer las tradiciones subyacentes (PCI) o los atributos físicos no valorados suficientemente (PM) se requiere ordenar herramientas y técnicas de gestión, sistemas de medición que permitan enfoques comunes, previendo que usos y entornos vinculen a sus comunidades en uno y otro sentido para que

no desvirtúen sus prácticas y sistemas de valores (PCI), ni los sitios donde se asientan o veneran (PM).

La *cartografía cultural*⁹ es un concepto cuyo enfoque va más allá de los inventarios y los mapas físicos o los levantamientos topográficos, al recoger datos de diverso tipo y gestionar diferentes procesos y maneras de realizar un mapa cultural con el fin de expresar muchos ejemplos de relaciones en el mundo mental, el físico, el natural y por supuesto, el espiritual. Su manejo demanda diversos especialistas capaces de servir a las numerosas necesidades.

La cartografía cultural abarca técnicas y actividades que van desde los enfoques de participación de la comunidad en la identificación y documentación de recursos culturales locales hasta herramientas de información innovadoras y sofisticadas como son los Sistemas de Información Geográfica (GIS). Un posible “mapa” resultante puede ser de naturaleza antropológica, sociológica, arqueológica, genealógica, lingüística, topográfica, botánica o musicológica y la información puede representarse en una variedad de formatos, tales como mapas geográficos, gráficos, bases de datos y otros.

Concebir este reto múltiple conlleva entender igualmente no solo las relaciones entre las Convenciones de 1972 y 2003, sino también fomentar otras interacciones al aplicar en el terreno documentos normativos internacionales, por ejemplo el reforzamiento de la participación comunitaria y el desarrollo de una estrategia efectiva para la implementación integrada de las Convenciones del 2003 y 2005. La Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, aprobada en París el 20 de octubre de 2005 reconoce en su Preámbulo “la importancia de los conocimientos tradicionales como fuente de riqueza inmaterial y material, en particular los sistemas de conocimiento de los pueblos autóctonos y su contribución positiva al desarrollo sustentable, así como la necesidad de garantizar su protección y promoción de manera adecuada”, es en tales casos donde la complejidad no lleva solo al sitio, o las prácticas, sino también a la protección de la diversidad cultural.

La implementación de nuevos enfoques que rompan con límites profesionales debe convocar a la integralidad y lo interdisciplinario, conduciendo al pensamiento inclusivo capaz de permitir un trabajo más abierto cuyas interacciones sean cada vez más consideradas y capaces de atraer nuevos partidarios aptos para comprender el objeto básico de tales tratados e incluso el de otros instrumentos jurídicos no vinculantes y contrarrestar los obstáculos.

⁹ Ver más en el documento conceptual del Taller: *La Cartografía Cultural como herramienta para la participación de la comunidad en la conformación del desarrollo futuro*, que es parte de la reunión internacional convocada por la UNESCO. Ver Memorias de la reunión internacional *Nuevos enfoques sobre la Diversidad Cultural: El papel de las Comunidades* convocada por la UNESCO y desarrollada en La Habana, Cuba 7 -10 de febrero de 2006.

Igualmente debe impulsarse el mejor aprovechamiento de mecanismos regionales, nacionales y locales de cooperación para el patrimonio inmaterial y material, utilizando al máximo la cooperación de los Centros Regionales creados en América Latina bajo el patrocinio de la UNESCO, en Cusco para el Patrimonio Inmaterial y en Río de Janeiro y Zatecas para el Patrimonio Mundial.

Deseo finalmente que esta reflexión sea admitida como una modesta contribución ante la conveniencia de vincular pronta y articuladamente en la región los recursos técnicos y humanos de que se dispone para promover de manera más contundente la aplicación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, que este año llega a su 40° aniversario y la del Patrimonio Inmaterial que cumplirá 10 años en 2013.

*“Patrimonio no es un lujo - es un activo para el futuro”.*¹⁰

¹⁰ Del discurso de Irina Bokova, Directora General de la UNESCO en la ceremonia de lanzamiento de las celebraciones del 40° aniversario de la Convención del Patrimonio Mundial, Japón. Abril 2012.





FOTO: IGNACIO GÓMEZ ARRIOLA

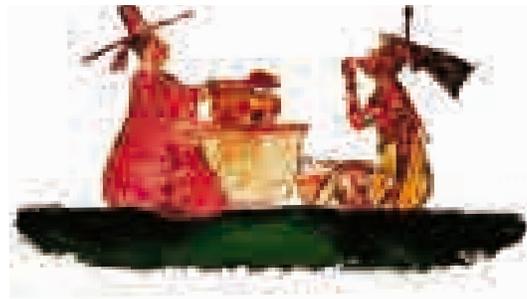
MESA 1

SIMETRÍA EN LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN DE BIENES Y ELEMENTOS PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD



CONCEPTION
OF THE SAFEGUARDING
AND CONSERVATION OF
PROPERTIES AND ELEMENTS
OF THE WORLD HERITAGE
IN THE REPUBLIC OF AZERBAIJAN

YASHAR HUSEYNLI



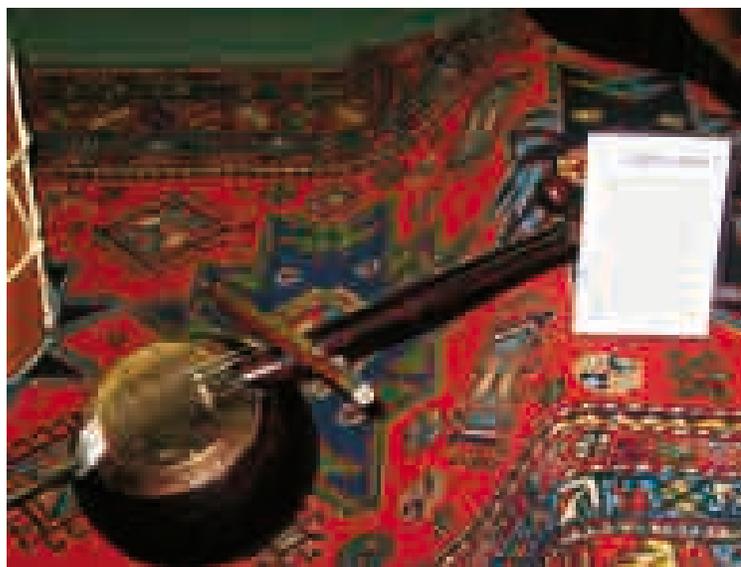
Intangible Cultural Heritage of Azerbaijan has been officially recognized by the international community via the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity: *The Azerbaijani Mugham* (2003), *the Art of Azerbaijani Ashiq* (2009), *Novruz* (multinational: Azerbaijan - India - Iran (Islamic Republic of) - Kyrgyzstan - Uzbekistan - Pakistan - Turkey 2009) and *the traditional art of Azerbaijani carpet weaving* (2010) were added to the UNESCO Representative List of Intangible Heritage.

The Relevant National Action Plans implementing examples have an interest for the consideration:

A) **The Azerbaijani Mugham.** The project “Abadi Mugham” elaborated in the Ministry of Culture and Tourism and financed by the Japan Trust Foundation under UNESCO supervision is being successfully implemented and passing through its final stage. The project foresees several stages, among them are a) holding of the summer mugham schools; b) conducting of the series of mugham concerts; c) creating of the mugham encyclopedia; d) digitalizing of the mugham masterpieces; e) establishing of the International Mugham Centre; f) holding International mugham festivals, etc.

B) **The art of Azerbaijani Ashiq.** In 2008 and 2009 two CD albums *Anthology of Azerbaijani ashig* with recordings of modern Azerbaijani ashig music were released by the Ministry of Culture and Tourism of the Azerbaijani Republic. The first of these albums (2008) was published in cooperation with the “Maison des cultures du Monde” (Paris). The goal of the “Anthology” was to show the diversity of Azerbaijani ashig schools, poetic and musical genres and individual performing styles. This edition has been the first digital Anthology of Azerbaijani ashig music ever released in the world, and caused a great interest and positive opinion of the specialists in the foreign countries, such as France, Italy, Hungary, United Kingdom, Turkey and USA. In 2009 and 2010 the Ministry of Culture and Tourism supported concerts of Azerbaijani ashigs in France and the UK. In 2011 the First International Festival of ashigs was held in Baku and other cities of Azerbaijan. Currently a set of 12 CDs under the title *Classical Heritage of Azerbaijani ashig music* is being carried out; the process of digitalization is already finished.

C) **The traditional art of Azerbaijani carpet weaving in the Republic of Azerbaijan.** For ensuring



Azerbaijani Mugham.
Photo Olinka Vieyra

the best level of State protection and promotion of Azerbaijani art of carpet weaving a new building of the carpet museum is being built according to the Presidential Decree. The project has been developed by the Austrian architects and foresees all necessary storing systems and emergency safeguarding. A special comprehensive web page <http://www.carpet.intangible.az> in five languages is under preparation and designed to present all important information about the history, terms, standards and description, patterns and symbols, manufacturing stages, types and models of carpets, carpet products, carpet-weaving centers, legal and scientific basis, services, maps, useful information etc. Promotion booklets about carpet schools have been prepared and edited in 5 languages (Azerbaijani, Russian, French, English and Arabic) by the Ministry of Culture and Tourism of Azerbaijan. Booklets and catalogs in 3 languages about carpet schools have been prepared by the Foundation Heydar Aliyev. A special cultural tourist route have been created and is functioning for tourists interested in learning and participating in carpet weaving process, representing all carpet making centers of Azerbaijan. *Azerbaijani carpets in world museums* and *Azerbaijani people's art* books in two languages are being prepared and will be published during the year.

D) International Day of **Novruz** is widely celebrating in the Republic of Azerbaijan starting from the capital city Baku till smallest rural settlements with great local-lore presentations, folklore concerts and craftsmanship fair during up to 10 days official holidays dedicated to the Novruz celebration.

The government pays special attention to preserving, restoring and supporting Azerbaijan intangible cultural heritage, which includes national local-lore, folklore and craftsmanship. **Conceptual strengthening of national capacities on safeguarding of intangible cultural heritage of Azerbaijan** has been started with a relevant administrative decision: by establishing a special section in an Apparatus of the Ministry of Culture and Tourism in 2009.

A draft of the ***State Program for Safeguarding Azerbaijan Intangible Cultural Heritage for 2013-2017***, was prepared on the basis of the monitoring of Azerbaijan intangible cultural heritage legal, administrative, financial, information, personnel, infrastructural and international providing mechanisms (both on the central and local levels), is under consideration by the Cabinet of Ministers of the Republic of Azerbaijan in this connection. The *State Program on Azerbaijan Intangible Cultural Heritage Safeguarding for 2013-2017* draft consists of three main chapters:

1. Cultural-political provisions of Intangible Cultural Heritage
2. Management of Intangible Cultural Heritage Domains
3. Reorganization of Intangible Cultural Heritage Infrastructure

1. CULTURAL-POLITICAL PROVISIONS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE INCLUDES FOLLOWING:

1.1. Legislation. The goal – Development of intangible cultural heritage legal provisions

The tasks:

- Implementation of an international regulatory basis;
- Complex development of national legislation;
- Copyright protection.

1.2. Administration. The goal – Implementation of contemporary methods in Azerbaijan intangible cultural heritage management.

The tasks:

- State governance system optimization;
- Creation of acceptable conditions for acting private companies;
- Supporting relevant NGOs.

1.3. Financing. The goal – Diversification of Azerbaijan intangible cultural heritage financing.

The tasks:

- Increasing of state budget financial resources usage effectiveness;
- Attracting of sponsors and Maecenas;
- Perfection of paid cultural services system.

1.4. Informational provision. The goal – Azerbaijan Intangible Cultural Heritage conceptual-informational provisions arrangements.

The tasks:

- Elaborating of relevant conceptions, programs, registers and projects;
- Organization of local, national and international conferences, round tables, seminars, etc.
- Extensive media coverage.



*Dinner to celebrate
the Novruz.
Photo Olinka Vieyra*

1.5. Personnel. The goal – Improvement of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage human resources system.

The tasks:

- Material and moral welfare of cultural workers;
- Organization of trainings, internships, etc.
- Young talents discovering.

1.6. Material and technical basis. The goal – Modernization of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage material and technical basis.

The tasks:

- Maintenance, renovation, and refurbishment of infrastructural units;
- Equipment of infrastructural units with relevant technologies and ICT;
- Providing of infrastructural units with performing instruments and stage costumes.

1.7. International cooperation. The goal – Representation of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage on global level.

The tasks:

- Recognition of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage by relevant intergovernmental organizations;
- Popularization of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage in foreign countries;
- Promotion of Azerbaijan Intangible Cultural Heritage by means of Azerbaijan Cultural Centers functioning abroad.

2. MANAGEMENT OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE DOMAINS SUCH AS

2.1. Local lore. The goal – Preserving of historical-cultural life practices of Azerbaijan people.

The tasks:

- Supporting of national customs and traditions;
- Reconstruction of peoples festivities and ceremonies;
- Researching of traditional symbols and sacraments

2.2. Folklore. The goal is supporting of Azerbaijan national performing arts.

The tasks:

- Encouragement of national musical and dance genres;
- Preservation of oral peoples creativity;
- Supporting of peoples games and presentation.

2.3. Crafts. The goal – Revival of Azerbaijan peoples cultural industries.

The tasks:

- Development of national applied arts;
- Protection of traditional decorative arts;
- Renewal of peoples visual creativity.

3. REORGANIZATION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE INFRASTRUCTURAL UNITS, NAMELY, HOUSES OF CULTURE, CLUBS, PARKS OF CULTURE AND RECREATION BY MEANS OF:

3.1. Local Centralization (establishment of Local Cultural Centers on the basis of relevant city (district) club system); and

3.2. Profilization/specification (establishment of Local Lore, Folklore and Crafts Branches of relevant Local Cultural Centers)

The Portfolios Bank of Azerbaijan intangible cultural heritage subjects is being created and will provide information on:

- Traditional decorative-applied and visual arts masters
- Folklore performers
- Peoples collectives
- Azerbaijan Intangible Cultural Heritage researches
- Relevant NGOs
- Relevant Private companies

Azerbaijan has already started preparing **The State Register of the Azerbaijan Intangible Cultural Heritage Examples** with the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan being the State coordinator and main responsible body for it. The following original domain principle is used for structuring *The State Register of the Azerbaijan Intangible Cultural Heritage Examples*:

1. Local-lore examples:

- a) Customs, traditions;
- b) Celebrations, ceremonies;
- c) Symbols, mysteries.

2. Folklore examples:

- a) Music, dances;

- b) Oral literature;
- c) Games, performances.

3. Craftsmanship examples:

- a) Applied;
- b) Decorative;
- c) Visual.



Traditional
azerbaijani carpet.
Photo Olinka Vieyra

A special Public Council under the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan, including the representatives of the Milli Medjlis of the Republic of Azerbaijan (the Parliament), the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan, The Copyright Agency of the Republic of Azerbaijan, relevant institutions of the Azerbaijan National Academy of Sciences and non-governmental organizations, had been established in order to follow up the Azerbaijan intangible cultural heritage monuments identifying and inventorying processes. It is planned to publish and disseminate *The State Register of the Azerbaijan Intangible Cultural Heritage Monuments* (listed with up to 4500 ICH elements presented in the Inventory so far) in hard copies as well as by a special on-line program after finishing of the processes without any restrictions on access.

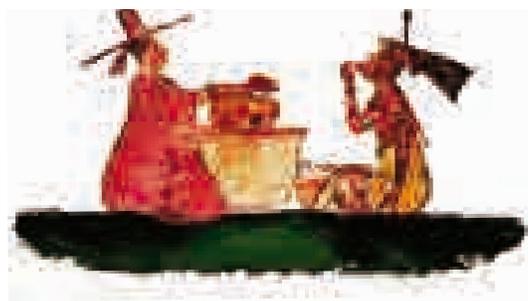
The Program on the People’s Creativity Capitals for 2010-2014 of the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Azerbaijan has been approved. According to the Program, the relevant Action Plans was and will be implemented in the cities declared as “The Folklore Capital of Azerbaijan”: (the city of Qazakh for 2010, the city of Lenkoran for 2011 and the city of Masally for 2012), “The Craftsmanship Capital of Azerbaijan” (the city of Sheki for 2010, the city of Ismayilly for 2011 and the city of Guba for 2012), and “The Legends Capital of Azerbaijan” (the city of Gandja for 2010, the city of Shabran for 2011 and the city of Gedabey for 2012).

The Ministry of Culture and Tourism, and partly, the Azerbaijan Trade Union Confederation, support the amateur arts and people's creativity via a network of cultural houses, clubs, parks and relevant centers which are financed by the state or by large enterprises. Cultural clubs and houses of culture provide a good background and conditions for functioning of club circles, amateur art groups and unions, clubs of interests and amateur unions, amateur art circles and collectives, technical creation courses and classes, children's circles and collectives. The Cadastre of the infrastructural units of Azerbaijan intangible cultural heritage is also being created.

Recently the Ministry of Culture and Tourism has initiated the process of reorganization of the cultural houses and community cultural clubs system, aiming at broadening the platform of social participation in cultural life in the current economic circumstances. There are emerging ideas to reconfigure this broad system, to set aside non-working functions and develop new forms, serving as infrastructural units of Azerbaijani intangible cultural heritage, by creating -on this basis- a network of city (town) centre's of culture and their local-lore, folklore and craftsmanship branches, attracting relevant masters, performers, collectives, research, NGOs and private structures.

THE USE OF TRADITIONAL CRAFTS
AND TECHNIQUES
FOR THE PRESERVATION
OF THE WOODEN CHURCHES
OF THE SLOVAK
PART OF THE CARPATHIAN
MOUNTAIN AREA

PAVOL IŽVOLT



“The art of erecting wooden structures is one of the oldest elements of European cultural tradition. In the past manual work, the skills and the knowledge how to treat materials were at very high level”.¹

WOOD AS A BUILDING MATERIAL

The use of a wood as a main building material was in the past widespread across mountain areas of Slovakia. Since prehistory, the tradition of building from wood has been documented in all cultures that had lived in these areas.² From the perspective of wood-working, variability in uses, and, as a part of ecological coexistence of human and nature, the use of wood as a building material reached in these areas its mastery. What is nowadays of mainly aesthetic value, in past was predominantly perfectly effective. Application of traditional handicraft techniques extends service life of wood and enables perfect exploitation of its qualities. Wood has been connected with the life of the people living in mountains over their whole lives, connected with work, housing, family life as well as religion.



The most effective way how to spread knowledge of traditional building crafts seems to be organizing of the regular workshops. Halving of the wooden trunk. Photo: Boris Hochel

THE ROLE OF CRAFT IN THE PAST

Wooden buildings had been the most typical rural buildings in all areas where wood was accessible, almost until the World War II. After the war, together with the modernization, but mostly due to the new social system – socialism, wooden buildings became considered as a symbol of poverty. Because of the absence of maintenance, wooden objects started to degrade and subsequently wore off. Exceptional examples of wooden architecture were

¹ Text of the preamble, in: Traditional carpentry, Łódź 2010, p.3.

² It was for example extraordinary preserved finding of a wooden grave chamber in Poprad Matejovce in 2006 from the late 4th/early 5th century AD, http://www.zbsa.eu/research/projects/projekte-mensch-und-gesellschaft/cluster-gestaltung-und-wirkungsabsicht-von-grablegen/holzkammergrab-poprad-matejovce?set_language=en

protected in open-air museums; some were protected *in situ* listed as a “National Cultural Monument”. Slovakia (by that time still as a part of Czechoslovakia) was one of the first countries where protection of areas of the most maintained units of vernacular buildings was applied. On the other hand, traditional building folk crafts almost disappeared. Whilst folk singing and dancing and folk fine arts received state attention (for example in a form of artisans assemblies and support of sales of their products), classical buildings crafts as carpentry, stonemasonry, shingling and others gradually vanished. During the period of socialism it was not possible to run a single trade license, therefore the craftsmen were forced to work in large building firms where no space was left for sensitive hand work. To the forefront got mechanization and use of construction machines, what had led architecture into mass housing construction that has consequently negative impact on the overall of rural and urban landscape image of Slovakia. In the case of restoration of historical wooden architecture, the works of fine arts were maintained by university educated professional restores. On the other hand, crafts work was performed in connection to buildings (reparation of wooden logged constructions, clay plasters, shingle roofs, wooden trusses) on qualitative inappropriate level with lack of crafts skills and handwork.

Remains of this phenomenon still persist up to these days. Even though an opening of a market economy after 1989 supported return of crafts trades, market requirements were not oriented on traditional crafts, but more on acceptance of mismatched foreign models³ under the strong pressure of commercial industry building products and productions.

TRACES OF RECOVERY OF TRADITIONAL BUILDING CRAFTS

There can be identified several sources of restoration of disappeared crafts tradition. In the 1970s the group of volunteers from Bratislava started a restoration of degraded mills in Kvačianska dolina in the northern part of Slovakia. They managed to get in touch with one of the last carpenter foreman who served as a source of folk knowledge that was subsequently applied in practice during the mill reconstruction. Later on, gained knowledge was used in subsequent reconstruction of wooden folk architecture across the whole Slovakia.

Second focal source was the restoration of a Franciscan monastery Katarínky, close to the town of Trnava, which has been for 18 years managed by the group of volunteers through Christian youth summer campuses. From the very beginning, applications of traditional building techniques have been preferred. This locality subsequently inspired and

³ For new building developments it is mainly acceptance of culturally distant wood houses in style of maintain Alp huts or so called “Canadian houses”.

together with restoration of Lietava Castle triggered of establishment of wide range of Civic associations that has 'adopted' mainly ruins of castles. In a large scale this effort has increased the quality of mainly stone mason work; partly carpentry (building of scaffoldings, roofing, partly insertion of carving trusses) and present specific phenomenon even compared with the rest of the Central European countries. Similarly, on the restoration of castle ruins of medieval castle Uhrovec was focused activity of Foundation for rescue of cultural heritage, on which participated non-governmental education institute AINOVA. The castle has held several international workshops focused on craftsmen, which was reflected also in a successful construction of a copy of a lapsed wooden bridge.

Many of the "trade craft revival" activities seem to be influential. The state office of The Monuments Board of the Slovak Republic located in Banská Štiavnica (town listed in UNESCO World Heritage List) implemented within several years a series of international workshops focused on various types of traditional building craft. Workshops

were oriented mainly on the already generally educated and skilled craftsmen without any specific knowledge of historic traditional techniques. Workshops resulted, apart from the documentary literature (proceedings), also in practical improvement of craft building restoration techniques in the town. Another important finding from these workshops was that the most effective way of traditional craft improvements, and so through postgraduate education of craftsmen in traditional techniques. After a several days of specialized course a common craftsman is able to fulfil even challenging requirements of the conservation of historic buildings.

MEASURES IMPLEMENTED BY MINISTRY OF CULTURE OF SLOVAK REPUBLIC

Ministry of Culture as a central body of the State Administration does recognize the absence of traditional buildings crafts in the process of heritage preservation as an import-



*The use of hewed handmade wooden shingles is of the first success in restoration of wooden churches.
Photo: Marek Šarišský*

ant aspect of connection of intangible and tangible cultural heritage, what has lead into series of measurements aiming to improve current situation.⁴

The Ministry's grant system supported establishment of electronic database of craftsmen for the whole Slovakia. Such a database can help individual craftsmen to find more contracts and, vice versa, the owners of historic buildings have an opportunity to choose from a wider range of craftsmen with particular references. Another measure was the preference of traditional crafts techniques within all the preservation works supported by state funding. Every year there have been supported crafts workshops connected with education on the castles or different monuments.

Exceptional is the common project of Ministry of Labour, Social Affairs and Family of Slovak Republic and Ministry of Culture that has been focused on restoration of cultural heritage monuments through the work of unemployment citizens. The project operates with unemployment citizens who together with active participation of civic associations and under the state supervision restore selected monuments. Currently, under elaboration is a project of education system that would enable the participating unemployed people gain official qualification.

After the second year running this project it can be concluded, that the results are above expectation good. Of a benefit is also an establishment of a good relationship between unemployed citizens and cultural heritage in particular region, and overall increased of the public interest in monuments preservation. Projects also helped to educate several craftsmen who are currently demanded also in other different monument restoration projects.

PERSPECTIVE ACTIVITIES OF MINISTRY OF CULTURE

For the future, Ministry intends to reach special certification for the craftsmen who master traditional building techniques. Monuments than should be restored only under oversight of such certified craftsmen. Together with a certification it will be necessary to guarantee special annual courses, which now take place only on a regular basis. Another planned project is an implementation of Dutch maintenance system "Monumentenwacht"- monitoring and maintenance of monuments that would gather information about particular technical state and monument damage (electronic database). The owner will after a special inspection receive final technical report together with a list of required measures. Found deficiencies will have to be addressed through the order of crafts repair. Acquirement of funding

⁴ Ministry of Culture, "Konceptia ochrany pamiatkového fondu" (Conception of the monument protection), in: *Materiál program rokovania* (2008), <http://www.rokovanie.sk/Rokovanie.aspx/BodRokovaniaDetail?idMaterial=20286> (accessed in December 2011).

would again depend on quality of craftsmen work educated in the field of traditional techniques. If there are enough funding sources, there is also an interest to establish a centre for building crafts (as mentioned above) together with the museum collection of historic building artefacts and crafts tools. Such a centre would educate professional engineers as well as architects. Museum collection would be focused on gathering samples from construction sites (windows, doors, railings, or buildings models, types of historic tools, etc.). Centre should carry out even its own research and documentary activities.⁵

WOODEN CHURCHES IN UNESCO WORLD HERITAGE LIST

There are recognized about 300 hundred of the wooden churches in the area of Slovakia proved by historical documents. There are about 70 wooden churches preserved up till now, some of them not in the original location (removed to the open air museums). 36 of the wooden churches are protected as national cultural monuments, 8 of them were listed as world heritage (WH) sites. Wooden churches are of different types. The listed churches were built between the 16th to 18th centuries. They are log structures built with a traditional workmanlike finish. The occurrence of these structures is geographically linked with the Carpathian Mountain Area. For the final nomination into the WHL there was taken into account the representation of different architectural concepts that were developed mainly in connection to different religions.

The Wooden Churches of the Slovak Part of the Carpathian Mountain Area UNESCO World Heritage Site was entered in the List of World Heritage in 2008 as the cultural heritage pursuing the criteria (iii) and (iv) for granting the status of a unique and universal asset. Based on criterion (iii) these wooden churches are singular examples of the synthesis of two great cultures - Eastern and Western, Byzantine and Latin - not mentioning their number of regional or local specific features. According to criterion (iv), the series of wooden churches is an extraordinary example of architectural and technological works of the European wooden sacral architecture, which illustrates an important historical period.⁶

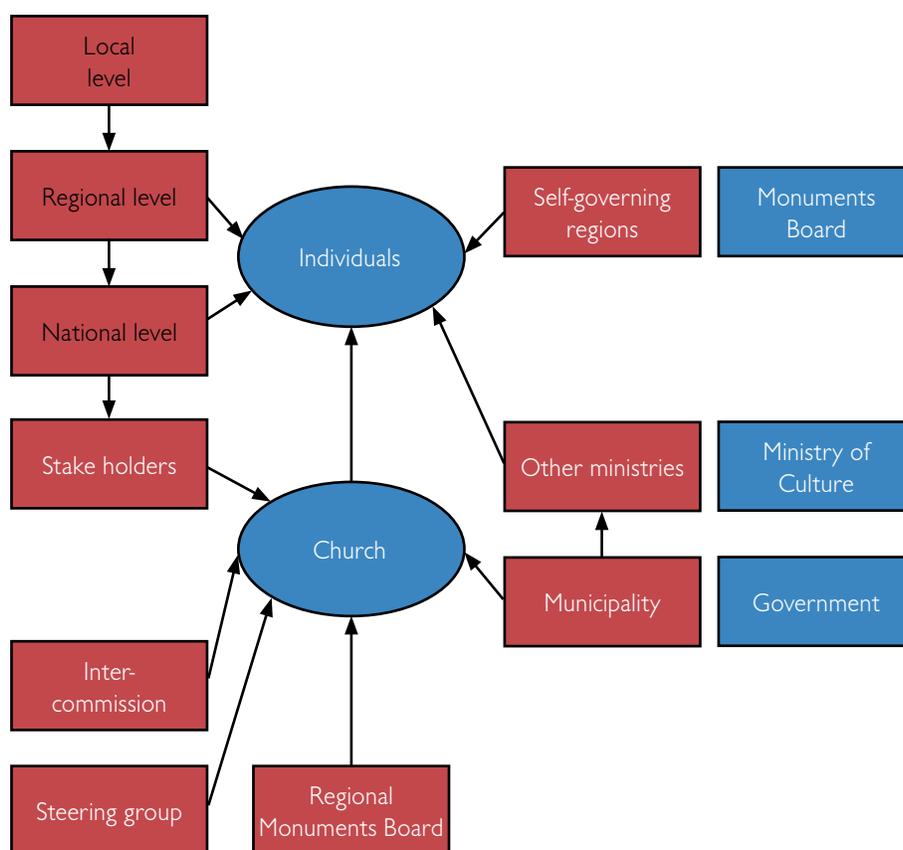
Ministry of Culture as well as The Monuments Board initialised establishment of various documentations, such as review of technical state of the churches, review of their preparation for crisis situation (fires, floods) and management plans.

The Management of the WH sites is an important hierarchically organized procedure. Commission for the coordination of the WH sites has been established by the

⁵ Similar centres have been established in different European countries as well, for instance Plasy in Czech Republic or Carthusian monastery Mauerbach near Vienna, Austria.

⁶ UNESCO/CLT/WHC, "Description", in: Wooden Churches of the Slovak part of the Carpathian Mountain Area (2008), <http://whc.unesco.org/en/list/1273/> (accessed December 2011).

Ministry of Culture of Slovak Republic. The commission is the initiative, communication, and coordination body for the principal tasks of the protection of the WH sites. It connects deputies of the all inscribed sites, representatives of the different ministries and other institutions. Enclosures of the commission have a commendatory character. The Ministry expert opinions of the commission apply in its activities. If it is necessary, the tasks can be submitted to the government. There were established so called “steering groups” - the local bodies operating at the site that represent different stakeholders, municipality, state bodies, owners of the monuments etc. The so called “Management plans” are the crucial documents in this matter. During the last years listed Slovak sites succeeded to develop their managements plans gradually, based on the financial support of Ministry of Culture.⁷



The scheme of the management of the WH sites in Slovakia

⁷ Pavol Ižvolt., “Slovak experience with the field of managment of historic monuments and areas from the World Heritage List”, In: *The 1st Heritage Forum of Central Europe*, Krakow 2012, p.213.



*View on the completely renovated church of Ladomírová
Photo: Peter Volosčuk*

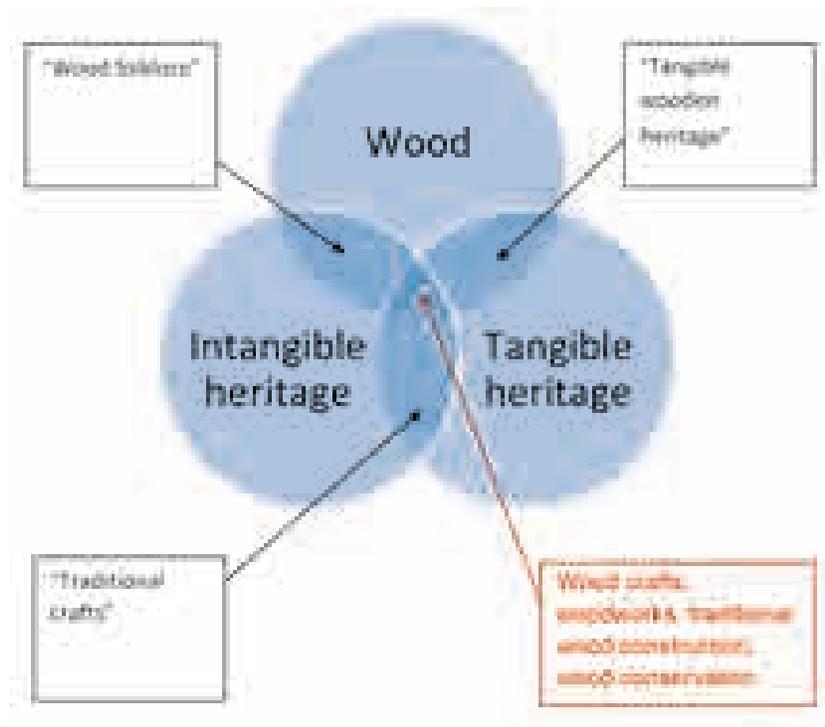
USE OF TRADITIONAL MATERIALS AND TECHNOLOGIES IN THE RESTORATION OF WOODEN CHURCHES

In all the examples is the prevailing building material soft wood (spruce, red spruce, fir), that requires permanent care and regular replacement of rotten parts of members. Similarly to the other monuments in Slovakia, professional attention was dedicated mainly to restoration of artistic parts of decor (iconostas – interior wall from icons or wall paintings); whilst wooden logged constructions itself was maintained with moderns tools, abandoning traditional crafts procedures.

Another problem of a modern period was the final surface treatment of the buildings. In threat of wood deteriorated insect and fungi, sun or other influences and in the pursuit of wood life expectancy people paint buildings in dark-brown coats that completely changed aesthetic effect of the buildings and have nothing in common with the historic visual appearance. However, this “new look” became within public considered as “traditional”. Therefore, today it is difficult to defend the beauty of non-conserved natural wood that under the influence of sun light gains natural patina in grey shades.

The first success in restoration of wooden churches was use of handmade hewed shingles, which replaced sawed shingles to wide extent. Monuments' owners have understood that hewed shingles have exceptionally longer service life. The truss carving technique in maintenance of logged construction is so fare rare, however more expanded is its part-technique, final hewing of the surface with axe. In this situation of help would be increased pressure and requirements form the state bodies responsible for the control of monument protection. Small building firms, that currently maintain churches, are basically able to apply traditional procedures. Important is also strong requirement of an investor (building owner).

Engagement of craftsmen in workshops of traditional crafts education could similarly increase their qualification and interest in order to be competitive in skills and knowledge. Just a few skilled craftsmen would cover the requirements of the market. As a great support of these programmes would be propagation in form of television documentary programmes or any other media publicity. In case of monuments listed in WH List, Slovakia (as mentioned above) uses system of local steering groups and national intergovernmental commission that enable exchange of information and experience for all stakeholders.



The relation between tangible and intangible heritage has a remarkable connection with traditional crafts.

RELATIONSHIP OF INTANGIBLE AND TANGIBLE HERITAGE

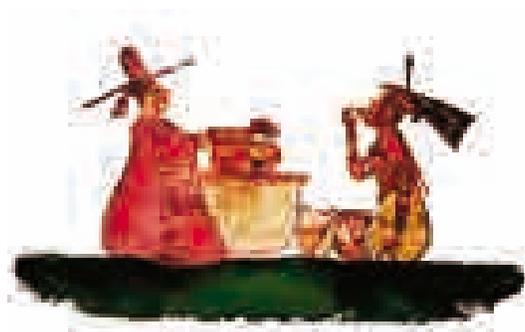
Woodworking and use of wood is one of the oldest elements of civilisation. The Greek word “architect” that we nowadays use even for the designers of software and company management, was originally denominated carpenter in ancient Greece, of which we are more aware due to stone buildings. In the countries of Carpathian Mountain Area that spread from countries of Central and Easter Europe, wood is essentially connected to the life of local people, wood is our common heritage, regardless of ethic, cultural or religious affiliation.

Lithuanian author Rasa Bertašiūtė used to articulate the relationship between intangible and tangible heritage, in connection with phenomenon of wood almost perfect diagram⁸ of three circles (tangible, intangible heritage and wood). The intersection of these circles results in maintenance of wooden building through traditional techniques and new development of wooden buildings using traditional techniques. Simple ranking of entry phenomenon articulates sense and aims of tangible and intangible. Thanks to the maintaining of the traditional crafts the old buildings can express their beauty and historically correct appearance, thanks to the existence of historic buildings the wisdom and skills of the crafts carrying from one generation to the other can survive.

⁸ Rasa Bertašiūtė, “Competence of the Lithuanian craftsman in the historical context” in: *Traditional carpentry*, Łódź, 2010, p.148.

EL PATRIMONIO CULTURAL
INMATERIAL EN CUBA:
DESDE LA COMUNIDAD HASTA
SU DIMENSIÓN TANGIBLE, SU
RELACIÓN CON LA PRESERVACIÓN
DE BIENES CULTURALES DECLARADOS
PATRIMONIO
DE LA HUMANIDAD

GLADYS COLLAZO USALLÁN



La inscripción de un sitio en la Lista del Patrimonio Mundial es motivo de orgullo para los Estados Parte, sin embargo una vez inscritos estos sitios están sujetos a regulaciones y monitoreo por parte del Centro de Patrimonio Mundial y los Órganos consultivos y el sitio puede ser incluido en la Lista en Peligro o ser removido de la Lista del Patrimonio Mundial, en caso de que el sitio pierda el Valor Universal Excepcional por el que fue inscrito, de modo que garantizar la conservación de estos valores es una necesidad imperiosa para cada Estado Parte.

La *Lista del Patrimonio Mundial* registra los bienes culturales y naturales que la comunidad internacional reconoce con valor excepcional y universal. Establecida por la Convención sobre Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, UNESCO, 1972.

El patrimonio mundial de Cuba está representado por:

- 1982- La Habana Vieja y su sistema de fortificaciones coloniales
- 1988- Trinidad y el Valle de los Ingenios
- 1997- Castillo de San Pedro de la Roca del Morro
- 1999- Valle de Viñales
- 1999- Parque Nacional Desembarco del Granma
- 2000- Paisaje Arqueológico de las primeras plantaciones de café del suroriente de Cuba
- 2001- Parque Nacional Alejandro de Humboldt
- 2005- Centro Histórico de Cienfuegos
- 2008- Centro Histórico Camagüey
- 2008 –Tumba Francesa la Caridad de Oriente de Santiago de Cuba. En la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial.

En el año 2004, el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la República de Cuba presentó a la UNESCO el expediente de nominación del Centro Histórico Urbano de Cienfuegos, para su inclusión en la *Lista del Patrimonio Mundial*.

Durante la 29 Sesión del Comité del Patrimonio Mundial, celebrada en Durban, Sudáfrica, el 15 de Julio de 2005, fue aprobado por unanimidad el Centro Histórico Urbano de Cienfuegos Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Distinción a la ciudad que corona la obra de muchas generaciones, materializada de forma palpable en esta valiosa zona, que nos identifica y nos llena de sano orgullo.

Situada en el centro sur de la isla de Cuba, con 48 Km² y 140 750 habitantes, es Cienfuegos la única ciudad cubana y de América del siglo XIX, fundada por franceses bajo la Corona española.

El Centro Histórico Urbano de Cienfuegos fue declarado en el año 1995 Monumento Nacional. Dentro del mismo se declaran 70 hectáreas como Patrimonio Cultural de la Humanidad, caracterizadas por:



Palacio de Gobierno

El Centro Histórico Urbano Cienfuegos es un modelo exponente del urbanismo cubano y caribeño del siglo XIX, y testimonio excepcional del planeamiento colonial europeo bajo la corriente neoclásica. Está situado hacia el Centro Sur de la República de Cuba, en la Ciudad de Cienfuegos, la única ciudad cubana y de América de ese siglo, que fue fundada por colonos franceses bajo la Corona española, procedentes de Burdeos y antiguas colonias de origen galo, como Nueva Orleans y otros territorios.

Su elegante y perfecto trazado ortogonal neoclásico en forma de tablero de ajedrez, se extiende por todo el perímetro urbano, sumándose la riqueza monumental de sus espacios públicos y edificaciones neoclásicas y eclécticas, de gran homogeneidad estilística y esplendorosa tipología constructiva, con vistosas líneas de fachadas corridas a manera de bloques sin portales, excepción hecha en plazas y paseos. De especial significación resultan las edificaciones puntuales que se distinguen e integran a la armonía constructiva y ambiental del Centro, históricamente caracterizado por llevarse a cabo en él la vida cultural, política, administrativa, histórica y social de la ciudad.

Sobresalen el Paseo del Prado (centro de la ciudad) y la antigua Plaza de Armas, núcleo fundacional de la ciudad de rico estilo republicano (Parque José Martí), y edificios símbolos de la localidad, de gran riqueza monumental, como la Catedral Nuestra Señora de la Purísima Concepción (1869), el Teatro Tomás Terry (1890), el Palacio Ferrer (1918) y el antiguo Casino Español (1894) y otros.

La ciudad constituye un inigualable conjunto de valores en plena simbiosis con el mar, verdadero protagonista de su riqueza y singularidad física. De ahí su reconocimiento nacional e internacional como “La Perla del Sur” y “La Linda Ciudad del Mar” su bahía se considera como una de las menos contaminadas del país, y su puerto clasifica actualmente como el segundo de la nación.

Entre los criterios culturales más representativos están:

Entre los criterios culturales más representativos están:

- El Centro Histórico de Cienfuegos muestra un importante intercambio de influencia basada en la Ilustración Española, un ejemplo excepcional y adelantado de su implementación en el planeamiento urbano en América Latina en el siglo XIX.



Teatro Tomás Terry (1890)



Parque Martí

- Es el primer y excepcional ejemplo de un conjunto arquitectónico representativo de las nuevas ideas de modernidad, higiene y orden en el planeamiento urbano desarrollado en América Latina del siglo XIX.

Mucho vínculo tiene el mar en la población de Cienfuegos por lo que no es casual que uno de los proyectos comunitarios más arraigados y exitosos sea el “Proyecto Luna”, un ejemplo del patrimonio inmaterial de Cienfuegos

Cuba es signataria de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 de la UNESCO. En el ámbito latinoamericano se destaca la integración al Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), centro Categoría II de la UNESCO con sede en Cusco, Perú, al cual Cuba se integró en el año 2010, participando de forma activa en el “Proyecto Universo Cultural de los Afrodescendientes en América Latina”. En 2011, fue electa miembro de su Comité Ejecutivo ocupando la Secretaría de ese organismo.

Como iniciativa de CRESPIAL fueron convocados los Fondos Concursables para el reconocimiento del Patrimonio Cultural Inmaterial en sus núcleos focales; nuestro país participó en estos Concursos, en las modalidades de video (2), fotografía (10) y proyectos de investigación (9); en esta última categoría cinco proyectos cubanos obtuvieron premios, uno de los cuales fue el Proyecto Luna.

PROYECTO LUNA

El proyecto recibe este nombre pues está vinculado a uno de los símbolos esenciales de las comunidades marineras en Cienfuegos y en especial de su actividad cultural, la tecnoproductiva.

La Luna fue símbolo utilizado desde los aborígenes que existieron en la región y la veneraron como la diosa Maroya.

Por su significado y significante en la región, es empleada en el procesos de resemantización artística destacándose en la música tradicional, artes escénicas, la literatura oral popular y comunitaria.

Es utilizada por los pescadores como un recurso de la naturaleza para el desarrollo de toda la actividad tecnoproductiva de las comunidades marineras en Cienfuegos y que influye en la vida espiritual de los pescadores, de sus familias y miembros de la comunidad, con una alta función simbólico-productiva, como significado histórico, cultural y antropológico de una zona de protección en la declaratoria de Cienfuegos como Patrimonio Cultural de la Humanidad.



El proyecto forma parte del trabajo de rescate, conservación, protección y sostenibilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial vinculado a los saberes populares y tradicionales relacionados con la actividad tecnoproductiva de la pesca y su relación con los contextos marineros, éstos desde el año 2000 vienen trabajándose en la localidad debido a la emergencia de empleo y protección que este tipo de Patrimonio tiene por dificultades en la organización, legislación de protección y ejercicio de estas prácticas socio-

culturales, su reconocimiento, legitimidad e importancia territorial del mismo.

La situación se agrava por dificultades en los procesos de sensibilización socio-comunitaria e institucional, la carencia de recursos materiales y financieros, la comprensión sociopolítica del fenómeno y la carencia de una estrategia de visualización eficaz y el abandono de las comunidades costeras.

Esta emergencia se incrementa y urge si tenemos en cuenta las transformaciones actuales graves que se producen como consecuencia del cambio climático y los riesgos de las comunidades marineras que en nuestro caso son las más desfavorecidas.

El trabajo se incrementa a partir del 2003, con la Convención del Patrimonio Inmaterial, con un fuerte proceso de registros e inventarios en aspectos como las comidas, las bebidas, las artesanías de la pesca, las tecnologías, las prácticas tradicionales pesqueras y navales, los conocimientos de los pescadores líderes y sus familias, estudios de género y espacios públicos y domésticos, las formas de organización social y su incidencia en la

sociedad civil, estudios de ONG's como la Federación Cubana de Pesca Deportiva de Cienfuegos.

El trabajo se inició, implementó y aún se desarrolla en el museo Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua, construcción militar del siglo XVIII, única en el centro-sur de Cuba, símbolo histórico, cultural y social de la comunidad, y es además zona de protección de la UNESCO con una gran influencia en la sociedad civil y reconocida como una institución rectora comunitaria.

De igual manera, se comenzaron a partir de 2008 actividades de educación, socialización, resemantización y transmisión de estos saberes a las nuevas generaciones desde el concepto de sustentabilidad del empleado en el manejo integrado de la zona costera y sus recursos patrimoniales.

Los saberes populares tecnoproductivos de la pesca de estas comunidades, por su importancia, jerarquía y sociabilidad requieren de una alta protección y estrategias de emergencia centradas en la sensibilización, capacitación y formación de actores sociales claves.

En la actualidad es una necesidad atender las emergencias desde medidas de protección y seguridad marítima, que junto a las nuevas modificaciones económicas y sociales a que están sometidas las localidades y su desarrollo sostenible, requieren de alternativas de apoyo para el logro de nuestros objetivos que faciliten el trabajo de operacionalización y sensibilización de estas expresiones y manifestaciones patrimoniales.



OBJETIVOS DEL PROYECTO

Contribuir al fortalecimiento del trabajo de sensibilización y operacionalización de los saberes tecnoproductivos de las comunidades marineras del Castillo de Jagua - Perché como en expresión del Patrimonio Cultural Inmaterial emergente.

Desarrollar acciones de capacitación comunitaria a partir de la metodología de la educación popular, la museología comunitaria y popular con el objetivo de facilitar los procesos de transmisión y visualización del patrimonio registrado.

Contribuir a procesos de resemantización de los saberes populares y tradicionales de pesca y marineros en función de su conocimiento, educación y protección del mismo.

Las principales actividades que se llevan a cabo para favorecer y cumplir los objetivos del proyecto son:

- Desarrollo de talleres anuales de sensibilización de los saberes populares pesqueros y marineros en las casas y espacios laborales de los pescadores y de las familias líderes para

todos los actores sociales y claves del territorio en sus diferentes dimensiones, que permita la socialización de los conocimientos y su reconocimiento dentro de la sociedad civil.

- Creación de cursos de preparación sistemática para adolescentes y jóvenes de las comunidades de pescadores que ofrezcan calificación profesional.
- Creación de grupos de artesanos pescadores y marineros para reproducir las artes de pesca, comercializarlas y cursos de formación y calificación entre los hombres y las mujeres jóvenes productores desde el patrimonio inventariado junto al Centro de Superación de la Cultura y la Licenciatura en Estudios Socioculturales de la Universidad de Cienfuegos.
- Creación de una sala y centro de información con técnicas interactivas e interpretativas en el Museo Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua sobre los procesos de visualización, sensibilización, socialización y conservación de los saberes populares y tradicionales pesqueros y marineros empleando la museología popular y comunitaria y los líderes comunitarios.
- Creación e implementación de un restaurante de platillos marineros inventariados como Patrimonio Inmaterial en el Museo Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua, donde participen los portadores de las recetas tradicionales de la comunidad Castillo de Jagua.
- Incorporación a partir de la creación de un RUTERO titulado: Conocimiento y comunidad pesquera cienfueguera: SOS para su inclusión en las estrategias turísticas al ser un destino como Patrimonio Cultural de la Humanidad que incluya los líderes pescadores, familias, producciones, empleos de sus tecnologías de navegación, entre otras.
- Desarrollo de talleres de sistematización bimensual del proyecto y de los conocimientos patrimoniales para la valoración de sus transformaciones, el estado de conservación y empleo, las necesidades de visualización, consensos, conservación y niveles de protección.
- Implementación de las acciones de los Planes de Manejo integrados de la zona costera de Punta Sabanilla-Caleta de Don Bruno con el empleo de los saberes tecnoproductivos marineros que garantizan la continuidad de sus prácticas socioculturales, protección de los ecosistemas para las futuras generaciones.
- Producción de un programa de televisión y radio en los medios de comunicación del territorio provincial para la visualización, socialización de los conocimientos del Patrimonio Inmaterial con el nombre de “Mar de Luna” y que promueva consensos de conservación y protección en el territorio.
- Elaboración de un sitio web interactivo con igual nombre que permita el intercambio de información, conocimiento y visualización a diferentes escalas de los saberes populares tecno-productivos inventariados.
- Favorecer el intercambio regional e internacional para la orientación y la preparación de las instituciones y la comunidad sobre problemáticas referentes a la salvaguardia, protección y sensibilización respecto al Patrimonio Inmaterial.

- Creación de una publicación trimestral titulada “La Nasa” sobre el Patrimonio Inmaterial, sus portadores e instituciones y emergencias de protección y salvaguardia.
- Desarrollar programas de investigación y docencia sobre el Patrimonio Inmaterial en estudios de pregrado y maestrías en la Universidad Carlos Rafael Rodríguez.
- Desarrollar trabajos de asesorías a tesis de maestrías y pregrado en las Licenciaturas en Estudios Socioculturales sobre los saberes populares pesqueros y marineros y crear un banco de información al respecto.

La comunidad se integra de forma sistemática y permanente en todas estas actividades; tanto del Castillo de Jagua como del Perché sus líderes naturales participan en la dirección, implementación y evaluación de todas las actividades que se realizan, pero además son los usuarios de las mismas. Son parte de su protagonismo y jerarquías demostradas en el proceso de investigación, registro e inventarización.

De igual manera ocurre con las familias de pescadores que participan en las acciones por sus conocimientos, capacidad de comunicación, socialización y reconocimiento socio-comunitario, entre ellas se destacan la familia Veras Sanchez, Pérez-Devesa, Devesa Herrera y Yong-Torres.

De igual forma, la institución que lidera este proyecto es el museo comunitario Fortaleza Nuestra Señora de los Ángeles de Jagua y sus grupos de trabajo patrimonial comunitario, que aglutinan a partir de proyectos culturales, a científicos y patrimoniales comunitarios como los principales líderes, grupos comunitarios, investigadores y promotores comunitarios, la ONG Federación de Pesca Deportiva de Cuba y el Grupo de GESTCON quienes han colaborado con los estudios de estos saberes y su presencia en las comunidades.

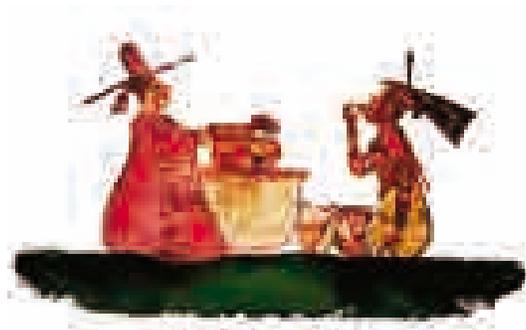
Es indiscutible, como se pone de manifiesto, la integración que existe entre el patrimonio mundial y el patrimonio inmaterial y el trabajo sostenido que presenta la provincia de Cienfuegos relacionado con el patrimonio cultural de la nación cubana.

BIBLIOGRAFIA

Expediente de candidatura para la propuesta de Patrimonio Mundial del Centro Histórico de Cienfuegos. Proyecto presentado para los Fondos Concursables para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

LO *TANGIBLE* Y LO *INTANGIBLE*,
UNA INSEPARABLE RELACIÓN EN EL
PATRIMONIO CULTURAL:
EL PAISAJE AGAVERO DE TEQUILA,
MÉXICO

IGNACIO GÓMEZ ARRIOLA



INTRODUCCIÓN: CADA QUIÉN POR SU LADO

La teoría de la preservación del patrimonio cultural señala que entre lo *tangible* y lo *intangible* existe una clara división, el patrimonio tangible es el que se puede palpar y el intangible, el que no se puede tocar. Así de sencillo.

El patrimonio material será, por tanto, de acuerdo a su escala: el paisaje cultural, los asentamientos humanos, la arquitectura y los objetos: pintura, escultura, mobiliario, ropa, libros y otros, que por su naturaleza transportable se conocen como bienes muebles.

El patrimonio inmaterial se considera básicamente como inasible. Las tradiciones, las costumbres, la música, el lenguaje, los modismos o la gastronomía, pueden ser algunas de las facetas de este amplio y, en algunos aspectos, poco analizado campo que en muchos casos define la forma de ser y la esencia de las identidades regionales.

En la esfera internacional la división entre el patrimonio material e inmaterial se ha establecido de una manera por demás terminante, debida tal vez, a la natural evolución del concepto del patrimonio cultural que solo recientemente ha asumido a lo intangible como parte esencial del mismo. La *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* aprobada en 1972, en el apartado que se refiere al patrimonio cultural, asume como objeto de preservación a las categorías vinculadas particularmente a lo tangible como son ciudades históricas, grandes monumentos arquitectónicos, sitios arqueológicos, paisajes culturales, sitios mixtos o itinerarios culturales. Solo en el Criterio VI de las declaraciones de Valor Universal Excepcional (VUE) establecido en las *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial* se hace referencia al patrimonio inmaterial vinculado a los sitios: “Estar asociados directamente o tangiblemente con acontecimientos o tradiciones vivas, con ideas o creencias, o con obras artísticas o literarias de significado universal excepcional.”¹

Por ser su reconocimiento recientemente formalizado, el patrimonio inmaterial ha sido objeto de otro instrumento internacional: la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* aprobada por la UNESCO en 2003 y sus *Directrices operativas* aprobadas en 2008 y reformadas en 2010. En este documento se establecen los aspectos conceptuales que le dan soporte y representa un enorme avance en el campo de la identificación y recuperación de múltiples manifestaciones culturales. Si bien reconoce en sus considerandos “...la profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural”², al ser necesariamente su interés particular este segmento de la herencia colectiva, solo se refiere a lo intangible y no a la relación entre ambas expresiones.

¹ UNESCO, *Directrices prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Centro del Patrimonio Mundial, París, 2008.

En el ámbito de la experiencia práctica de las actividades de conservación y restauración esta desvinculación es palpable. En lo que se refiere a la preservación del patrimonio tangible constituido por bienes muebles e inmuebles se establecen los criterios y las técnicas para la preservación de la materia de que están constituidos, dejando de lado en muchos casos los aspectos intangibles asociados a los mismos. Lo mismo sucede en el caso del patrimonio inmaterial, las técnicas o conceptos para su salvaguardia difícilmente lo vinculan a lo material quedando, en muchos casos, desligadas ambas expresiones humanas aún siendo parte del mismo fenómeno cultural.

Se podría sentenciar, forzando un poco las cosas, que las dos *Convenciones* citadas

han transitado cada una por su lado, siendo solo muy recientemente que se ha intensificado la reflexión entre especialistas a fin de encontrar puntos de contacto que reúnan esfuerzos hacia el mismo fin: la preservación del patrimonio cultural como un todo integral en el que confluyen necesariamente sus valores tangibles e intangibles.

LA INSEPARABLE RELACIÓN ENTRE LO TANGIBLE Y LO INTANGIBLE

El patrimonio tangible reviste una serie de valores culturales que no se perciben de inmediato y que, con frecuencia, cruzan hacia la barrera de lo intangible. Contienen los bienes muebles o inmuebles un significado o un simbolismo que va más allá de su materia constitutiva. Son las ideas y expresiones inmateriales las que dan sentido y *ánima* a las manifestaciones culturales materiales. Sin ellas no se pueden entender. Por tanto, tan importante será la preservación de arquitectura, urbanismo o paisaje histórico, como la salvaguardia y fomento de formas de organización social basadas en la tradición ancestral que le dan soporte y animación.

La frágil pero aún viva memoria de nuestra identidad, pese a los embates de la modernidad y la globalización, todavía se encuentra vigente entre los habitantes de las poblaciones más remotas, espacios en donde se han mantenido de manera dinámica los usos y tradiciones transmitidas de generación en generación. Aunque precariamente, las identidades locales han logrado



El “Cristo de los Gitanos” venerado por los habitantes del barrio granadino de El Sacromonte: ¿Patrimonio escultórico o patrimonio inmaterial?
Foto: Ignacio Gómez Arriola

² UNESCO, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, París, 2003.

pervivir hasta el presente custodiando vestigios materiales e inmateriales de tiempos ya pasados. El conocimiento secular se ha refugiado en la arquitectura vernácula, en las artes populares, en las tradiciones, en el habla cotidiana, en las danzas, en las festividades, en la gastronomía o en los paisajes culturales agrarios.

El reconocimiento de los valores intangibles vinculados al bien material hacen que exista el motor o estímulo para procurar su transmisión hacia el futuro por parte de los propietarios o usufructuarios. Cuando no existe una vinculación clara y directa entre el portador con los valores intangibles o significado del bien cultural tangible, se rompe la cadena que los enlaza al pasado, al presente y al futuro y que permite justificar su permanencia. Un bien cultural sin un reconocimiento colectivo a su significación, necesariamente intangible, estará casi sin excepción condenado a su gradual desaparición.

EL VALOR DE LO INMATERIAL RECONOCIDO POR LO MATERIAL: EL VÍNCULO DE LAS COMUNIDADES CON EL PATRIMONIO MUNDIAL

La evidente relación entre el patrimonio inmaterial con el patrimonio cultural solo hasta épocas recientes ha adquirido una visibilidad más clara, por lo que ha sido motivo de reflexiones que buscan establecer puentes entre las dos Convenciones citadas. Uno de esos

puentes podría ser la conmemoración del 40 Aniversario de la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*, adoptada en 1972 por la UNESCO, que tiene como motivo un tema que involucra necesariamente estas dos expresiones culturales: *“Patrimonio mundial y desarrollo sostenible: el papel de las comunidades locales”*. En esta celebración se remarca la importancia del conocimiento y saberes ancestrales resguardados por las comunidades en la preservación del patrimonio mundial.

Como parte de esta significativa conmemoración, la UNESCO y *The Smithsonian Institution* seleccionaron para formar parte del proyecto *Protección, conservación y prosperidad: Historias del Patrimonio Mundial* a diez sitios emblemáticos, de entre los 962 que integran la Lista del Patrimonio Mundial, por el papel que desempeña la población local en su preservación. Entre ellos se encuentra el Paisaje Agavero de Tequila que fue



Paisaje Agavero de Tequila reconocido en el 40 aniversario de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural como un ejemplo de la vinculación del patrimonio mundial con las comunidades.
Foto: Ignacio Gómez Arriola

reconocido como uno de los mejor conservados de la Lista, ya que mantiene sólidos vínculos con sus comunidades. En el trabajo comunitario para la preservación de este *paisaje cultural* se salvaguarda vivo el patrimonio inmaterial como parte esencial de su identidad.

LOS PAISAJES CULTURALES PRODUCTIVOS: UN PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LO MATERIAL Y LO INMATERIAL

En el territorio productivo, de carácter estrictamente material, se preservan conocimientos y saberes tradicionales de carácter inmaterial, desarrollados como parte del sistema de aprovechamiento rural ancestral. Resultan, por tanto, *arcas de conocimiento* y depósito de saberes ancestrales.

Los *paisajes culturales productivos* son el resultado del trabajo del hombre en un territorio durante un largo periodo de tiempo. Son el resultado de la alianza entre el hombre, el medio natural, el beneficio de algunas variedades de plantas o animales y las tradiciones ancestrales. En ellos se encuentra nítidamente caracterizado el vínculo entre el patrimonio tangible y las expresiones inmateriales ancestrales que le dan soporte.

El territorio rural destinado a la producción es el resultado de la creatividad y el trabajo de generaciones y generaciones de hombres para adaptarse al medio. Esta tipología patrimonial es el resultado del trabajo sostenido por centurias en el paisaje *natural* hasta transformarlo en un paisaje eminentemente *cultural*. El lento desarrollo cultural presente en los paisajes culturales rurales genera al paso de los años la formación de características identitarias diferenciadas de acuerdo al vocacionamiento productivo del territorio. Son generadores de identidad regional.

El cambio de sistemas de producción tradicionales aunado a la globalización ponen al patrimonio agrario, generado a lo largo de muchas generaciones, en un estado de fragilidad e indefensión que se agrava día con día, pudiendo ser percibidos claramente como patrimonio en riesgo por lo que la preservación de los *saberes ancestrales*, es decir, la pervivencia del patrimonio inmaterial generado por sus habitantes a lo largo de los siglos, constituye la clave para la sustentabilidad del patrimonio material presente en un paisaje cultural productivo. Lo intangible como propiciador de la conservación de lo tangible.

LA CONSTRUCCIÓN HISTÓRICA DEL PAISAJE AGAVERO DE TEQUILA

En la región agavera del Estado de Jalisco, localizado en la parte occidental de México, a través de los tiempos se han manifestado valores culturales que pueden ser reconocidos bajo la figura de un *paisaje cultural* de carácter eminentemente productivo y rural. En el Paisaje Agavero de Tequila se desarrolló una vigorosa tradición cultural que ha evolucionado por varios siglos y que de ella ha surgido uno de los íconos principales que identifican a este país: el tequila.

En el particular nicho ecológico de las faldas del volcán de Tequila se enmarcan el excepcional y único paisaje cultural constituido por las ancestrales plantaciones agaveras, diversos sitios arqueológicos, numerosas destilerías históricas, poblaciones tradicionales y un valioso patrimonio inmaterial representado por usos agrícolas atávicos, gastronomía ancestral y festividades populares.

Tomando en consideración estos elementos, desde el año 2002 en el seno del Instituto Nacional de Antropología e Historia se inició el proceso de identificación de la región tequilera como un posible representante de esta categoría patrimonial con la evaluación del potencial de los valores culturales de la región del volcán de Tequila a fin de buscar su integración a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, lográndose la inscripción de “*El Paisaje Agavero y las Antiguas Instalaciones Industriales de Tequila*” durante los trabajos de la 30ª Sesión del Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO celebrado en la ciudad de Vilnius, Lituania del 8 al 16 de julio de 2006.³

La región ha mantenido una milenaria continuidad cultural que se remonta al periodo prehispánico. En ella se han preservado manifestaciones vinculadas íntimamente a la ***alianza entre el hombre con el agave, un agreste medio natural y las tradiciones ancestrales.***

LA ANTIGÜEDAD DEL PATRIMONIO INMATERIAL DEL PAISAJE AGAVERO: DEL PRESENTE AL PASADO

El paisaje agavero de Tequila representa un testimonio invaluable de asociación sostenible entre el hombre, el agave, la tradición ancestral y un agreste ecosistema. El haber evolucionado del cultivo y domesticación de la planta de *Agave Tequilana Weber* variedad Azul originaria de la región, a través de un largo recorrido en el tiempo le confiere un carácter excepcional: es el único paisaje vivo constituido por millones de turgentes y erizados ejemplares de agave azul en el mundo. No existe en la actualidad un paisaje cultural originario que tenga características cromáticas, biológicas, morfológicas o estéticas similares.

En el actual proceso de elaboración del tequila destacan varios elementos de carácter cultural prehispánico cuyo origen se pierde en el tiempo. Las labores del campo para el cul-

³ En el proceso de elaboración del expediente técnico de nominación ante la UNESCO participaron la Dirección de Patrimonio Mundial y el Centro INAH Jalisco del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Gobierno del Estado de Jalisco a través de la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Desarrollo Urbano, la Secretaría del Medio Ambiente y Desarrollo Sustentable así como el Instituto de Ordenación Territorial; la Cámara Nacional de la Industria Tequilera; los Ayuntamientos de Magdalena, Teuchitán, Tequila, Amatitán y El Arenal; la Secretaría de Relaciones Exteriores; la Delegación Permanente de México ante la UNESCO y la Comisión Mexicana de Cooperación con la UNESCO. También se contó con la asesoría de especialistas y académicos destacados. Los trabajos estuvieron coordinados por el Dr. Luis Ignacio Gómez Arriola con la asesoría del Dr. Francisco Javier López Morales.

tivo del mezcal o agave que perviven en la región tequilera se remontan a varios milenios; la planta de *Agave Tequilana Weber* variedad azul es originaria de la barranca del Río Grande de Santiago y ha sido domesticada desde hace más de 3500 años; la antiquísima práctica cultural de cocimiento del agave fue de uso extenso en Mesoamérica como una fuente de azúcares para la alimentación, lo mismo que el uso ritual del mezcal fermentado.

Este rico bagaje de prácticas culturales prehispánicas se integró a partir del siglo XVI, con el conocimiento tradicional europeo para fundirse en la producción del vino de *mezcal*.

A fin de entender la profunda vinculación del Paisaje Agavero de Tequila, inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, con el valioso patrimonio inmaterial producido al paso del tiempo, a continuación se realiza un ejercicio retrospectivo -del hoy hacia el ayer y del pasado al presente- en cada una de las etapas de producción del vino de mezcal de la región tequilera.⁴

LAS LABORES DEL CAMPO AGAVERO: PATRIMONIO INMATERIAL VIVO

La profunda raíz precolombina del cultivo de agave para consumo humano, en que se basaba la “cultura del agave” mesoamericana, tiene en los campos agaveros del territorio de Tequila un elemento singular de continuidad cultural donde perviven tradiciones seculares integradas a los tiempos actuales. Son más de dos mil años de usos culturales que siguen vigentes en la región. En el campo agavero se siguen manteniendo tradiciones ancestrales para el cultivo de la planta perviviendo oficios, herramientas y usos desde hace centurias y, en algunos casos, milenios.

En el Occidente del México prehispánico sobresale la utilización de algunas variedades de agaváceas para la elaboración del *mexcalli* o agave cocido para usos alimenticios o rituales. Su uso más relevante fue como fuente de azúcares para la alimentación obtenida por medio de la cocción o *tatemado* del centro de la planta en hornos subterráneos de piedra similares a los utilizados actualmente en algunas regiones del país. Otro uso, no menos importante, consistió en la preparación de una bebida alcohólica de carácter *ritual* producida por la fermentación del jugo de los corazones cocidos del agave. Punto de origen del actual tequila.

Las herramientas ancestrales para el cultivo

El trabajo en las mezcaleras poco a poco se fue especializando generando una rica variedad de herramientas, utilizadas en cada una de las etapas de cultivo. Es distintiva de la región la

⁴ La investigación que soporta este artículo se basa en la tesis doctoral “*La Arquitectura del Tequila*” del Dr. Ignacio Gómez Arriola. La investigación obtuvo mención honorífica en el premio Francisco de la Maza 2011 otorgado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

recurrencia de herramientas ancestrales que incorporan de manera sincrética, elementos de la raíz prehispánica y las tradiciones agrícolas europeas entre los que destaca la utilización de diferentes tipos de *coa*, herramienta de origen prehispánico que sigue vigente.

De su utilización y pervivencia se tienen vestigios muy antiguos. Una figurilla de cerámica perteneciente a la *fase Comala*, elaborada hace aproximadamente 1700 años muestra a un trabajador del campo con una *coa* similar a las actualmente utilizadas. En el *Códice Florentino* del siglo XVI aparecen indígenas utilizando la *coa* para el cultivo de agaves. En los campos actuales los trabajadores la siguen empleado cómo instrumento básico de trabajo.



El oficio ancestral del jimador se soporta en el dominio de las técnicas de corte de las hojas o pencas de agave con coa. Imagen actual de un jimador de la región tequilera. Foto: Ignacio Gómez Arriola



Jimador con coa de mediados del siglo XX. Archivo familia Sauza Rosales

La selección y siembra de rizomas

Las labores inician con la selección de rizomas o *hijuelos* que surgen alrededor de la planta madura. En una ilustración del *Códice Florentino* se puede apreciar el trabajo de extracción de rizomas de agave para el cultivo de agaves con *coa*.

Después de la selección de rizomas se realiza la siembra en líneas paralelas llamadas *melgas*, que tiene una antigüedad que se remonta al periodo prehispánico, conformando un patrón espacial de siembra con una identidad propia. El acomodo en *ristra* permite el adecuado soleamiento de la planta semidesértica e inhibe la acumulación excesiva de humedad en sus raíces, que eventualmente puede propiciar la aparición de plagas y enfermedades. La separación entre ejemplar y ejemplar está calculada para permitir un



Hombre con coa fotografiado por Walter Houg a finales del siglo XIX. Archivos Smithsonian Institution, Washington, USA

crecimiento adecuado del vegetal. En una de las laminas ilustradas del *Código Florentino* redactado en 1577 por fray Bernardino de Sahagún con el auxilio de informantes indígenas, se puede apreciar la práctica de cultivo de agaves siguiendo el trazo de líneas paralelas que se ha mantenido hasta la actualidad.

Los cultivos alternados

En algunas plantaciones, principalmente las ubicadas en sitios apartados se puede apreciar la pervivencia de la práctica ancestral de siembra entre las melgas de cultivos intercalados utilizando plantas originarias de México como son el frijón, chile, calabaza, cacahuete o maíz que permiten la obtención de recursos alimenticios para los campesinos durante los primeros años del crecimiento de la planta que tarda entre 8 y 10 años en desarrollarse totalmente.

El “barbeo” o poda

Hacia los cuatro años, anualmente se inician las labores de *barbeo* o despunte periódico de las pencas para favorecer el crecimiento de la planta y para acelerar la producción de azúcares en su núcleo. Esta práctica ancestral, cuyo origen se pierde en el tiempo, hace las veces de poda en el vegetal.

La “jima” del mezcal

El período que la tradición estableció para realizar la cosecha inicia con el *desquiote* o corte de la inflorescencia para posteriormente realizar el trabajo de *jima* o corte de las hojas liberando las piñas o corazones. Hacia los ocho o diez años de crecimiento se realiza el retiro de las pencas para liberar la *piña* o corazón de agave.

El viajero William Shaler explica en su *Diario de un viaje entre la China y la Costa noroeste de América efectuado en 1804*, las dificultades inherentes al trabajo de los jimadores en el campo:

[...] cuando llega a la madurez, lo cual es fácil conocer por el tamaño y redondez de su cabeza, le cortan las hojas superiores, le descubren la cabeza que en forma se parece a una col; la

cortan hasta donde es más tierna; en este estado tiene un sabor muy desagradable y es tan áspera que produce ampollas en la piel...⁵

Esta labor es desarrollada por un trabajador especializado cuyo oficio ancestral se conoce bajo el nombre de *jimador*. Desde finales del siglo XIX se pueden encontrar fotografías que dan testimonio de esta actividad.

El transporte de las piñas

Las labores en el campo culminan con el traslado de los corazones de agave jimado a los medios de transporte. Del campo agavero, las piñas se transportan a las destilerías para ser procesadas como vino mezcal de Tequila. Las piñas se depositan en el patio de descarga para iniciar su procesamiento y destilación.

En el Occidente de México es factible localizar algunas piezas que se vinculan con las prácticas de cultivo y uso del agave para alimentación y prácticas rituales que perviven hasta la actualidad en el campo y en las destilerías, como son los personajes o *tamemes* transportando con su *mecapal* en sus espaldas corazones *jimados* de mezcal.⁶

LOS SABERES ANCESTRALES DEL TEQUILA

En el rico proceso de fusión cultural que da origen al *vino de mezcal* de Tequila, creado por partes iguales entre los recién asentados colonizadores españoles y los habitantes originarios de la región mesoamericana, se adaptan algunas técnicas productivas en uso en la región mediterránea para producir un destilado a partir del ritual *mexcalli* fermentado. Rico patrimonio inmaterial asociado al paisaje cultural del tequila.

El tatemado del mezcal

El primer paso para la elaboración del vino mezcal de Tequila es el tatemado o cocción del mezcal. Se han encontrado vestigios arqueológicos muy remotos del uso de algunas variedades de esta planta cocinada para la alimentación de las tribus seminómadas que poblaron el norte de México. Estos testimonios materiales sumados a las crónicas y descripciones sobre la región redactadas a partir del siglo XVI permiten corroborar la permanencia de esta usanza en el tiempo. La fase Comala (200 a. C. – 300 d. C.) nos ha legado imágenes

⁵ SHALER, William, *Diario de un viaje entre la China y la Costa noroeste de América efectuado en 1804*. México, Traducción, edición y notas de Guadalupe Jiménez Codinach, Universidad Iberoamericana, 1990. P. 52.

⁶ TOWNSEND, Richard, ed. *Op. Cit.*. p. 233.

de una calidad artística y testimonial excepcionales entre las que se encuentran delicadas esculturas de barro bruñido representando cuencos llenos de pencas de agave cocido.

Inicialmente se realizaba en pozos u hornos cónicos labrados en el terreno, donde se depositaban las piñas para ser tatemadas previo calentamiento con leña. Fray Toribio de Benavente, *Motolinía* los describe: “Éste cuecen en tierra, las pencas por sí y la cabeza por sí, y sale de tan buen sabor cómo un diacitrón no bien adobado o no muy bien hecho. Lo de las pencas está muy lleno de hiladas; éste no se sufre al tragar, más de mascar y chupar, y así lo llaman *mexcalli*.”⁷

En el año de 1753, se describe el proceso de cocimiento y las piedras utilizadas como radiadores de calor que se mezclaban con el agave para facilitar el cocimiento:

[...] el modo como se saca que es cortando las pencas al maguey, y peladas las cabezas las echan en un foso bien caliente con lumbre y unas piedras que de allí las sacan y las echan en las cribas, y de estas las ponen, a alambique para destilarles el humor. [...] y que quitándole las Pencas se echaban las Cabezas en un Orno [sic] caliente y tapándolas con lumbre y piedras puestas ya coloradas, se mantenían en esta forma hasta que cosidas [sic] a fuerza del calor se sacaban.⁸

Este tipo de hornos, de origen prehispánico, se sigue utilizando en otras regiones mezcaleras de México.

El tatemado en hornos de mampostería

A partir del siglo XIX se introducen los hornos de mampostería distintivos de la comarca. Las primeras noticias documentales sobre el uso de este tipo de hornos aparecen en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* de 1863. Ahí se publica un reporte de Aniceto Ortega sobre el sistema ancestral para elaborar el vino mezcal en las zonas mezcaleras mexicanas. En el texto aparece una mención respecto a los incipientes hornos de mampostería que desde ese periodo se introducen en la región de Tequila por su mayor eficiencia para el cocimiento del mezcal, sustituyendo con ventaja a los tradicionales hornos de pozo, de origen prehispánico:

[El mezcal crudo] es trasportado á [sic] la fábrica, y cargando con él un horno de un sistema parecido al de cocer ladrillos, ó más bien al de quemar piedra de cal. Ya lleno, se pone fuego al

⁷ DE BENAVENTE, Toribio, *Relaciones de la Nueva España*. México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1956. P. 164.

⁸ A. G. N., MEXICO, 2324 / 1732 – 1812 / *Cedulas e informes sobre fabricación de vino y aguardiente*, Informe sobre los vinos mescales y coco, de la Nueva Galicia y pretensiones suxeridas por la referida Audiencia en veneficio del R.I. Palacio y Cárcel de aquella ciudad, Intendencia de Guadalajara, 10 de junio de 1769.

combustible, que está en la parte inferior, y estando en plena combustión, se tapa con pencas de maguey y tierra, lo que evita todo desperdicio de calórico.⁹

El cocimiento a vapor en estos hornos distingue al tequila de otros mezcales regionales. El oficio se denomina desde antiguo como el *hornero de carga*.

La molienda del agave

La técnica prehispánica para la extracción de jugos del agave cocido consistía en el machacado de las pencas por medio de mazas de madera en un cuenco de madera o de piedra. Para eficientar el proceso de molienda para la elaboración del *vino mezcal*, gradualmente se incorpora la técnica de trituración de la *tahona* o *molino de sangre* utilizado ampliamente en la cuenca del mediterráneo. Hacia finales del siglo XIX el literato José López Portillo y Rojas narra:

Cocido el mezcal, se lleva a la tahona, espacio circular de cantería donde se mueve una enorme y pesada piedra en forma de rueda, la cual gira en torno a un eje. Una yunta de bueyes se encarga de dar movimiento a la grosera maquinaria. La rueda, los bueyes, y el conductor – descalzo y con el calzón enrollado hasta la rodilla-, dan vueltas y más vueltas sobre el mezcal, que molido y triturado de esta manera, suelta la miel que contiene, con la cual muy pronto rebosa la tahona.¹⁰

Don Salvador Rosales, viejo tequilero de El Arenal, describe los oficios y la animación del espacio para molienda del mezcal haciendo un recuento de las actividades y los oficios que se generaban a su alrededor:

Era una cosa redonda con un eje y ahí hacían girar la piedra. Se movían con caballos, mulas o bueyes. Algunos con una yunta de bueyes y algunos con un tiro de mulas, según era el trabajo o según las posibilidades del dueño del negocio. Entonces empezaba a arriar las mulas o los bueyes, lo que fuera, hasta que le daban dos pasadas. El “*tahonero*”, que así le llamaban, le daba dos molidas pasaba a las tinas de fermentación. El “*arriador*” era un chiquillo que con un palo o un chicote arriaba las mulas para moler en la tahona.¹¹

⁹ SOCIEDAD MEXICANA DE GEOGRAFIA Y ESTADISTICA, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. México, Tomo X, Imprenta de Vicente García Torres, 1863. Pp. 513 – 517.

¹⁰ DE ORELLANA, Margarita (coord.), *El Tequila Arte tradicional de México*. México, Revista de Artes de México, 1995-1999, edición 27. Págs. 46 y 47.

¹¹ GÓMEZ ARRIOLA, IGNACIO, *Entrevista con Salvador Rosales Briseño, productor tequilero de El Arenal, Jalisco*. Guadalajara, 20 de febrero de 2008.

Los operarios, custodios del saber ancestral inmaterial, eran y son conocidos como *tahoneros* y los que sacaban los jugos como *cargueros*.

La molienda mecánica

A mediados del siglo XX se introduce el molino mecánico que es utilizado en casi todas las destilerías industriales. Don Salvador Rosales Briseño rememora la introducción de las desgarradoras mecánicas que pretendían desmenuzar las cabezas de mezcal para facilitar la extracción de los mostos hacia la mitad del siglo XX:

...y llegaron las desgarradoras para moler el mezcal. [...] Yo fui el primero que tuve una desgarradora en la fabrica en El Arenal y en toda región porque yo tuve trapiches y para el

trapiche se usan desgarradoras, entonces el mecánico que me ayudaba me sugirió: cala la desgarradora en el mezcal pa' no picarlo con hacha y él me hizo la primera desgarradora y la empecé a calar y pos' fue muy bueno el resultado, eso habrá sido cómo en el cincuenta.¹²

El oficio se denomina *molinero*.



Tahoneros en la taberna de Rodrigo Ríos en Atemanica. Saber ancestral inmaterial vigente en la sierra de Tequila. Foto: Ignacio Gómez Arriola

La fermentación del mosto

En las habilidades europeas tradicionales de fermentación es posible reconocer algunas prácticas aún en uso en la región tequilera. En el proceso de fermentación del mezcal convergen exitosamente las raíces mediterráneas con las americanas. Estos conocimientos ancestrales sobre la fermentación se encuentran a la llegada de los colonizadores españoles con las técnicas mediterráneas para la transformación del jugo de uva en vino, perfeccionados durante varios milenios.

Al arribar los conquistadores españoles, el uso del *mexcalli* fermentado llama la atención. En su obra *Historia de las Plantas de la Nueva España* el doctor Francisco Hernández

¹² *Ídem.*

señala: “Sirve también su tronco asado, para fabricar un licor que llaman mezcal, y también llaman así á los trozos asados de ese tronco, que se venden en el mercado.”¹³

En el antiquísimo *pisado* de la uva, que favorecía el inicio de la fermentación, se pueden explorar las raíces del *batido* del mosto de mezcal, efectuado por operarios desnudos en las tinas de fermento hasta épocas muy recientes como parte del proceso de elaboración tradicional del tequila. Don Jorge Ruiz recuerda cómo en su juventud se metía desnudo a *bailar* en las pipas, una pervivencia novogalaica de la práctica mediterránea de *pisado* de la uva para extraer el jugo y propiciar la fermentación del mosto:

Pos desnudo se metía uno a las tinas de fermentación de madera, ahí bailaba uno y lavaba toda la fibra del mezcal hasta que se quedaba completamente sin dulce el bagazo. Sacaba uno la muestra [en el dorso del brazo] veías tu si tenía miel o no tenía, así le veías, y se ponía la gradación de cinco o siete grados de dulce, según cómo quisieras. Si estaba más dulce, le tenías que echar más agua para dejarla a la gradación. Así era la tradición, hará hace unos cincuenta años.¹⁴

Siguiendo la tradición europea del vino se introdujeron para la fermentación del jugo de mezcal las tinas de madera conocidas como pipas o pipones. Actualmente se utilizan además tinas de acero inoxidable. El oficio ancestral se llamó *batidor* de mosto.

La fermentación en pozas subterráneas

En algunas tabernas de la región se pueden encontrar tinas o pozos de piedra subterráneos excavados en el tepetate para fermentar el mosto durante varios días.

Una breve cita sobre el uso de este tipo de recipientes es escrita en 1875 por el doctor Silverio García, quien al visitar las tabernas establecidas en los valles de Tequila y Amatitán, hace una descripción de su conformación: “[...] he visto en las tabernas de Amatitán varios hoyos construidos en el suelo que sirven para fermentar la tuba.”¹⁵

Se infiere que son de origen precolombino.

La destilación y los guardavinos

Hacia 1600 se introduce en la región el proceso de destilación. Este aparejo se adaptó localmente para producir el vino de mezcal, tomando como materia prima los azúcares fer-

¹³ SOCIEDAD MEXICANA DE GEOGRAFIA Y ESTADISTICA, *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. México, Tomo X, Imprenta de Vicente García Torres, 1863. Pp. 399 - 403.

¹⁴ GÓMEZ ARRIOLA, Ignacio, *Entrevista con Jorge Ruiz Calderón, tequilero tradicional de El Arenal*. Guadalajara, 19 de febrero de 2008.

¹⁵ *Ibid.* p. 28.

mentados del mexcalli. Domingo Lázaro de Arregui escribe en 1621: “[...] sacan un mosto de que sacan vino por alquitara más claro que el agua y más fuerte que el aguardiente y de aquel gusto.”¹⁶

En el dictamen del bachiller Pedro Rosillo, de 1768, se hacen algunas observaciones sobre la doble destilación a que se sometía desde aquel entonces al vino mezcal: “[...] y entonces se destila al fuego, y ese es el vino de Mescal [*sic*], tanto más fino, quanto [*sic*] mas rectificado o cómo suele llamar Resacado.”¹⁷

El científico tapatío Lázaro Pérez hace en 1887 una referencia crítica respecto al alto consumo de leña por este tipo de hornos:

[...] se destila el líquido vinoso con todo y bagazo en alambiques de construcción muy sencilla, pero a la vez demasiado imperfecta y antieconómica. En estos aparatos destilatorios, además de perderse una parte muy considerable del producto alcohólico por la incompleta condensación de los vapores, los hornos mal contruidos como generalmente lo están, consumen cantidades considerables de leña, artículo que día a día escasea más, y por lo mismo su adquisición cuesta más cara.¹⁸

Don Jorge Ruiz Calderón se refiere a la doble destilación y a los elementos que conforman un alambique tradicional de raíz árabe cómo los utilizados en la comarca tequilera:

Entonces ya está listo para sacarlo a los alambiques. Ese líquido de la primera destilación es el ordinario, lo apartas [y se vuelve a destilar]. Con ese ordinario, ya en la segunda [destilación] te pones a destilar el tequila, ya sale el tequila blanco. Según la carga que lleve el alambique, dura una hora y media en cada parada. El alambique tiene su serpentín de cobre por dentro y con vapor se calienta y hace que se suba para arriba y de ahí pasa al tanque de resfrió. En aquel tiempo no había combustible [para los alambiques], se atizaba la caldera a base de leña.”¹⁹

Los *guardavinos* son los encargados de vigilar la calidad del proceso.

¹⁶ ARREGUI, Domingo Lázaro de, *Descripción del Reino de la Nueva Galicia*. Guadalajara, Editorial del Gobierno de Jalisco, 1980. p. 106.

¹⁷ *Ibid.* Guadalajara, 11 de julio de 1768.

¹⁸ PEREZ, Lázaro, *Estudio sobre el maguey llamado Mezcal en el Estado de Jalisco*. Guadalajara, El Colegio de Jalisco, 1992. P. 16.

¹⁹ GÓMEZ ARRIOLA, IGNACIO, *Entrevista con Jorge Ruiz Calderón, tequilero tradicional de El Arenal*. Guadalajara, 19 de febrero de 2008.

Almacenaje y envasado

Los recipientes de madera desarrollados en Europa se integraron, junto con algunos recipientes prehispánicos para la manufactura del vino mezcal. Las grandes *cubas* o tinas de madera reforzadas con aros de varas o metal utilizados para el pisado, fermentación y almacenaje del vino fueron incorporadas en las tabernas novohispanas para el batido y fermento del jugo de agave. Los *toneles* de madera fueron inicialmente trasladados a América con vino o aguardiente y pronto fueron apropiados para las bebidas regionales. De igual manera las *castañas* o *cubos* de madera se tomaron durante el proceso de elaboración tradicional del vino mezcal.

Hasta la introducción de envases de cristal a principios del siglo XX, el envasado se realizaba en botijas de barro similares a las utilizadas para el aceite de oliva o vino.

LO INTANGIBLE AL RESCATE DE LO TANGIBLE.

Pese al acelerado proceso de globalización, las prácticas culturales que dieron origen a este paisaje cultural americano se han mantenido vigentes hasta la actualidad. Las personas que en ellas trabajan son el testimonio vivo de las prácticas y conocimientos ancestrales en la siembra y producción del vino mezcal de Tequila y, por tanto, un valioso patrimonio inmaterial digno de ser preservado y estimulado.

Los habitantes de la región de Tequila han creado a lo largo de generaciones un rico y variado patrimonio material que está claramente soportado por una secular tradición de saberes de tipo inmaterial, que le dan soporte y animación.

La inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial como paisaje cultural ha reforzado de manera significativa los valores y la identidad de la comunidad como un patrimonio cultural inmaterial de alta significación. Si no hay identificación con los saberes ancestrales que le dieron origen, es difícil que haya permanencia del patrimonio material: *Lo tangible recupera a lo intangible* o al revés, *lo intangible recupera lo tangible*.

Para la subsistencia de los paisajes culturales agrícolas se requiere mantener vigentes las condiciones y saberes ancestrales que les dieron origen. Su existencia se basa en la interacción entre el hombre y el medio. Esta relación se debe mantener pese a los avances tecnológicos puesto que de ella viven sus habitantes. En la gestión del sitio debe haber un profundo sentido social.

La inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO debe ser desencadenadora del desarrollo sostenible en una comarca. La obtención de este importante reconocimiento internacional representa una oportunidad excepcional para el desarrollo equilibrado del territorio, en la que sus habitantes tienen que ser uno de sus actores y beneficiarios principales.

Son ellos los que han construido este singular paisaje cultural, icono de México.





FOTO: HÉCTOR MONTAÑO

MESA 2

MODALIDADES PARA LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN, PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS Y PRÁCTICOS



XTAXKGAKGET MAKGKAXTLAWANA.

EL CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS (CAI)
Y SU CONTRIBUCIÓN EN LA SALVAGUARDIA
DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL
DEL PUEBLO TOTONACA, VERACRUZ, MÉXICO.

FRANCISCO ACOSTA



PRESENTACIÓN

En primer lugar, expreso mi agradecimiento a los organizadores de este Coloquio por la invitación para compartir la experiencia del Centro de las Artes Indígenas (CAI) con sede en la comunidad de El Tajín, en la región totonaca del Norte del Estado de Veracruz, México; y el agradecimiento es doble porque precisamente el tema de esta reunión internacional y multicultural es la transmisión del legado de un pueblo a las nuevas generaciones. Para el pueblo totonaca este es un asunto de primera importancia, un abuelo no muere mientras no hereda el patrimonio material y espiritual que ha ido acumulando a través de su vida y que a su vez, recibió de sus antecesores. A veces, los médicos ya han desahuciado al abuelo y dicen que es cuestión de horas para que fallezca, pero la muerte tiene que esperar, a veces semanas o meses, hasta que él termina de repartir su legado.

Y este también fue el motivo principal que hace 5 años nos llevó a la creación del Centro de las Artes indígenas: el generar condiciones adecuadas, justas y dignas para la transmisión de la tradición de una generación a otra. En el caso de los pueblos indígenas de nuestro país, sabemos que esto ha sido en condiciones muy difíciles, de resistencia, de sobrevivencia.

Toda cultura, todo pueblo, tiene sus maneras de asegurar la transmisión de su legado. En estas tierras, antes de la llegada de los conquistadores, los pueblos originarios tenían sus instituciones educativas, del más alto nivel, donde formaban a los futuros gobernantes, a los guerreros, a los sacerdotes, a los comerciantes, a los músicos, a los pintores, a los arquitectos, a los médicos, a los astrónomos, a los escritores, etc. A la llegada de los colonizadores, estos centros de estudio fueron destruidos y los maestros que ahí enseñaban fueron perseguidos, muchos murieron en la hoguera de la Inquisición o de otras maneras, pero algunos lograron sobrevivir ocultándose en las zonas de refugio, geográficas o familiares o en los espacios rituales, muchas veces enmascarando los principios y conceptos de la antigua forma de vida para no ser reprimidos. Esta tendencia dominante nos llevó a una homogeneización cultural, disfrazada muchas veces de sincretismo, misma que se acentuó posteriormente bajo el influjo de las reformas generadas por la Revolución Mexicana y que tras la aspiración de equidad y justicia social para todos, siguió contribuyendo a pérdida de la diversidad creativa y cultural.



*Casa del Arte de las
Manos Creadoras*

Afortunadamente, los tiempos han cambiado y ahora se reconoce oficialmente que somos un país pluricultural, que la diversidad es un patrimonio de la Humanidad pero que éstas declaratorias hay que ponerlas en práctica, hacerlas efectivas, en los tiempos que nos tocó vivir.

Estos antecedentes nos llevaron a proponer la creación del CAI a partir de 2 principios:

- Si existen diferentes culturas, también existen diferentes sistemas de producción artística.
- Si no queremos colonizar, el proceso de creación artística debe estar bajo el control de los portadores de su propia cultura.

EL MÉTODO: LA REGENERACIÓN CULTURAL

La metodología de la regeneración cultural fue propuesta por el Dr. Gustavo Esteva, al dar continuidad a los planteamientos del Dr. Guillermo Bonfil Batalla sobre el *control cultural*.

La base de la propuesta es identificar por parte de los portadores cuáles elementos de su cultura son los propios, de cuáles se han apropiado, cuáles son los impuestos y cuáles están o se quieren incrustar.

El proceso de diagnóstico-reflexión inicia a partir de ubicar el *horizonte de sentido* que la tradición cultural propia recrea a través de sus mitos de origen; así, la cultura es como una atmósfera, un ambiente, donde todo toma sentido: el por qué estamos aquí, quiénes somos, dónde estamos, cómo debe ser nuestra relación con los demás elementos de la creación, incluyendo a las otras personas, a las plantas, a los animales, a las rocas, al agua, al viento, al fuego, a las estrellas,...

Esta dimensión mítica de la cultura, que generalmente es difícil de expresar, de organizar conceptualmente, pero es la matriz desde donde se toman las grandes decisiones que dan sentido a la vida misma. Si hacemos un símil con un árbol esta dimensión de la existencia cultural corresponde a la raíz, no la vemos, pero ahí está, es la parte que nutre, que da vida al árbol.

La otra dimensión la constituyen el tronco y las ramas del árbol, en algunos casos son muy visibles pero en otros no, el tronco y las ramas equivalen a la estructura que sostiene el follaje y la parte más visible, hermosa y deseable: las flores y los frutos. Esta última parte morfológica, es la de los productos y resultados culturales sobre la que, en nuestro diagnóstico regional, más trabajamos las instituciones oficiales. En muchas ocasiones se nos olvida el alimento y sustentabilidad de la raíz espiritual y el tronco que sostiene la estructura organizativa y social de la comunidad portadora del patrimonio.



Ritual liderado por el Consejo de Ancianos en el Centro de las Artes Indígenas

EL CONCEPTO DE ARTE

Para los totonacas, el Arte, es el *Arte de la Vida*, es lo esencial, lo que no se puede perder si no dejaríamos de existir. Es el *Patrimonio Propio* y aquí ellos lo clasifican en: **material** y **espiritual**. En lo material incluyen todo lo que es tangible, que se puede ver a simple vista y tocar. Lo espiritual, es aquello que solo aquellos que tienen el don de la videncia pueden ver y con el que solo los especialistas pueden dialogar y conciliar. El mundo material y espiritual están en constante interacción por eso es necesario siempre tenerlos presentes y actuar en consecuencia.

EL MODELO EDUCATIVO

El CAI es un proyecto educativo que pretende contribuir en la formación de los nuevos creadores y portadores de los saberes y conocimientos de la tradición. La pregunta es cómo hacerlo en el caso de los pueblos indígenas sin imponer modelos colonizantes; nos

decía el Dr. Bonfil Batalla, que, a veces, las estructuras coloniales las tenemos en el pensamiento y con la mejor intención terminamos induciendo procesos. Así pues, empezamos por convocar a las abuelas, a los abuelos, a los maestros tradicionales y a delegar en ellos la decisión de cómo había que hacerlo.

Después de tantos años de remar en sentido contrario, lo difícil fue que nos creyeran, que era en serio, que ellos tenían el control de lo que ahí se enseñara y el cómo lo hacían, en los tiempos y espacios que ellos decidieran. Los promotores institucionales, desde el principio, nos ubicamos como los facilitadores y gestores para que pudieran contar con las condiciones necesarias para este proceso de regeneración cultural. Así pues, después de 6 años de trabajo podemos decir que es posible, que la Escuela Totonaca ahí está a partir de sus principios, conceptos y formas propias de transmisión del conocimiento. El apoyo del Gobierno del Estado de Veracruz nos ha permitido consolidar una institución, pública y abierta donde los totonacas con dignidad y orgullo crean y recrean su propio legado cultural. Pero esto apenas es el principio, falta mucho por andar en este camino de la diversidad patrimonial de nuestros pueblos. Falta mucho para que el diálogo entre los mundos sea efectivo y respetuoso.

El CAI se ha consolidado como un espacio de encuentro, de diálogo, de intercambio, donde los maestros de la tradición que andaban dispersos se reúnen en cuerpo colegiado a compartir, consensar y fortalecer sus conocimientos y encontrar las mejores formas de transmitirlos a sus discípulos, formas antiguas y nuevas formas, a partir de las herramientas que los tiempos actuales nos proporcionan y que los jóvenes totonacas aprenden a manejar: cine, radio, video, internet,...

Los diferentes grupos de creadores se organizan para investigar, valorar, experimentar, crear y compartir. El idioma totonaca es la lengua oficial del Centro, se habla y se piensa en totonaca y ya luego se comparte a los hablantes de otras lenguas, de otras culturas.

El modelo educativo que se ha ido sistematizando se basa en la identificación del *don*. El *don* es una capacidad innata que dicen las abuelas, todos los seres humanos tenemos al nacer. Es como una estrella, un *staku*. Nos dice la tradición totonaca que 12 abuelitas míticas que están en el Oriente, por donde sale el sol, en la mesa de la creación, en un plano no accesible a los seres humanos, ahí tejen los ombligos de todo los que venimos a nacer en este planeta y ahí en el ombligo está el *don*, la información y la capacidad de lo que venimos a hacer en esta vida.

Las parteras totonacas, representantes de las abuelas míticas en esta tierra, además de recibir al recién nacido, tienen capacidad de videncia, y desde ahí, desde el nacimiento, en la placenta, ellas ven lo que venimos a hacer, y dicen: “éste será bueno para la música, éste otro para la danza, éste será buen pescador o le gustará trabajar con las plantas en el campo o tiene el don de la curación, ... será médico, etc.” Y desde el nacimiento, los padres, los abuelos, la familia, los padrinos que se buscan para el caso, empiezan a ilumi-

nar el camino del nuevo ser para que su luz no se extinga, para que desarrolle su don, si no lo hace, estará triste, se enfermará, vivirá deprimido, puede morir. Y al contrario si desarrolla su *staku*, su luz, vivirá feliz, hará que las cosas luzcan, que muestren su luz y esta luz lo iluminará no solo a él sino a toda la comunidad y al mundo, será un artista. Este es el concepto del Arte para los totonacas, es el Arte de la Vida, está mucho más allá que las normas que establece la Estética.

La estructura del Modelo Educativo Totonaca se concibe como una estrella en movimiento, al centro están los dioses creadores, los abuelos, las abuelas, *Latamat* = la Vida. También hay 2 triángulos que se mueven buscando el equilibrio, los seres humanos los tenemos: uno, del ombligo hacia arriba y otro, del ombligo hacia abajo. Ahí están la luz y la sombra, lo de arriba y lo de abajo, lo femenino y lo masculino, lo que muere y lo que nace; estos 2 principios no son opuestos sino complementarios, uno no existe sin el otro, el reto es mantenerlos en equilibrio, en *contentación*. Esta misma estructura es la base para construir las casas, los espacios sagrados, el universo,...

Además de los principios y valores, en el modelo educativo intervienen ciertos guías, maestros o especialistas necesarios para que el concepto de la vida totonaca sea posible: los *descubridores* del don, los *enderezadores* (por si se tuerce o se pierde el camino) los *confirmadores* del don, los *defensores*, los abogados, pero estos abogados no solo ejercen su arte en este plano terrenal sino también ante los dueños de los elementos y las fuerzas del universo, la mayoría no visibles para las personas comunes.

El Cachiquín de los Artistas:

En totonaca, *cachiquín* quiere decir el poblado, donde viven los artistas. Y así en base al diálogo, a la consulta, al consenso, se fue construyendo este nuevo *cachiquín* que se sustenta en la tradición pero que mira al futuro. Actualmente contamos con 14 Casas/Escuelas de tradición.

La primera que se decidió crear fue la Casa de los Abuelos, el *Kantiyán*: la **Casa Grande**. Y es grande no físicamente, sino porque es un espacio sagrado, ahí está el altar, la oración y la sabiduría, ahí se toman las grandes decisiones.

El *Kantiyán* del CAI es regional, ahí sesionan 12 abuelas y abuelos procedentes de diferentes comunidades. Ellos son nuestro órgano de gobierno tradicional, ellos guían y orientan el trabajo de todo lo que se hace en el Centro. En términos del Plan de Estudios del CAI, lo que se enseña en *Kantiyán* es el tronco común, es la esencia de lo que significa el **Arte de Ser Totonaca**. Posteriormente los discípulos que se forman en el CAI pasan a las escuelas de especialidad, según su *don*.

La segunda Casa/Escuela que se decidió crear fue la **Casa de la Palabra** donde se enseña el arte de la palabra que se ha ido afinando a través de innumerables generaciones.

Para que el mundo exista hay que nombrarlo, dicen los abuelos. Ahí se transmite la palabra generosa, la que anima, la que cura, la que sana, la que orienta a los designados para cumplir con cargos o servicios en la comunidad, la que orienta a los recién casados, la que guía al alma de los difuntos para que encuentren su camino,...

La Casa del Arte de Sanar, es un espacio que no teníamos contemplado en nuestros esquemas de arte occidental, pensamos que la salud era un asunto de atención en otro sector de servicios pero los médicos tradicionales dijeron que no, que era un asunto de suma importancia porque cuando los sanadores curan al enfermo no lo hacen solo con su cuerpo, alma o espíritu, sino que también deben sanar el agua, la tierra, el aire. Hay que pedir por la sanación de todos en el planeta, pues si alguien está enfermo, tarde o temprano nos contagiará.



Casa del
Arte de Sanar

Las categorías del Arte Totonaca se estructuran a partir también de la cosmovisión que es la misma que tenemos en el cuerpo humano, así tenemos el arte que se hace con las manos, con las piernas, con la cabeza, con la boca.

En el **Arte de las Manos Creadoras** se inició con el trabajo del barro, **la alfarería**, la cerámica, la relación con la Madre Tierra es fundamental. También con el trabajo del **algodón**, planta sagrada que nos cubre, nos protege el cuerpo pero que también es terapéutica para el alma.

La Escuela de Danzas Tradicionales.

Aquí se reúnen a lo largo del año los maestros, los caporales y músicos de las danzas tradicionales para hacer memoria de todos los elementos que las componen y les dan significado. Recrean las condiciones para mantener el relevo generacional y superar esta etapa en la que se ha debilitado la integración social y comunitaria de la danza.

Se ha logrado consolidar una experiencia pedagógica propia que forma **danzantes completos** a partir de los parámetros que la tradición establece. Actualmente, trabaja con tres especialidades: Ceremonia Ritual de Voladores, Guaguas y Negritos.

La experiencia de esta Escuela de Tradición fue la base para la elaboración del Expediente que se presentó a la UNESCO y que se concretó con la inclusión de la Ceremonia Ritual de los Voladores en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial en 2009.

Casa de la Música: La música está presente en todos los momentos de la vida totonaca: al celebrar el nacimiento de un nuevo miembro de la comunidad, en las danzas, en

los ritos cíclicos, en los espacios festivos, en la muerte,... En el CAI se trabaja con músicos de sonos tradicionales ejecutados con flauta y tambor en las danzas de vuelo. Con violín y guitarra se ejecutan danzas con influencia colonial como las danzas de negros y de conquista. También se inició con el fortalecimiento de la Banda Tajín con instrumentos de metal y percusiones y últimamente estamos gestionando una orquesta filarmónica con la integración de coros.

Casa del Teatro: el arte de la representación es una característica del arte tradicional totonaca, son múltiples las manifestaciones donde se asume el rol de personajes asociados a las fuerzas del universo y a la vida cotidiana de las comunidades. Se tratan asuntos de orden cosmogónico pero también hay estructuras escénicas tradicionales que permiten comentar de manera festiva o dramática las problemáticas actuales que tienen que enfrentar.

La Casa de la Cocina Totonaca: En esta Escuela se comparte el conocimiento ancestral sobre los productos que la Madre Tierra nos prodiga para satisfacer nuestras necesidades alimentarias. El núcleo de animación de este espacio es un grupo de maestras-cocineras tradicionales que se hacen llamar *Las Mujeres de Humo* que de manera generosa comparten su arte del buen comer como una alternativa a los alimentos chatarras que el mercado transnacional nos trata de imponer. El programa de enseñanza se establece a partir de los ciclos productivos de la región tanto para los productos cultivados como los de recolección.



Casa de la
Cocina Totonaca

Casa de las Pinturas: La ciudad sagrada de El Tajín conserva después de varios siglos pintura mural y de ornamento en sus fachadas; esta es una fuente donde bajo la guía de pintores contemporáneos y restauradores, los alumnos de esta escuela iniciaron su proceso de investigación-creación sobre los recursos que la región ofrece para la transmisión de la tradición a partir del lenguaje de los colores. Se ha sumado el conocimiento sobre plantas y minerales tintóreos, además de los temas que la cosmogonía propia aporta.

El Arte de la Madera: La relación de los totonacas con los árboles es muy especial. Desde que son niños se les presenta ante un Árbol que será su tutor durante su vida. Se les instruye para que cuando estén tristes o enfermos, se acerquen al árbol protector y a partir de su contacto se viven sorprendentes experiencias de sanación y equilibrio



*Levantamiento
del Palo
Volador*

emocional. Bajo este contexto, el arte de trabajar la madera es una tarea que requiere, además de mucho respeto hacia este ser vivo, una gran sensibilidad y delicadeza.

Casa de Turismo Comunitario: Aunque el turismo para los totonacas es una experiencia anterior a la creación del mismo CAI, esta Escuela tiene el propósito de revisar y analizar la manera propia de recibir a los visitantes y definir qué se comparte y qué no con los visitantes. El turismo puede ser un agente perturbador para una buena transmisión de la tradición pero al mismo tiempo es un estímulo y una alternativa para resolver algunos de los problemas actuales de los creadores y comunidades totonacas, siempre y cuando el control del proceso esté en los portadores del patrimonio.

Casa de los Medios de Comunicación: Cine, radio, video, foto, web, ... El aprovechar las opciones que las nuevas tecnologías nos ofrecen para comunicar y difundir los mensajes y contenidos que las comunidades consideren necesarios, tanto al interior del propio pueblo portador como hacia afuera, es una opción que en esta Casa se trabaja. Se comparte el conocimiento en el manejo de las nuevas herramientas pero también se reflexiona sobre el sentido de hacerlo y su responsabilidad con la propia cultura.

CONCLUSIÓN

Esta ponencia es una breve mirada hacia el Centro de las Artes Indígenas, los invitamos a que nos visiten y nos compartan su opinión y experiencias propias sobre las diversas formas que la creatividad de nuestros pueblos realizan para garantizar la transmisión del patrimonio propio a las nuevas generaciones.

El hacerlo en un espacio institucional público y abierto nos genera algunas divergencias con los espacios tradicionales de reproducción cultural que, como ya se dijo, en la mayoría de los pueblos indígenas de nuestro país, son de resistencia, en condiciones marginales.

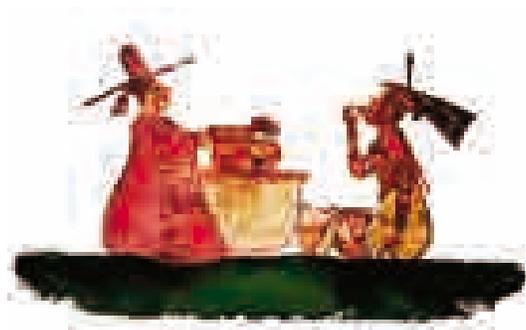
Consideramos que los Estados Nacionales y sus centros de educación especializada deben apoyar esta transmisión de la tradición propiciando las condiciones para lograrlo pero sin sustituir a los portadores.

El CAI además es un espacio de incubación de proyectos de desarrollo regional integral, con una visión holística, a partir de los principios y valores de la cultura propia, que nos hacen soñar que el futuro de nuestros pueblos y naciones puede enriquecerse desde nuestra raíz milenaria, tendiendo puentes de diálogo y construyendo nuevos escenarios de diversidad creativa.

Otra vez, muchas gracias por la invitación a compartir *campechanamente*.

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN
DE LA FIESTA DE LA RED ITALIANA
DE GRANDES MÁQUINAS QUE SE LLEVAN
A HOMBRO

PATRIZIA NARDI



Con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la UNESCO ha propuesto un nuevo concepto de patrimonio que ha aumentado el interés de las instituciones y de las comunidades de los monumentos al patrimonio vivo y ha proporcionado un modelo de interpretación que tiene un importante impacto en las políticas culturales de los Estados miembros. Esta antigua y nueva categoría patrimonial, identidad esencial de una comunidad, puede ser considerada como un “valor añadido” y uno de los aspectos de la cultura contemporánea más interesante y prometedor en el campo de las articulaciones de la misma cultura. Un recurso en el que basarse para no perder la memoria, para limitar los daños causados por la globalización exasperante y al que vincular la relación entre identidad, cultura, valoración de los territorios, desarrollo local y ámbitos de promoción nacional e internacional.

En este nuevo contexto multifacético, las dinámicas culturales se han convertido en “objeto patrimonial” y han adquirido la misma importancia que las expresiones monumentales, el vínculo entre patrimonio-comunidad ha sustituido al de patrimonio-territorio y el concepto de “salvaguardar” —palabra clave de la Convención— ha introducido nuevos elementos que han evolucionado al de “proteger”; los inevitables informes del PCI con los procesos sociales han superado los requisitos de “autenticidad” y “valor universal excepcional” que identifica en la interpretación *unesquiana* el patrimonio material e introducen nuevos términos de valor que en el intercambio entre individuos, grupos, comunidades y en el más puro respeto a la diversidad, han identificado el verdadero objetivo de la Convención que no reconoce la “singularidad” de un elemento, sino la propensión al diálogo en la comunidad que es depositaria y testimonio real, y también su capacidad de transmitir a través del tiempo, de generación en generación.

El objetivo de la Convención de superar el concepto elitista atado al reconocimiento de la “excelencia” del patrimonio cultural en el mundo, ha introducido un principio democrático que a través de la perspectiva de protección de la UNESCO, de hecho, ha alentado a las comunidades durante la última década, no a reconocer sino a dar valor a su propia tradición, organizar y preparar su transmisión.

Este último elemento, la transmisión, es un requisito indispensable para la existencia misma del patrimonio cultural inmaterial que se recrea constantemente por las comunidades y se basa en la repetición de los procesos de identidad, que a lo largo de los siglos se han



Palmi

enriquecido a través de las sugerencias e intercambio de conocimiento y discusión. Un patrimonio “vivo”, inexorablemente ligado a la comunidad y a sus dinámicas de interacción, la síntesis de la relación entre lo tradicional y lo nuevo, en el que se repite el pasado cíclicamente en el tiempo, de acuerdo con los criterios de membresía reconocidos y compartidos. La Red Italiana de las celebraciones de grandes máquinas que se llevan a hombro, que representa y une cuatro de las fiestas más espectaculares de la tradición mediterránea -los Lirios de Nola, la Varia de Palmi, los Candeleros de Sassari y la Máquina de Santa Rosa de Viterbo candidatas en “red” a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial— refleja lo que la Convención recomienda e indica como trayectorias a seguir para la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

Desde 2006, la Red ha conseguido que territorios geográficamente lejanos y con comunidades con diferentes historias, dialogaran descubriendo así una simbología común



Viterbo

y el uso de un mismo lenguaje para expresarla. Como es bien sabido, los modelos probados de la red se han aplicado, en la historia de las candidaturas de la UNESCO, en especial para la preservación y promoción de material de patrimonio cultural (monumentos, ciudad, paisaje). La Red ha abierto un nuevo camino, convirtiéndose en una candidatura temática de bienes del patrimonio inmaterial dentro de un mismo Estado Parte y proporcionar un “modelo” incluyente y representativo. Cuenta con elementos antiguos —el ritual del transportar a hombros, la ofrenda votiva de la fuerza, la participación colectiva, la transmisión del ritual de generación en generación— que se unen a los esfuerzos modernos de las comunidades para

la mejora y valoración de las fiestas en el contexto nacional e internacional. La Red ha demostrado ser un poderoso instrumento de conocimiento, participación y adherencia y ha creado una comunidad patrimonial mayor, originando trayectorias inéditas de protección, promoción y contribuyendo concretamente a la transmisión de los conocimientos relacionados con las fiestas. En este proceso, el reconocimiento de la UNESCO se ha convertido en un objetivo importante, el resultado de una sinergia entre las comunidades de la red que “desde abajo” — apoyadas por ONG, instituciones locales y regionales e instituciones culturales de los territorios involucrados— ha propuesto la candidatura que el Órgano Subsidiario y el Comité Intergubernamental de la UNESCO examinarán en el curso de 2013.

Las comunidades de la Red han trabajado en sinergia con la coordinación técnico-científica de apoyo, siguiendo un diseño de protección y programación dirigido a proteger y mejorar las fiestas, centrado en:

- Puesta en común (la Red ha desarrollado un sistema de trabajo donde las comunidades y los territorios han compartido valores, recursos y acciones en proyectos conjuntos, creando sinergias entre los distintos sujetos);
- Sustentabilidad (la Red divide las acciones financieras necesarias para la programación, utilizando los recursos cuidadosamente y dando prioridad a las acciones dirigidas a la sustentabilidad);
- Equidad (la Red es absolutamente incluyente y respeta las diferencias de edad, cultura, género, origen social y geográfico. Fomenta y refuerza la contribución de las mujeres, marginadas de la acción de transportar las máquinas, reservadas a los hombres, pero fundamentales en la organización de los eventos colaterales y la preparación de las fiestas);
- Valor de la persona (la actividad de la Red se basa en la premisa fundamental de reconocer el valor de la persona y la obra de su propio talento y actividad. Por ejemplo, por los portadores (titulares) del conocimiento artesanal, que está en la base de los procesos de construcción de las máquinas, centro de los rituales);

El respeto a las culturas de las áreas de referencia (la Red es una organización de personas pertenecientes a un mismo Estado Parte, aunque distantes geográficamente, que con respeto mutuo de las diferencias culturales, resultado inevitable de la relación con su lugar de origen, se identifican con la cultura de los rituales de la tradición mediterránea considerada el único canal a través del cual superar los localismos);

El diálogo intergeneracional (La Red facilita el diálogo entre distintas generaciones, y se considera el punto de

apoyo de todo el sistema cultural relacionado al patrimonio inmaterial y la manera más efectiva y atractiva para transmitir los conocimientos y el patrimonio, innovándolo. Ha organizado varios talleres en los que la transmisión del conocimiento ha sido vertical (entre las viejas y nuevas generaciones) y horizontal (de una comunidad a otra, dentro de la red)].



Nola

Las numerosas reuniones entre la coordinación técnico-científica y las comunidades han demostrado que el valor máximo es aquel que los individuos y grupos dan a la transmisión, que consideran el momento fundacional de todo el sistema, acto preparatorio a la existencia misma de las fiestas y de los procesos de identidad que les subyacen. La identidad de una comunidad puede prefigurarse de hecho como *un viaje*, un proceso continuo que se desarrolla a través de la absorción y elaboración de materiales culturales que una comunidad es capaz de transmitir. La centralidad de la transmisión, como una condición



Viterbo

sine qua non del PCI, está vinculada a la capacidad de memoria de la comunidad, de memorizar, simbolizar y transmitir a través de las generaciones las conductas, experiencias y valores, prácticas repetidas y transmitidas de persona a persona y entre individuos, grupos y comunidades. Prácticas que, de otra manera desaparecerían: no habrían existido las Máquinas Italianas a hombro —y por lo tanto la necesidad de identificar estas expresiones del patrimonio tangible e intangible que representan, así como la necesidad de documentarlas, preservarlas, protegerlas y valorizarlas— si originalmente no hubiera habido alguna forma de transmisión, oral o escrita, capaz de transmitir las técnicas para la construcción de las Máquinas, el afecto y la ofrenda de fuerza que caracteriza el transporte triunfal de estos carros ceremoniales. La fuerte interacción entre lo material y lo inmaterial se desarrolla a través de un vínculo funcional entre los dos: no existiría ningún ritual “de transporte a hombro” si no se hubieran diseñado y construido las “Máquinas” y no estarían “vivas” esas expresiones del PCI si el conocimiento no se hubiera transmitido de generación en generación. El patrimonio que no se transmite de generación en generación está condenado a morir.

Es la conciencia del patrimonio, la riqueza inherente de lo que representa y determina su aportación para la salvaguardia, la protección, la promoción de un elemento que se

percibe como valioso: es un efecto de la transmisión, sobre todo cuando su objetivo es la generación más joven, ya que genera respeto, pertenencia, identidad cultural y proyecta en el futuro el pasado de cada comunidad. Si la conservación de lo tangible coincide principalmente con la protección y conservación, el objetivo del patrimonio inmaterial no es la conservación, sino la perspectiva de su vitalidad que se renueva en el momento de la transmisión, “de manera formal o informal”, a través de la tradición oral transmitida de generación en generación con la acción espontánea de la comunidad o a través de las formas de materialidad que por fuerza se prestan en la oralidad (catálogos, archivos, inventarios, museo) y se convierten en “lugares” de la transmisión, como una “acción planificada y acordada” entre las instituciones culturales y administrativas y las comunidades.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial fue ratificada por Italia en septiembre de 2007, pero su aplicación sigue siendo problemática: no existe un marco legal al respecto y no hay normas específicas para la protección del PCI, lo que determina una situación bastante inconexa e incierta en lo que respecta tanto a las trayectorias de protección, como a los protagonistas de estos caminos (¿Comunidad? ¿Instituciones?) que a menudo tienden a superponerse, especialmente en lo que se refiere a los procesos de desarrollo y promoción internacionales relacionados con las candidaturas UNESCO. No es raro, de hecho, que las candidaturas del PCI italiano consideren en primer lugar a las instituciones políticas y administrativas y a las comunidades en posiciones marginales con respecto a las trayectorias de las candidaturas que a menudo comparten sólo formalmente. Lo que se puede ver en el espíritu de la Convención de 2003 sobre este punto, es muy claro: las comunidades, conscientes del patrimonio que representan, proponen las trayectorias de candidatura; las instituciones políticas, administrativas y culturales las apoyan con acciones integradas y compartidas por la comunidad.

Estas incongruencias provocan un retraso notable por parte de Italia en comparación con las políticas culturales internacionales y especialmente las directrices de la UNESCO sobre el PCI.

En este vacío legal, la Oficina del Patrimonio Mundial del Ministerio de Patrimonio y Cultura (MiBAC), el Ministerio de Asuntos Exteriores, la Comisión Nacional Italiana para la UNESCO, las administraciones regionales y locales, las superintendencias, las ONG acreditadas (UNPLI, SIMBDEA, etc.), las asociaciones culturales, las comunidades, los grupos y los individuos se mueven con dificultad, a menudo sobre la base de iniciativas que no siguen una programación enfocada y compartida que produce acciones de salvaguardia territorialmente discontinuas y no muy eficaces desde el punto de vista de los resultados. Esto ralentiza el proceso de salvaguardia del PCI en Italia, que es un país de grandes tradiciones porque está en el centro de una Trayectoria Mediterránea que lo ha convertido, a través de los siglos, en un crisol de culturas que reúne y fusiona las expresiones tangibles e intangibles de origen griego, romano, árabe, francés, español, inglés y austriaco.

Una especie de respuesta a las indicaciones de la UNESCO para la salvaguardia se produjo en Italia con la aplicación de la Convención de 2003 sobre los problemas del inventario y la transmisión. En cuanto al inventario, además del trabajo realizado por la principal agencia de catalogación nacional —el Instituto Central de Catalogación y Documentación (ICCD), que desde hace algunos años lleva a cabo las fases de registro exigidas por la UNESCO para inscribir los elementos del PCI en la Lista Representativa— hay cierta atención por parte de diferentes sujetos administrativos y asociativos: Sicilia y Lombardía y la Provincia Autónoma de Trento han adoptado, por ejemplo, los *Registros de Herencia* o de *Patrimonio inmaterial*, con miras a reconocer los bienes inmateriales y promover un plan de mejora y promoción coordinado.

En este contexto, el proyecto E.CH.I. de la cooperación transfronteriza entre Italia y Suiza, que ofrece un programa que se inscribe en el marco definido por la Convención y que tiene como objetivo diseñar, en colaboración con el Archivo de Historia Etnográfica y Social de Lombardía, un registro temático de patrimonio transfronterizo que está experimentando nuevas formas de participación de las comunidades en el proceso de identificación del patrimonio.

En Italia es particularmente importante la acción llevada a cabo por el proyecto “Abraza Italia” de la Unión Nacional de Pro Loco (UNPLI), ONG acreditada que representa a 6.000 comunidades de varias ciudades italianas y que desde hace 120 años promueve la cultura de la tradición especialmente en los centros italianos de tamaño pequeño y mediano. A través del sistema de entrevistas a miembros de la comunidad, la UNPLI ha conseguido una acción efectiva de salvaguardia que ha obtenido el reconocimiento y el almacenamiento de muchas expresiones del patrimonio inmaterial italiano transmitido aun oralmente. El objetivo era el de facilitar la transmisión de conocimientos a través de “el arte del transmitir”, último objetivo desde hace tiempo de la acción de inventariado llevada a cabo por la UNPLI.

Estas acciones podrían tener un mayor efecto si existiera una plataforma de acción común, que uniera a todos los actores del PCI (comunidades, agencias gubernamentales, departamentos de cultura de las Regiones, Superintendencias del Patrimonio Demográfico, Universidades, ONG’s autónomas, asociaciones) con una planificación compartida.

La red de grandes máquinas italianas a hombro propuso en 2011 a la Comisión de Cultura de la Conferencia de las Regiones italianas una comparación permanente entre todos los sujetos a los que se refiere, con el fin de optimizar las operaciones y con el objetivo de identificar las habilidades necesarias para la preparación de una normativa que clarificara y regulara la aplicación de la Convención en todo el país. La petición fue aceptada.

Si la transmisión “formal” se produce con la divulgación del patrimonio documentado y por la acción de los “lugares de transmisión” (museos, archivos, etc.), la transmisión

informal de la cultura de la tradición italiana, anterior a la transmisión formal, continúa siendo exactamente como siempre ha sido: a través de la transmisión oral de generación en generación del conocimiento, rituales, prácticas, expresiones. Con una diferencia con respecto al pasado, la conciencia, por parte de la comunidad, del potencial del PCI como un recurso:

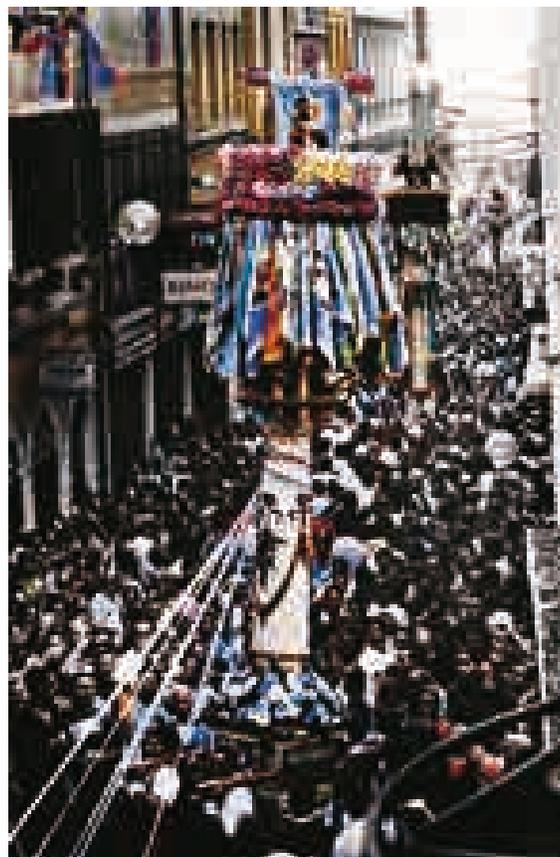
- con respecto al fortalecimiento del vínculo entre el patrimonio cultural inmaterial y la identidad local;
- en función de un desarrollo sustentable;
- como elemento de conexión y de diálogo con personas externas a la comunidad de origen, ¿por qué especular con respecto a una costumbre social o un acontecimiento ritual y festivo más que a un conocimiento, base de las comunidades patrimoniales?

Pero, ¿qué es la transmisión de la festividad para las comunidades de la red? ¿Cómo se mejora? ¿Quién la promueve y a quién está dirigida? Es necesario distinguir entre dos tipos de acciones: la transmisión fomentada por las instituciones (Estado, Regiones, Ayuntamientos y sus organismos) que tiene principalmente una finalidad promocional e informativa y que es consecuente y posterior a otro tipo de transmisión, la del conocimiento, llevada a cabo por la comunidad festiva desde hace siglos siempre de la misma manera y que permite la vitalidad de las fiestas a través del tiempo.

La transmisión fomentada por las instituciones corresponde al Artículo 14 de la Convención, que indica la necesaria creación de programas de sensibilización, educación y fortalecimiento de las actividades de salvaguardia —incluso “a través de medios informales” — dirigidos principalmente a los jóvenes.

En Nola, Ciudad de los Lirios, en los últimos años han experimentado un proyecto integrado entre la Dirección de Patrimonio Mundial del Ministerio de Cultura, la superintendencia de Salerno y Avellino, algunas asociaciones y la comunidad festiva de los Lirios, basado en un programa escolar con formación previa de los docentes por parte de expertos en la materia y en un trabajo de campo que fortalece el vínculo entre la comunidad juvenil y la fiesta.

En las ciudades de Palmi, Sassari y Viterbo, los programas del Ministerio de Educación para la promoción de las tradiciones locales, financiados por los Fondos Estructurales



Sassari

Europeos, han favorecido un enfoque más consciente de las fiestas, incluso por los más jóvenes de las escuelas primarias y secundarias, que se han convertido en protagonistas de nuevas formas de comunicación de la fiesta particularmente eficaces: los cómics (por ejemplo: *La Varia de Palmi hecha en comic por niños para niños de 0 a 100 años*), la colección de cronos de las fiestas dentro de un álbum que ha tenido en todas las ciudades de la red una difusión enorme. Esto ha provocado el entusiasmo de jóvenes y adolescentes en relación al transporte de “minimacchine” de la tradición reciente o antigua.

En esta forma de transmisión se incluyen los protocolos firmados entre las instituciones a fin de promover el reconocimiento, el respeto y la promoción del patrimonio cultural representado por las fiestas: el *Protocolo de Nola* de 2006 estableció el acuerdo entre las administraciones municipales de las ciudades de la Red que apoyan el intercambio dentro del circuito de las comunidades hermanadas a través de colaboraciones en la organización de exposiciones, conferencias, intercambios de visitas en el momento de las fiestas, etc. Más reciente es el protocolo que estableció la *Red de los Candeleros de las Ciudades de Cerdeña*, una red en la red y de la que forman parte las ciudades de Sassari, Nulvi, Ploaghe e Iglesias, destinada a la organización de manifestaciones culturales que promueven el “conocimiento” de la tradición sarda de candelabros.

En el espíritu de la divulgación y la transmisión, también es importante el apoyo que los municipios de las ciudades de la red dan a los museos dedicados a las fiestas, diseñados y administrados por la comunidad festiva, como es el caso del Museo de Facchini de Santa Rosa de Viterbo. En las ciudades de Nola, Palmi y Sassari todavía no hay museos temáticos, pero las comunidades están trabajando con las autoridades para cumplir con el *Plan de Protección* firmado y adjunto al expediente de candidatura, que incluye la creación de áreas temáticas dedicadas a las fiestas, que utilizarán el lenguaje de las Tecnologías de la Información y Comunicación (ICT) para fomentar el diálogo con las nuevas generaciones. Así, se ha tratado de transmitir y obtener un resultado positivo de las restricciones que surgen en la transmisión de las fiestas y que vienen de nuevos intereses directamente relacionados con los procesos de evolución y transformación de una sociedad, teniendo en cuenta la inevitable transformación del patrimonio cultural en función de la progresiva articulación de la tradición.

La virtuosa pero compleja trayectoria que la Red ha logrado con los sujetos institucionales y políticos de las ciudades que no desplazan a las comunidades en el manejo del PCI, sino que las acompañan, mejorando el rendimiento y los resultados, es el producto de años de trabajo, intercambios y comparación entre y dentro de cada una de las comunidades de la Red. La UNESCO ha provocado sobre este sistema una aceleración sustancial que ha motivado aún más el esfuerzo con la protección de cada uno de los sujetos mencionados.

El corazón de la fiesta, sin embargo, sigue latiendo sobre todo a través de las enseñanzas que se transmiten pacientemente por la comunidad festiva “vieja” a la comunidad joven e infantil, que se acerca con respeto a los rituales de preparación y transporte de

las Máquinas. Muchas son los jóvenes en Sassari que forman parte de los gremios, los grupos de profesionales que han llevado los Candeleros por más de 500 años para la “Farradda”. Los jóvenes de entre 18 y 25 años son los portadores de candeleros, cuyos movimientos elegantes y coordinados, transmitidos por los ancianos de la comunidad, hacen bailar la vela durante horas, hasta bien entrada la noche y hasta la extenuación enfrente de la Virgen durmiente de Santa María de Belén.

De entre 18 y 40 años son también los jóvenes Mbuttaturi de la Varia de Palmi y los 30 niños (de 7 a 11 años) que acompañan en la Varia la ascensión de la Animella de la Virgen a los cielos. Muchos jóvenes de Nola, bajo la guía experta de maestros artesanos, que trabajan el papel que cubre artísticamente los Lirios, participan en su construcción y son los protagonistas de los coloridos “comités de sábado” que se celebran antes de la fiesta. Junto con los “cullatori” (portadores de los Lirios) más adultos, dan fuerza al transporte, que puede durar incluso 24 horas.

Jóvenes son los portadores que llevan durante la noche, en la oscuridad, por las calles del centro histórico de la ciudad de Viterbo la Máquina de Santa Rosa, el “Obelisco andante”. Y para ello se guían de la experiencia y lecciones de los portadores “viejos” ya desde las “pruebas de portadores”, varios meses antes de transportar la máquina y en la que es tangible la transmisión del conocimiento. Tradiciones y expresiones que se transmiten a través de un lenguaje y un vocabulario vernáculo sin cambios en el tiempo, recreado constantemente; tradiciones orales que se refieren a la transmisión de los movimientos precisos que permiten el transporte de las máquinas en las zonas urbanas de las ciudades de la Red y que hacen difíciles y espectaculares los movimientos de las grandes máquinas.

De especial impacto son finalmente las “Minimáquinas”, carruajes ceremoniales perfectamente idénticos a las máquinas, construidas a escala y llevadas por el mismo circuito y unos días antes de la “gran fiesta” por los jóvenes de las comunidades festivas de la Red, y que realizan el ritual de transporte con la misma pasión y la misma implicación que los adultos.

Una de las tradiciones más antiguas es la Minimáquina de Santa Rosa: el primer transporte se remonta a 1966 y aún hoy 230 Mini Facchini de entre 6 y 14 años, la noche del 1 de septiembre, con una participación y una seriedad inusual en niños tan pequeños, llevan a cabo el ritual del primer movimiento de la Santa al que la ciudad de Viterbo está vinculada afectivamente porque muchos de esos niños serán los Facchini de la fiesta de mañana. Es la identidad de la ciudad la que se proyecta hacia adelante, en ese “elevado y firme” contingente que tiene la misma solemnidad que la del comando que mueve el “Obelisco que camina”.

El descenso de las pequeñas velas se estableció en Sassari en 1997 con el objetivo de transmitir a las futuras generaciones la tradición asociada a la celebración de los Candeleros, sus valores más auténticos y el sentido de pertenencia a la comunidad. El evento se celebra cada 5 de agosto y se reserva a los jóvenes de hasta 13 años. La cons-

trucción y el equipamiento de las Velas pequeñas, con una altura máxima de 1,50 mts., son la libre expresión de la imaginación de los jóvenes participantes, que se inspiran en las velas votivas originales. Es un camino corto, que sin embargo se refiere, en parte, al último tramo de la ruta de los Candeleros. Los instrumentos utilizados para acompañar con el sonido a los pequeños portadores de velas son los mismos que el Descenso del 14 de agosto, y la danza con la que desfilan reproduce los pasos y movimientos de los verdaderos portadores.

En Palmi, la primera Varia Pequeña se remonta a 2008, organizada por el Comité y las escuelas de la zona. El evento reproduce el transporte y el camino de la Varia, con niños y adolescentes que repiten exactamente los mismos rituales, representando las diversas figuras que son las protagonistas del transporte: Animella, Padreterno, ángeles, Mbuttaturi. La procesión es acompañada por los Gigantes de la tradición mediterránea, Mata y Griffin y por el Caballito de mar, mientras que el redoble de tambores es interpretado por los propios niños. La Varia y los Gigantes, de cartón-piedra, están hechos por los estudiantes, bajo la cuidadosa dirección de los historiadores-constructores de la Varia.

En Nola, finalmente, la organización del minitransporte es todavía un hecho esporádico y espontáneo totalmente. En las semanas anteriores al transporte de los Lirios podemos toparnos en los barrios del centro histórico, donde se preparan las torres fantásticas que permanecen en muestra hasta la mañana del día de San Paolino, con desfiles espontáneos de los niños y los adultos que llevan alegremente a hombros pequeños lirios estilizados o creados con materiales reciclados. Evocando igualmente el encanto de la máquina que se eleva alta hacia el cielo, a la devoción del Santo (Nola), de la Santa (Viterbo) de la Virgen (Sassari y Palmi), y que recuerda a todos que la maravilla de estas fiestas no es otra que la de compartir.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. "Tangible and Intangible Heritage". *Museum International*, vol. 56, n.1-2. Paris: ICOM, 2004.
- AA. VV. "Time and Heritage". *Museum International*, vol. 57, n. 3. Paris: ICOM, 2005.
- ANDERSON B., *Comunità immaginate*, Roma, 1996.
- BRAVO G. –TUCCI R., *I beni culturali demotnoantropologici*, Carocci, Roma, 2006.
- CONDOMINAS G., "Researching and Safeguarding the Intangible Heritage". *Museum International*, vol. 56, n.1-2, Paris: ICOM, 2004.
- CIRESE A.M. "Beni immateriali o beni inoggettuali?", *Antropologia Museale*, 1.
- CLEMENTE P. – MUGNAINI F. (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma, 2001.
- DE VARINE H. *Les racines du future. Le patrimoine au service du développement local*, Chalon-sur-Saône, Editions ASDIC, 2005.
- FABIETTI U.-MATERA V. *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi, Roma, 1999.

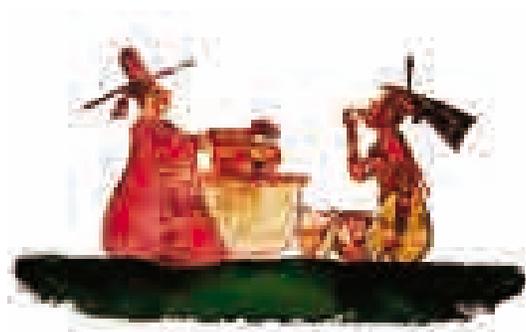


Sassari

- HAFSTEIN V.T. *Sauvegarde du patrimoine immatériel et gouvernance communautaire*, Table ronde: La coopération internationale en action. A la découverte du patrimoine de l'humanité, 17 novembre 2005.
- HOBBSAWM E.- RANGER T. *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- JADÉ M. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- JEDLOWSKI P. *Memoria, esperienza e modernità. Memorie e società del XX secolo*, Angeli, Milano, 2004.
- LUCARELLI F.-MAZZACANE L. *L'UNESCO e la tutela du patrimoine immatériel. Les Fetes Traditionelles-Les Gigli de Nola, Extra Moenia, Nola, 1999.*
- MARIOTTI L. "Prospettive italiane della Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio culturale immateriale. Ipotesi di analisi tra antropologia e norme giuridiche", in BORTOLOTTO C. (a cura di) *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico, Roma, 2008.
- MUNJERI D. *Tangible and Intangible Heritage: from difference to convergence*; Museum International, vol. 56.
- PALUMBO B. *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia*, Orientale, Meltemi, Roma, 2003.
- RAMPAZZI M. – TOTA A. (a cura di) *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*, Carocci, 2006.
- RICOEUR P. *La memoria, la storia e l'oblio*, Cortina, Milano, 2003.
- SEDDA F.-STENO K. *UNESCO and the Issue of Cultural Diversity. Review and strategy 1946-2004: A study based on official documents*, UNESCO Publications, Paris, 2004.
- SALVEMINI S.-SODA G. *Artwork and network. Reti organizzative e alleanze per lo sviluppo dell'industria culturale*, Egea, Milano, 2001.
- UNESCO, *Convention for safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003.

DIREITOS CULTURAIS, AFIRMAÇÃO
IDENTITÁRIA E PATRIMONIALIZAÇÃO:
A SALVAGUARDA DAS EXPRESSÕES ORAIS
E GRÁFICAS DOS WAJÃPI NO AMAPÁ

NATÁLIA GUERRA BRAYNER



As expressões orais e gráficas dos Wajãpi no Amapá receberam o reconhecimento como Obra Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2003¹. No ano anterior a *Arte Kusiwa – pintura corporal e arte gráfica wajãpi* havia sido inscrita pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN no Livro das Formas de Expressão e recebido o título de Patrimônio Cultural do Brasil.

Nesta comunicação, pretendo demonstrar como a patrimonialização das expressões orais e gráficas dos wajãpi do Amapá ocorreu como resultado de um processo mais amplo de conquistas de direitos e construção da cidadania e como esse fenômeno tem gerado efeitos importantes não apenas para assegurar a transmissão intergeracional de todo o conjunto de conhecimentos e valores da cultura wajãpi, mas, principalmente, que a salvaguarda deste patrimônio ocorre como instrumento estratégico para o fortalecimento de ações e lutas sociais que visam a garantia de direitos culturais e mesmo de direitos humanos de forma mais ampla.

Conforme definido por Castilho²,

Os direitos culturais são parte integrante dos direitos humanos. Estão indicados no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), e nos artigos 13 e 15 do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (1966). Assim, todas as pessoas devem poder se exprimir, criar e difundir seus trabalhos no idioma de sua preferência e, em particular, na língua materna; todas as pessoas têm o direito a uma educação e uma formação de qualidade que respeitem plenamente a sua identidade cultural; todas as pessoas devem poder participar da vida cultural de sua escolha e exercer suas próprias práticas culturais, desfrutar o progresso científico e suas aplicações, beneficiar-se da proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de toda a produção científica, literária ou artística de que sejam autoras.



Liderança wajãpi. Março, 2012. Aldeia Aramirã, Terra Indígena Wajãpi, Amapá, Brasil

¹ Em 2008, o Comitê Intergovernamental para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial decidiu incorporar todos os elementos que haviam sido inscritos na Lista de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade na *Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade*.

² CASTILHO, Ela Wiecko Volkmer de. *Direitos Culturais. Dicionário de Direitos Humanos*. Disponível em <http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direitos+culturais>. Página web acessada em 15 de setembro de 2012.

No âmbito interamericano os direitos culturais estão indicados no Protocolo Adicional à Convenção Americana sobre Direitos Humanos, conhecido como Protocolo de São Salvador (1988). [...]

No processo de implementação mundial dos direitos culturais foi adotada pela UNESCO, em novembro de 2001, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Ao mesmo tempo em que afirma os direitos das pessoas pertencentes às minorias à livre expressão cultural, observa que ninguém pode invocar a diversidade cultural para infringir os direitos humanos nem limitar o seu exercício.

A Constituição Brasileira de 1988 garante a todos o pleno exercício dos direitos culturais (art. 215). Ao definir patrimônio cultural brasileiro, de forma indireta, aponta como direitos culturais as formas de expressão, os modos de criar, fazer e viver, as criações científicas, artísticas e tecnológicas. O livre exercício dos cultos religiosos, a livre expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, e os direitos do autor também estão expressamente assegurados na Constituição, no rol dos direitos e garantias fundamentais (art. 5º). A educação figura como direito social (art. 6º) e também como direito cultural (art. 205 a 214).

Penso ser importante iniciar a reflexão proposta com um breve comentário sobre a história relação dos Wajãpi com o Estado brasileiro e com populações não-indígenas da sociedade³. Segundo informações disponibilizadas pelo Instituto Socioambiental – ISA⁴, em 1973, os Wajãpi do Amapari foram “contatados” pelo governo brasileiro que preparava, naquela região, os trabalhos de abertura da rodovia Perimetral Norte (BR 210). Quando os trabalhos de construção da estrada foram interrompidos em 1976, o trecho final já penetrava por mais de 30 km a área indígena. A estrada, aliada à uma fiscalização inadequada, abriu as terras dos Wajãpi aos invasores: inicialmente caçadores de peles, depois garimpeiros e, mais recentemente, aos interesses de madeireiras e de empresas de mineração, atraídas pelas importantes jazidas de ouro, cassiterita, manganês e tântalo da região. Ao mesmo tempo, crescia a pressão nos limites da área, na medida em que as margens da Perimetral Norte vinham sendo ocupadas por serrarias, fazendas e garimpos, alimentados pelos centros urbanos próximos (Serra do Navio, a 90 km da área indígena, e Macapá, a 370 km).

³ As informações aqui apresentadas foram extraídas das seguintes fontes: Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi>. O site Povos Indígenas no Brasil faz parte do portal do Instituto Socioambiental-ISA (www.socioambiental.org) e contém informações sobre os povos e a temática indígena no Brasil; página institucional do Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena – Iepé (<http://www.institutoiepe.org.br>) e da publicação *Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Dossiê IPHAN 2. 2ª edição. Brasília, DF. Iphan, 2008.

⁴ *Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil*. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/wajapi>. Páginas web consultadas em 10 de setembro de 2012.

Em 1990, a Fundação Nacional do Índio - Funai interditou a Área Indígena Wajãpi, com 543.000 ha, nos municípios de Almerim, Mazagão e Macapá, no Amapá. A partir dos anos 80, os wajãpi passaram a expulsar, por conta própria, os invasores de suas terras.

Em 1994, iniciou-se, com apoio do governo alemão, no contexto do Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil - PPG-7⁵, a autodemarcação da área indígena Wajãpi. Neste mesmo ano, foi fundado o Conselho das Aldeias Wajãpi, reunindo todos os chefes de famílias extensas, que escolheram sua diretoria. Esta associação é também denominada Apina, nome de um subgrupo da etnia lembrado pela sua valentia na guerra: eram os Wajãpi que “flechavam longe”. Seus objetivos principais são garantir uma representação mais direta da comunidade junto às autoridades e buscar soluções para reorientar o relacionamento com as agências que atuam na área⁶.

A partir dos anos 90 os líderes wajãpi começaram a demonstrar grande preocupação com o fato de que os jovens não apresentavam interesse pelos conhecimentos e tradições culturais wajãpi e que muitos jovens escondiam e depreciavam sua identidade indígena.

Os líderes tradicionais solicitaram então o desenvolvimento de projetos de valorização cultural. Em 1992, pesquisadores do Núcleo de História Indígena e Indigenismo - NHII da Universidade de São Paulo - USP deram início ao Programa Wajãpi - PW⁷, que atualmente é desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena - Iepé em parceria com o Conselho das Aldeias Wajãpi - APINA. O programa está voltado

⁵ O Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil - PPG-7 foi encerrado pelo Ministério do Meio Ambiente em 2009. O PPG-7 foi uma iniciativa em conjunto dos sete países mais industrializados da época (G-7), mais os Países Baixos, do Banco Mundial e do Governo do Brasil no intento de “conciliar o desenvolvimento econômico sustentável com a conservação das Florestas Tropicais”. Para reduzir a taxa de desmatamento na Amazônia, o G-7 lançou, em 1990, o programa, acolhido favoravelmente pelo Brasil, comprometendo-se a financiar uma série de projetos que deviam respeitar cinco linhas de ação: a experimentação e a demonstração de atividades que visam conciliar a conservação e o desenvolvimento; a conservação de áreas protegidas; a demarcação das terras indígenas; a consolidação das instituições públicas responsáveis pelas políticas ambientais; e a pesquisa científica. Ver: Antoni, Giorgio de. Programa Piloto para a Proteção das Florestas Tropicais do Brasil. Ambiente & Sociedade. Campinas v. XIII, n. 2, p. 299-313, jul.-dez. 2010.

⁶ Ver: <http://www.socioambiental.org/pi-interno/epi/waiapi/contato.shtm>, página da web consultada em 15 de setembro de 2012.

⁷ O Programa Wajãpi originou-se do trabalho de pesquisa desenvolvido junto a estes índios pela antropóloga Dominique Tilkin Gallois a partir de 1977, e que a levou a assessorar a FUNAI no processo inicial de identificação e delimitação da Terra Indígena Wajãpi. Em consequência dessa assessoria, os chefes wajãpi passaram a solicitar seu apoio para enfrentar outros problemas, e assim foram elaborados os primeiros projetos, que encontraram abrigo institucional na ONG Centro de Trabalho Indigenista / CTI. Em seus primeiros anos de existência, o Programa Wajãpi apoiou a formação do Conselho das Aldeias Wajãpi - Apina, constituído pelos chefes de todos os grupos locais que atualmente convivem na Terra Indígena Wajãpi, e desde então o programa vem sendo desenvolvido em parceria com esta organização indígena. Para maiores informações ver: <http://www.institutoiepe.org.br/programas-de-trabalho>.

à formação comunitária dos Wajãpi que vivem na região do rio Amapari, no Amapá, região norte do Brasil, e articula uma série de ações e projetos nas áreas de educação escolar, educação em saúde, controle territorial e ambiental, apoio à auto-gestão, fortalecimento político e valorização do patrimônio cultural indígena.

Em 1996 (quando terminou a demarcação da Terra Indígena Wajãpi) os chefes começaram a ficar preocupados com os nossos conhecimentos e práticas culturais porque os jovens estavam se interessando muito pelos conhecimentos e jeito de viver dos não-índios. Os chefes pensaram que precisava um trabalho para o fortalecimento cultural dos Wajãpi. Os chefes pediram apoio para o Iepé, e juntos tiveram a idéia de fazer formação de pesquisadores Wajãpi. Em 2004, os chefes escolheram 20 jovens de 11 aldeias para participarem do 1º encontro de pesquisadores Wajãpi, que aconteceu em janeiro de 2005 quando fizemos também pela primeira vez pesquisas de campo. Em 2005 também teve a 1ª oficina de pesquisadores e o 1º curso de formação básica.⁸

Os pesquisadores do Programa Wajãpi e do Núcleo de História Indigenista - NHII da Universidade de São Paulo, foram os responsáveis pela elaboração do dossiê de registro da Arte Kusiwa como Patrimônio Cultural do Brasil - encaminhado ao IPHAN em 2002 - e pela preparação da candidatura das Expressões Orais e Gráficas dos Wajãpi do Amapá para inscrição na lista da UNESCO de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

Nos estudos elaborados tendo em vista a patrimonialização do kusiwa e das expressões orais associadas a esta arte gráfica, é descrito que a pintura corporal dos wajãpi não era originalmente utilizada para distinção cultural frente aos não-indígenas ou mesmo frente a outros povos indígenas. Entretanto, o impacto das transformações sociais, ambientais e econômicas, a que este grupo indígena está sendo submetido desde a década de 70, vem fortalecendo o entendimento da diferença que sua condição de “índio” representa.

Significativas mudanças de valores têm sido vivenciadas pelas novas gerações e, nesse contexto, a arte gráfica e as tradições orais a ela associadas passaram a ser vistas como sinais distintivos do grupo, que evidenciam um “estilo próprio” e enunciam a especificidade dessa comunidade. Sua valorização interna tem crescido com sua utilização para marcar fronteiras simbólicas e políticas e tornou-se um dos elementos mais significativos da autoimagem construída pelos Wajãpi do Amapá. Ou seja, o sistema gráfico wajãpi e as

⁸ Texto coletivo produzido por pesquisadores wajãpi em novembro de 2007. In: *Saberes Wajãpi: Formação de pesquisadorese valorização de registros etnográficos indígenas*. Texto produzido pelo Equipe do Apina/Iepé/NHII-USP e apresentado à Latin American Studies Association – LASA em março de 2008. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/members/news/documents/brazil.pdf>.



suas narrativas orais, que inicialmente não eram associados à identidade do grupo ou vistos como “patrimônio”, transformaram-se em marcas identitárias distintas.

*Assembleia do Povo
Indígena Wajãpi com órgãos
governamentais. Março, 2012.
Aldeia Aramirã, Terra
Indígena Wajãpi, Amapá,
Brasil*

A tradição de decorar os corpos e objetos é, para os wajãpi, um prazer estético e um desafio criativo, e não marcas étnicas ou símbolos rituais. A pintura corporal é uma atividade do cotidiano, realizada no âmbito familiar. Os homens são pintados pelas esposas e vice-versa. No entanto, o uso da pintura corporal com urucum, jenipapo ou resina varia conforme o estado da pessoa: em momentos de resguardo, de luto ou doença, evita-se decorar o corpo com jenipapo ou laca.

Cada um desses revestimentos tem sua própria eficácia. Tinta de urucum, resina de cheiro e padrões gráficos aplicados com jenipapo constituem revestimentos corporais que interferem na relação entre a pessoa e o mundo a sua volta. Com o corpo coberto de urucum e exalando o cheiro forte desta tinta, ela está protegida de uma aproximação perigosa de espíritos da floresta. Por este motivo, os pajés evitam se revestir de urucum, o que afastaria os espíritos com os quais eles poderiam manter comunicação.

Ao contrário do urucum, a laca preparada com resinas perfumadas tem a capacidade de seduzir e amansar. [...]

Os padrões gráficos aplicados com jenipapo também aproximam entidades espirituais diversas. Considera-se que estes motivos tornam as pessoas particularmente visíveis aos mortos, que vivem na aldeia celeste do criador *Janejar*. Por esse motivo, as pessoas de luto evitam essa decoração, que também pode ser perigosa para crianças muito pequenas.⁹

Ainda conforme o estudo diagnóstico realizado para fins de patrimonialização do *kusiwa* foram identificados fatores de risco para a continuidade da existência das formas de expressão gráfica e de transmissão oral dos Wajãpi no Amapá.

Os Wajãpi do Amapá representam um entre esses raros grupos indígenas amazônicos que até hoje conseguiu manter ativa sua cosmovisão, manifesta especialmente em valores e práticas xamanísticas, e que esta comunidade está preocupada em continuar alimentando-se através da oralidade e de formas de expressão próprias como é o caso do sistema gráfico *kusiwa*. Esta situação privilegiada está em constante desequilíbrio nos últimos anos, podendo ruir logo adiante, em meio às próximas gerações, quando se terão perdido **as condições indispensáveis para sua significação e a sua transmissão**.¹⁰

Um dos principais fatores de risco apontado pelo diagnóstico produzido está relacionado à manutenção do direito exclusivo de uso da terra indígena wajãpi. Embora este grupo viva em uma terra que, segundo a legislação brasileira, lhes foi reservada para uso exclusivo, as pressões crescentes no seu entorno geram não apenas impactos sociais e ambientais, mas, sobretudo, a desvalorização dos conhecimentos e práticas culturais que asseguraram durante gerações a sustentabilidade de modo de vida dos wajãpi nesse território. O segundo fator de risco refere-se ao desinteresse dos jovens pelos acervos e práticas culturais tradicionais em função da discriminação que o grupo tem enfrentado na relação com a população não-indígena. E, por fim, o fenômeno da folclorização e mercantilização dos saberes tradicionais deste grupo indígena é apontado como responsável pelo esvaziamento simbólico da prática cultural tradicional de pintar seus corpos.

A preocupação com uma proteção efetiva contra a exploração das manifestações culturais wajãpi e a promoção do respeito às diferenças culturais estiveram entre as principais motivações dos wajãpi ao anuir junto ao Iphan e à Unesco o reconhecimento de suas expressões orais e gráficas como patrimônio cultural do Brasil e da humanidade.

O diagnóstico realizado também apontou a existência de algumas iniciativas que contribuem para a manutenção das formas de expressão e transmissão de valores próprias dos wajãpi: os controles territorial e ambiental da terra indígena por parte dos próprios wajãpi; me-

⁹ Arte Kusiwa: *Pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Dossiê IPHAN 2. 2ª edição. Brasília, DF. Iphan, 2008, p. 20,21, op cit.

¹⁰ Arte Kusiwa: *Pintura corporal e arte gráfica wajãpi*. Dossiê IPHAN 2. 2ª edição. Brasília, DF. Iphan, 2008, p. 91,92, grifos meus.

didadas de fortalecimento da organização coletiva do grupo por meio da formação continuada de jovens e adultos wajãpi; implementação e execução de um programa de educação escolar diferenciada; realização permanente de pesquisas com ênfase no estudo da organização social e da cosmologia do grupo, da dinâmica de transformação e da avaliação dos diversos impactos das transformações sociais e econômicas em curso na vida da comunidade; e a realização de ações de difusão das manifestações culturais dos wajãpi do Amapá com a participação da comunidade na escolha dos conteúdos e na geração dos produtos que serão utilizados este fim (registros audiovisuais, exposições museográficas, livros, entre outros).

Fundamentado neste diagnóstico, foi construído, com a participação de membros das 48 aldeias wajãpi, o Plano de Salvaguarda das Expressões Orais e Gráficas dos Wajãpi do Amapá. O plano visa justamente assegurar as *condições de significação e transmissão* da arte gráfica e das narrativas orais. Para tanto, foi organizado em dois componentes: um componente voltado à sensibilização de agentes governamentais que precisam incorporar formas de relacionamento e intervenção adequadas à valorização de patrimônios orais e à manutenção das diferenças culturais e um segundo componente voltado à implementação de ações de revitalização interna das formas de expressão gráfica e orais entre os Wajãpi do Amapá.

Uma das perspectivas nas atividades desenvolvidas no âmbito da salvaguarda tem sido a de preparação dos wajãpi para que possam melhor enfrentar as sucessivas tentativas de “modernização” à qual são submetidos devido a um entendimento generalizado e equivocado, até mesmo por parte de agentes governamentais, de que a condição indígena é transitória e que se deve urgentemente “modernizar” seus modos de vida e de pensar. Assim, uma das linhas de ação do plano tem sido a da produção etnográfica de conhecimentos sobre a sua própria cultura e história como meio para que os wajãpi pensem criticamente sobre suas escolhas e sobre como se posicionar enquanto grupo e mesmo enquanto indivíduos frente aos desafios cotidianos nas relações com os karai ku (não-índios). Conforme mencionado em texto da equipe que vem executando projeto de formação de professores e pesquisadores indígenas:

Desde 1998, Dominique T. Gallois e, depois, outros assessores do PW/Iepé, ofereceram cursos de formação aos professores bilíngües em que se abordavam problemáticas relacionadas ao conhecimento. Nesses cursos, discutia-se, por exemplo, como tratar de forma comparativa dos “conhecimentos dos brancos sobre os índios” e dos “conhecimentos dos índios que os brancos não conhecem”, evidenciando assim o caráter contextual e seletivo da transmissão de conhecimentos. Tratava-se também de promover a reflexão crítica dos professores bilíngües a respeito da relação entre diversos agentes e seus respectivos interesses, resultando em conhecimentos muito variados ou mesmo contraditórios a respeito da vida ou das formas de pensamento do grupo Wajãpi. [...]

Não sabíamos o que era pesquisa, a gente pensava que sabia tudo dos conhecimentos wajãpi. Depois que aprendemos a pesquisar, percebemos que a gente não sabia tudo. Daí nós ficamos preocupados com nosso conhecimento tradicional. Por isso falamos com o Iepé para formar novos pesquisadores wajãpi (Aikyry e Jawapuku – 2007).

Outro antecedente importante na construção desse programa de formação de pesquisadores foi a Candidatura que os Wajãpi, através do Apina, submeteram à UNESCO, em 2003. O impacto positivo dessa seleção, que animou tanto os chefes mais idosos como os jovens líderes do Apina e os professores bilíngües, é que viabilizou a discussão e, sobretudo, a implantação concreta, de um Plano de Ação focado na valorização interna das formas de transmissão oral. Mas considerando a complexidade de um trabalho desse tipo e para evitar equívocos freqüentes em ações de promoção cultural – especialmente quando configuradas como ações voltadas ao “resgate” (de supostos conteúdos culturais) ou à “visibilidade” (da cultura como espetáculo) – optou-se por um programa de longo prazo, que poderia ser desenvolvido com apoio sucessivo de diversas instituições e projetos. Avaliou-se que a “formação” em pesquisa de um pequeno número de jovens adultos Wajãpi seria uma alternativa adequada, considerando especialmente que os professores bilíngües e os jovens selecionados como “pesquisadores das aldeias” não são (ainda) detentores nem transmissores competentes dos conhecimentos de seu grupo.¹¹

O plano de salvaguarda das Expressões Orais e Gráficas dos Wajãpi tem sido apoiado pelo IPHAN por meio do financiamento direto de diversas ações do Programa Wajãpi. Em 2009, foi inaugurado o Centro de Formação e Documentação Wajãpi, construído na Terra Indígena Wajãpi¹² para apoiar algumas atividades do Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Wajãpi, especialmente a formação de pesquisadores, professores e documentaristas indígenas. O CFDW abriga uma das unidades do Pontão de Cultura “Arte e Vida dos Povos Indígenas do Amapá e Norte do Pará”, mantido pelo Instituto de Pesquisa e Formação em Educação Indígena - Iepé e pelo Apina – Conselho das Aldeias Wajãpi, com apoio do Ministério da Cultura e do IPHAN. Esse projeto está inserido no “Programa Cultura Viva”, programa nacional criado em 2004 pelo Ministério da Cultura com o objetivo de estimular e fortalecer no país uma rede de criação e gestão cultural, tendo como base os denominados “Pontos de Cultura”, espaços instituídos junto a grupos e comunidades

¹¹ Texto coletivo produzido por pesquisadores wajãpi em novembro de 2007. In: *Saberes Wajãpi: Formação de pesquisadorese valorização de registros etnográficos indígenas*. Texto produzido pelo Equipe do Apina/Iepé/NHII-USP e apresentado à Latin American Studies Association – LASA em março de 2008, p. 9-10. Disponível em <http://lasa.international.pitt.edu/members/news/documents/brazil.pdf>.

¹² A construção do CFDW foi realizada pelo Iepé e pelo Apina com patrocínio da Petrobras, por meio da Lei Rouanet, e seus equipamentos foram adquiridos com apoio da Petrobras, do IPHAN, da UNESCO-Brasil e da Embaixada da Austrália.

onde iniciativas de valorização e produção cultural já ocorriam, porém, muitas das vezes, de forma precária. Desde 2006, o Iphan tem implantado pontos e pontões de cultura para bens culturais de natureza imaterial registrados como patrimônio cultural do Brasil. Assim, no caso dos Pontão de Cultura para salvaguarda da Arte Kusiwa, as atividades desenvolvidas também coadunam-se com as diretrizes do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, programa federal para preservação do patrimônio cultural imaterial instituído por meio do Decreto 3551/2000.

No Dossiê IPHAN 2¹³, é claramente descrito que o Registro da Arte Kusiwa como Patrimônio Cultural do Brasil traduz-se não apenas no reconhecimento do excepcional valor desta contribuição cultural à formação da cultura e sociedade brasileiras, mas principalmente em um **esforço de preservação da cultura tradicional wajãpi**:

Não é a linguagem em abstrato que interessa salvaguardar ou revitalizar, mas seus modos de execução – ou seja, sua capacidade de combinação e atualização – em conformidade com uma tradição reconhecida pelos membros mais idosos do grupo Wajãpi do Amapá. [...] Assim, é essencial considerar o caráter integrado das práticas artísticas das sociedades indígenas, como é o caso dos Wajãpi do Amapá, para quem a arte gráfica e a arte verbal não são para contemplação, mas para transmissão de valores.

Este último aspecto aponta para os sentidos da preservação do patrimônio cultural de natureza imaterial: não se trata em preservar o bem cultural *per sí*, a qualquer custo, mas essencialmente de procurar viabilizar e/ou garantir os meios, as condições que permitem a continuidade de sua existência. A salvaguarda da tradição cultural do kusiwa se configura como um processo metonímico na medida em que sua preservação depende da preservação da cultura tradicional wajãpi como um todo. A salvaguarda da Arte Kusiwa, tem se realizado por meio da articulação de programas e projetos executados por uma rede de parceiros governamentais e não-governamentais.

Desde o Registro como Patrimônio Cultural do Brasil e desde a inscrição deste bem cultural na Lista de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, o assédio aos Wajãpi por parte de grupos empresariais tem aumentado ano a ano. Além de apoiar projetos que estejam em conformidade com o plano de salvaguarda das expressões orais e gráficas dos Wajãpi, o IPHAN tem acompanhado e apoiado os Wajãpi do Amapá em situações de negociação com empresas que tem interesse em utilizar imagens do grafismo wajãpi em produtos ou mesmo em ações de marketing promocional.

Ações de difusão da cultura wajãpi também tem sido realizadas no âmbito da salva-

¹³ Arte Kusiwa: Pintura corporal e arte gráfica wajãpi. Dossiê IPHAN 2. 2ª edição. Brasília, DF. Iphan, 2008, p. 88,89, op cit.

guarda deste bem cultural. Por meio destas ações tem se buscado sensibilizar as populações locais e combater a discriminação.

Entretanto, apesar destas ações de difusão da cultura wajãpi, a utilização não autorizada dos grafismos que os wajãpi do Amapá denominam como *kusiwa* continua ocorrendo. Localmente, moradores e comerciantes de cidades do Estado do Amapá tem feito uso dos grafismos para fins de decoração de ambientes e também em produtos comercializáveis. Desde o Registro da Arte Kusiwa como Patrimônio Cultural do Brasil, os wajãpi tem apresentado queixas recorrentes ao IPHAN com relação a estes usos inadequados e não autorizados de seus grafismos.

Em 2011, um famoso escritório de design em parceria com uma grande indústria nacional realizaram o lançamento de uma coleção de papeis de parede contendo itens que reproduziam grafismos wajãpi. A estratégia de marketing implicou em ampla divulgação para lojas de decoração de todo o Brasil por meio de catálogos de venda e por meio do próprio site do escritório de design. Além disso, um programa de televisão de amplo alcance nacional e que é apresentado pelo designer deste escritório divulgou um ambiente decorado no qual o papel de parede que reproduz o *kusiwa* era utilizado. Os Wajãpi, por meio da APINA, formalizaram uma denúncia ao IPHAN e foi exigido desse órgão governamental uma ação mais efetiva para proteção de sua arte gráfica.

Nas palavras do Cacique Kumare Wajãpi, ao manifestar-se com relação à situação acima descrita, em reunião realizada na cidade de Macapá em 02 de maio de 2011: *“Tem que parar, sair de linha, nós já explicamos, não usamos [o kusiwa] de qualquer jeito”*.

Entretanto, naquele momento, o IPHAN, órgão federal responsável pela preservação do patrimônio cultural no Brasil, ainda não havia desenvolvido dispositivos administrativos e formas de atuação adequadas para o enfrentamento de situações em que a arte gráfica wajãpi era utilizada de forma inadequada e sem autorização dos próprios wajãpi.

Apesar da existência de dispositivos legais no país que visam assegurar a proteção às culturas indígenas, inclusive no que tange a questões de propriedade intelectual, até aquele momento, em situações anteriores, o entendimento do IPHAN fora o de quê, mesmo considerando que se tratava de um bem cultural patrimonializado, não cabia a esse órgão tratar de assuntos de propriedade intelectual, portanto nada poderia ser feito. A mudança da cultura institucional era necessária e frente a esta situação concreta e à pressão da comunidade wajãpi, houve a construção do entendimento de que, por ser a Arte Kusiwa um bem cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, haveria a obrigação legal desse Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN ao menos avaliar se essa comercialização não autorizada da arte gráfica do povo wajãpi poderia haver gerado danos ou se constituía risco a este patrimônio. Ora, o próprio dossiê de estudos elaborados tendo em vista a patrimonialização do bem cultural postula que no caso da arte gráfica wajãpi, a folclorização e a mercantilização dos saberes tradicionais associados a esta ex-

pressão cultural implicam no processo de esvaziamento de seus conteúdos simbólicos. Na realidade, a questão que se colocava era a de como incorporar a dimensão da diversidade cultural na atuação dos órgãos governamentais que mais diretamente tem se relacionado com os Wajãpi seja em função da obrigação de promover direitos culturais, como é o caso do IPHAN, seja em função de outras políticas públicas pertinentes.

Teve início então um processo coletivo de construção de entendimentos com o envolvimento de áreas técnicas IPHAN e da Fundação Nacional do Índio, de procuradores federais, de pesquisadores e professores formados pelo Programa Wajãpi, de membros da APINA e de agentes e pesquisadores do Iepé que tem atuado junto aos wajãpi. Durante esse processo, os pesquisadores wajãpi exerceram um papel essencial, pois essa construção de entendimentos comuns implicou em um esforço de tradução cultural que se deu não apenas entre os wajãpi e os agentes governamentais não-wajãpi, mas também entre os próprios agentes das diferentes instituições envolvidas na discussão e destes com os wajãpi. Tratou-se de um exercício mútuo de apropriação dos códigos de linguagem e cultura uns dos outros.

Considerando a missão institucional do IPHAN enquanto órgão governamental brasileiro responsável pela preservação do patrimônio cultural no Brasil, cabe a este Instituto a aplicação de sanções que visam cessar quaisquer ato(s) lesivos e mitigar os efeitos nocivos que tenham sido gerados ao Patrimônio Cultural Brasileiro em decorrência da utilização e divulgação inadequada e não autorizada da Arte Gráfica Wajãpi por qualquer pessoa física ou instituição pública ou privada, independentemente do fato desta utilização gerar ou não o aferimento de lucro ou benefício econômico direto ou indireto. Como resultado, foi possível implementar uma nova prática institucional dentro do IPHAN, e também no âmbito do entendimento jurisdicional da questão pela instância da Procuradoria Jurídica Federal.

A criação de um dispositivo administrativo para fazer valer os direitos culturais dos wajãpi quanto ao uso não autorizado de seus grafismos significa uma mudança importante na cultura institucional do IPHAN e também representa um importante instrumento para os



Assembleia do Povo Indígena Wajãpi com órgãos governamentais. Junho 2011. Aldeia Aramirã, Terra Indígena Wajãpi, Amapá, Brasil

wajãpi tendo em vista a solução de conflitos de forma mais ágil, sem que necessariamente seja preciso recorrer a processos judiciais.

No caso aqui descrito, foram adotadas algumas medidas imediatas para “cessar o dano ao patrimônio”: a comercialização dos rolos de papel de parede foi interrompida, informações solicitadas acerca dos rolos de papel de parede comercializados foram encaminhadas ao IPHAN e o estoque remanescente foi entregue aos Wajãpi. Também foi iniciada negociação junto aos Wajãpi acerca dos termos do projeto cultural a ser financiado pelo escritório de design como medida mitigatória ao dano causado à salvaguarda deste patrimônio cultural.

É inegável que é preciso avançar quanto à consolidação de pactos internacionais e legislações nacionais que melhor subsidiem a atuação governamental em questões relativas à proteção da propriedade intelectual, porém o que desejo destacar aqui é que o esta experiência evidenciou alguns aspectos relativos ao processo de salvaguarda da arte gráfica kusiwa. Aspectos estes que, a meu ver, asseguraram o alcance de resultados positivos na resolução deste conflito específico e, de forma mais ampla, para o fortalecimento da política pública de salvaguarda deste patrimônio cultural.

Uma das dimensões deste processo de construção de entendimentos e de busca da fundamentação legal para a atuação mais incisiva do IPHAN na proteção dos direitos culturais dos wajãpi quanto à Arte Kusiwa implicou no convencimento e sensibilização de agentes que atuam dentro do aparelho estatal para questões relativas à salvaguarda de patrimônios culturais de natureza imaterial e à importância de se incorporar a dimensão da diversidade cultural como princípio para a atuação governamental.

É importante frisar que a preocupação primeira dos wajãpi não foi a de acessar possíveis benefícios econômicos advindos da utilização comercial de sua arte gráfica - direito que, de qualquer forma, lhes é inalienável - a sua principal preocupação, desde o primeiro contato com o IPHAN, foi a de cessar esta utilização e divulgação o mais rapidamente possível de forma a mitigar os efeitos danosos deste uso inadequado do kusiwa.

O cacique Kumaré, na reunião realizada em 02 de maio de 2011, na cidade de Macapá, assim expressou a sua preocupação: *“as pessoas [que adquiriram o papel de parede] podem ter problemas de saúde, precisamos saber para onde foram os papéis de parede, o endereço das pessoas, o xamã precisa ajudar.”* E ainda: *“Nós os wajãpi não somos os donos do kusiwa, o dono é invisível, nós wajãpi temos que cuidar do kusiwa, é nossa responsabilidade”*. O sentimento generalizado, perceptível por meio desta última fala do Cacique Kumaré, era o de que haviam falhado em sua missão e que as consequências poderiam ser muito graves.

A compreensão dos significados do kusiwa para os wajãpi e do prejuízo que o uso inadequado e não autorizado do grafismo causou ao patrimônio cultural deste grupo indígena somente se consolidou junto aos diversos atores envolvidos no processo devido

ao envolvimento e participação direta dos pesquisadores Wajãpi e membros do APINA em todas as etapas da negociação.

A experiência acima relatada quanto ao uso não autorizado do grafismo wajãpi, para além de evidenciar avanços dentro de órgãos governamentais (inclusive dentro do próprio IPHAN) no que se refere à adoção de medidas concretas de proteção deste patrimônio cultural imaterial, demonstra o quão importante tem sido a formação de pesquisadores dentro da comunidade wajãpi.

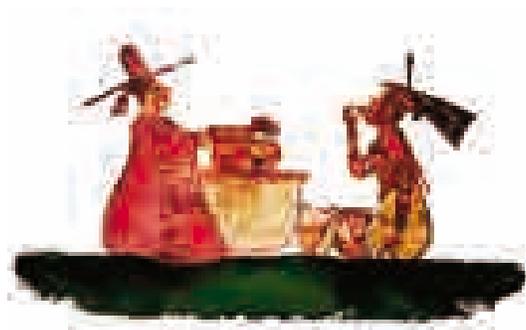
A tradução cultural e a mediação são aspectos inerentes aos processos de salvaguarda de patrimônios culturais de natureza imaterial. A salvaguarda destes patrimônios tem pautado uma nova perspectiva de gestão de sua preservação. Uma nova forma de compreensão a respeito do patrimônio explicita a presença de diversos agentes, notadamente novos sujeitos coletivos como os povos indígenas, que passaram a interagir com as políticas públicas e com as instituições governamentais.

Este novo entendimento do patrimônio cultural pressupõe uma gestão compartilhada da salvaguarda desses patrimônios que preze pela construção e fortalecimento de parcerias, desenvolvimento de políticas compartilhadas e comprometimento por parte dos atores envolvidos. O envolvimento efetivo das comunidades na gestão da salvaguarda, conforme demonstrado, é essencial para que se avance concretamente na preservação da diversidade cultural. A experiência de salvaguarda das expressões orais e gráficas dos wajãpi no Amapá aponta para a importância de qualificar os agentes do próprio grupo ou comunidade de detentores do PCI para que possam lidar com as diversas situações de mediação que serão necessariamente vivenciadas nos processos de salvaguarda de bens patrimonializados.

A manutenção da integridade do modo vida e dos valores culturais dos wajãpi do Amapá depende da conservação do contexto socioambiental deste povo indígena, assim, o plano de salvaguarda, para além de questões relativas à transmissão da técnica de reprodução dos grafismos wajãpi, visa o fortalecimento da organização coletiva deste povo através da formação continuada de jovens e adultos wajãpi para que eles possam enfrentar coletivamente os desafios da representação e da defesa dos interesses de suas aldeias.

EVOLUCIÓN Y DIVERSIDAD
DE LOS SISTEMAS MUSICALES EN ANDALUCÍA,
SITUACIONES DE PODER
Y TRANSMISIÓN DEL ARTE FLAMENCO

PHILIPPE DONNIER



“La actividad académica es el proceso por el que
las mariposas se transforman en orugas...”

J. A. Fodor

LOS SISTEMAS MUSICALES EN ANDALUCÍA

Entendemos por sistema musical tanto las formas y las estructuras musicales, como la organización de los grupos sociales que intervienen en la práctica, las funciones sociales y los modos de transmisión de una música. Podemos diferenciar cuatro grandes grupos: música clásica, pop-rock, folklórica y flamenco. No nos extenderemos por ahora sobre el sistema clásico, de sobra conocido por todos. Volveremos más adelante sobre las relaciones entre pop-rock y flamenco.

Oposición folklore / flamenco

En el uso social

El flamenco ha sido tradicionalmente un arte de *performance individualista*, sea de forma íntima con aficionados en reuniones de amigos, en un tablao o en un teatro con artistas profesionales.¹ El folklore engloba artes de *diversión colectiva* para amenizar fiestas y celebraciones que no suele darse como espectáculo.²

En la estructura musical

Una de las características más originales de la música flamenca es la relación temporal que une cante y guitarra. En los cantes “a compás” no existe pulso común entre guitarra y cante al tener este un pulso tan irregular como escurridizo. Cualquier expresión musical de grupo, con ritmo y pulso común para cante e instrumentos es considerada como folklórica por los flamencos. Es el caso de las sevillanas, rechazadas por los aficionados como expresión flamenca.

¹ Aunque la actuación teatral de grandes compañías de baile alteran desde hace tiempo este carácter individual propicio a la improvisación.

² Últimamente, con el proceso de globalización y de teatralización de las culturas, se dan espectáculos folklóricos en teatros o escenarios multitudinarios, alejándose así de la función participativa primitiva.

EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA FLAMENCA³

Flamenco pre-histórico, anterior a 1980

¿Cómo cantarían “Tío Luis el de la Juliana” primer cantaor flamenco reconocido como tal por la historia oficial del flamenco?... Gitano nacido en Jerez a mediados del siglo XVIII, pertenece a la oscura época de un criptoflamenco del cual casi nada sabemos. Serafín Estébanez Calderón (1799 – 1877) nos ofrece la primera descripción detallada de una *juerga flamenca*⁴ en las dos escenas *Un baile en Triana* y *Asamblea general* publicadas en el 1831. En estas escenas aparecen ya todos los ingredientes de una fiesta flamenca al uso hasta hace muy poco tiempo: —localización en un espacio privado (en este caso, un patio del mítico barrio gitano de Triana en Sevilla)— presencia de un público variopinto, mezclando clases populares, payos y gitanos, con “visitantes” de clases acomodadas —artistas profesionales como *El Planeta* o *El Fillo*— repertorio variado alternando cantes serios y difíciles con otros más livianos de menor dificultad.

Flamenco histórico

Primera época, 1880-1920: los cafés cantantes

El año 1881 marca el inicio de la época de los *cafés cantantes* con la apertura del primero de ellos en Sevilla por el cantaor Silverio Franconetti (1823-1889), alumno de *El Fillo*. De madre andaluza y de padre italiano, Silverio es representativo de la naturaleza fundamentalmente híbrida del arte flamenco, fruto de múltiples mezclas y fusiones culturales. Con la profesionalización, el flamenco deja de ser un arte íntimo de puerta para dentro. Para ampliar el repertorio y satisfacer al público, los artistas amplían el repertorio inicial de *tonás* y *seguiriyas* de origen gitano *aflamencando* fandangos folklóricos y cantes de origen sudamericano. Esta profesionalización no supone de ningún modo una academización. Este arte ha sido siempre un arte de transmisión oral de origen popular. A partir de esta época podemos imaginar un *sistema cultural flamenco* original que se organizaría de la forma siguiente:

- localización en los arrabales de las grandes ciudades de la Andalucía occidental con mayoría de población gitana con tres principales focos que configuran el mítico *triángulo del flamenco*: Sevilla (barrio de Triana), Jerez (barrios de San Miguel y de Santiago), Cádiz (Barrios de la Viña).

³ Las fechas marcadas son aproximadas y algo arbitrarias, varias épocas se solapan, sólo sirven de referencias esquemáticas para este artículo.

⁴ Fiesta flamenca entre artistas y aficionados de carácter privado.

- práctica en núcleos familiares y círculos cercanos.
- fiestas “íntimas” en casas de vecinos.
- profesionalización de los mejores en cafés cantantes.
- transmisión oral *vertical* de los ancianos a los jóvenes o *horizontal* entre jóvenes en la intimidad y en ambientes profesionales para el nivel superior.
- interactividad constante entre los múltiples ámbitos.

Segunda época, 1920-1950: la ópera⁵ flamenca

A partir de los años veinte, el flamenco se da cada vez más en teatros y plazas de toros. Esto implica la formación de compañías itinerantes que actúan junto a artistas de otros géneros en grandes espectáculos populares y en giras internacionales. Esta época favorece la eclosión de estilos de fandangos personales con voces de falsetes y profusión de adornos considerados por muchos puristas como decadentes; pero es también una edad de oro para el flamenco durante la cual acaba de forjarse el repertorio de lo que podemos considerar ahora como *flamenco clásico*, dándose a conocer inmensos artistas como Antonio Chacón, Manuel Torre, La Niña de los Peines, Manolo Caracol o Pepe Marchena.

El famoso concurso de cante jondo de Granada, convocado en 1922, materializa la voluntad de un grupo de intelectuales y de grandes músicos⁶ de erigirse en defensores de la *pureza* del flamenco original y de *protegerlo* de las influencias nefastas de la comercialización, olvidándose de que el arte flamenco se forjó como tal con la profesionalización de los artistas en los primeros cafés cantantes. Esta visión romántica equivocada llevó a la organización a prohibir la participación de los artistas profesionales de la época⁷. El concurso fue un fracaso en la medida que tuvo muy poca repercusión en el mundo flamenco. Tampoco tuvo demasiadas consecuencias el *antiflamenguismo* de representantes de la *generación del '98* que veían en el flamenco un arte vulgar y decadente.⁸ En esta época, los cafés cantantes se transforman en tablaos exclusivamente dedicados al flamenco. Los más famosos se sitúan en Madrid y atraen a los mejores artistas a la capital que se convierte en el verdadero centro del flamenco profesional.

Tercera época, 1950-1970: el neo clasicismo, vuelta de los intelectuales, la flamencología

La publicación de la primera *Antología del Cante Flamenco* por Hispavox en 1954 y la del libro *Flamencología* por el argentino Anselmo González Climen, marcan el principio de una

⁵ Esta denominación era una “trampa” para aprovechar las ventajas fiscales concedidas a los espectáculos de ópera.

⁶ Manuel de Falla, Federico García Lorca, Andrés Segovia entre otros.

⁷ Obtuvieron los premios Diego Bermúdez “El Tenaza” un aficionado ya mayor y el niño Manolo Caracol.

⁸ Ver Pio Baroja, (1904), *La busca*.



Antonio Fernández Díaz
"Fosforito".
Con permiso del
autor René Robert⁹

donde se enseña exclusivamente baile y guitarra flamenca, empiezan a ser también lugares claves para la transmisión del arte flamenco y la convivencia entre artistas.

nueva época identificada con la reivindicación de una vuelta al flamenco jondo. El *Concurso Nacional de Cante Jondo* de Córdoba del 1956 viene a confirmar esta nueva tendencia otorgando todos los premios al joven cantaor neoclásico Antonio Fernández Díaz "Fosforito".

El flamenco empieza a ser objeto de estudios intelectuales y una multitud de *flamencólogos* publican trabajos con más o menos rigor científico. Es también la época de las peñas flamencas que se multiplican en toda Andalucía siguiendo las pautas marcadas por la de *La Platería* de Granada, la decana, fundada en 1949. Verdaderos templos del flamenco, velan por la conservación de la *pureza y autenticidad* del repertorio organizando tertulias, conferencias de ilustres flamencólogos y espectáculos flamencos costeados por los socios. En la mayoría de ellas, se practica el cante entre aficionados, algunas proponen clases de guitarra y de baile. Las peñas toman en cierto modo el relevo de las desaparecidas casas de vecinos. Las academias,

Cuarta época, 1970-1990: los festivales, Paco de Lucía, Camarón de La Isla, la explosión cultural, fusión y nuevo flamenco

En 1957 nace el primer festival de flamenco *El potaje flamenco de Utrera*. Desaparecida la decadente ópera flamenca, se abre una nueva era de espectáculos flamencos de masa. El fenómeno alcanza su pleno desarrollo con la llegada de la democracia. Las instituciones (ayuntamientos, diputaciones, consejería de cultura...) organizan y subvencionan festiva-

⁹ www.rene-robert.com

¹⁰ Podía llegar la asistencia hasta 3000 personas, bebiendo y comiendo como si estuvieran en un patio de vecino, llamando a voces al cantaor de turno para piropearlo o pedirle un cante. Esta intercomunicación natural con oles sentidos y participación del público ha desaparecido de las funciones bien educadas de los teatros oficiales.

les cada vez más multitudinarios que se prolongan hasta el alba.¹⁰ Por arte de la megafonía, el cante *jondo* vuelve a la multitud y los mejores artistas premiados en los múltiples concursos llenan los escenarios.

En 1970 sale el primer disco del cantaor gitano Camarón de la Isla acompañado por Paco de Lucía y su hermano Ramón de Algeciras. Su voz inconfundible, su particular sentido del ritmo y su asociación con Paco de Lucía van a revolucionar el mundo del cante, aportando nuevos aires gitanos y una modernidad ajena a la *ortodoxia* preservada a toda costa por el mundo de las peñas, por los flamencólogos y por los concursos. En esta época, ser *camaronero* es motivo inmediato de rechazo por los ortodoxos. La aparición del disco *Fuente y Caudal* en 1973, con la famosa rumba *Entre dos aguas*, supone una verdadera explosión del toque flamenco: virtuosismo apabullante, contratiempos, síncopas, armonías e instrumentos ajenos a la tradición flamenca marcan una nueva época en la historia del toque. La salida en 1979 de *La leyenda del tiempo*, décimo disco de Camarón, producido por Ricardo Pachón, con temas como *Volando voy* de Kiko Veneno¹¹, rompe definitivamente con el repertorio del flamenco clásico. Por primera vez conviven flamencos y roqueros, guitarras eléctricas, sintetizadores y baterías irrumpen en el mundo flamenco, marcando un antes y un después en su evolución¹². En el 1980 aparece el grupo *Ketama* cuyos principales componentes pertenecen a la última generación de la dinastía de los Habichuelas, guitarristas flamencos de Granada. Con *Ketama* y otros grupos afines empieza la gran confusión del flamenco fusión. Como gancho comercial, se le aplica la etiqueta de *nuevo flamenco* aunque su música suene más que todo a mezcla de estilos de raíz iberoamericana que poco tienen que ver ya con el flamenco. Consideraremos que los años '80 marcan el fin de la época clásica del flamenco.



Fernanda de Utrera
(René Robert)

Quinta época, 1990...: el flamenco como disciplina universitaria

En 1995, se crea la “Cátedra de flamencología”¹³ de la Universidad de Córdoba. En estos

¹¹ Estrella del pop español.

¹² Ricardo Pachón, (2012), *Vida de una leyenda*, Babelia pág. 10-11, periódico El País (11/08/12).

¹³ Enseñanza no reglada.

años, se instituyen cursos de doctorado de flamenco, asignaturas específicas de flamenco en carrera de musicología, tesis de antropología, enseñanza oficial del flamenco en todos los niveles del Conservatorio. Muchos se congratulan: “por fin el flamenco ha entrado a la universidad”. ¿Dignificación o regalo envenenado?...

LAS SITUACIONES DE PODER EN EL FLAMENCO

Poder del flamenco, poderes y flamenco

La fuerza interna, la originalidad y la gran sofisticación del arte flamenco asociada a la mitificación del mundo gitano-andaluz ejercen, desde su inicio, un gran poder de atracción sobre las clases cultas, tanto en España como en el extranjero. Los viajeros románticos¹⁴ del siglo XIX han contribuido enormemente a esta mitificación del arte flamenco asociado al tópico gitano. El flamenco ha inspirado composiciones de numerosos músicos extranjeros¹⁵, la ópera *Carmen* siendo el arquetipo de la teatralización del mito andaluz.

En España, el flamenco ha ejercido una gran influencia sobre la escuela nacionalista¹⁶. Despierta tal interés que músicos como el catalán Felipe Pedrell (1841-1922) y el andaluz Manuel de Falla (1876-1946) emprenden estudios teóricos para esclarecer las leyes que rigen esta música tan atípica como enigmática. Vimos cómo fracasó la intentona de toma de poder de algunos intelectuales con el concurso de Granada. No fue el caso del concurso de Córdoba de 1956 nacido de la voluntad del poeta cordobés Ricardo Molina.¹⁷ Alentados por este ejemplo¹⁸, surgen un sinnúmero de concursos controlados por *flamencólogos* y *peñistas*. En 1958, el periodista Juan de la Plata crea la primera *Cátedra de Flamencología* en Jerez. Rápidamente se integran a las actividades de la Cátedra conocidos e influyentes poetas y escritores.¹⁹ Se va creando una sinergia entre el mundo flamenco, que siente cada vez más afán de respetabilidad, y grupos de intelectuales que ven en el flamenco un nuevo campo de actividades. Las primeras clases de guitarra flamenca impartidas en los años ochenta por Manuel Cano (1926-1990)²⁰ en el Conservatorio Superior de Música

¹⁴ Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Jean Charles Davillier, Gustave Doré, Washington Irving, George Borrow, R. Ford,...

¹⁵ Debussy, Ravel, Bizet, Chabrier, Glinka, Borodine, Rimski-Korsakov, Moussorsky...

¹⁶ Recordamos aquí los compositores más representativos: Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granado (1867-1918), Joaquín Turina (1882-1949), Manuel de Falla (1876-1964)

¹⁷ Ricardo Molina, inspirado por la obra “Flamencología” del argentino Anselmo González Climent concibe un concurso a la manera del de Granada y propone la idea al entonces alcalde de Córdoba Antonio Cruz Conde.

¹⁸ Se sigue convocando cada tres años con el nombre de Concurso Nacional de Arte Flamenco

¹⁹ Como: Manuel Río Ruiz, Anselmo González Climent, Ricardo Molina, José María Pemán, Fernando Quiñones, ...

²⁰ Concertista granadino de un estilo flamenco muy clásico.

de Córdoba preparan el acceso definitivo del flamenco a la enseñanza oficial unos veinte años después. En el 2005 se crea la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco (actualmente Instituto Andaluz del Flamenco). Una simple ojeada a la lista de instituciones, actividades y presupuestos que aparecen en el *formulario de la candidatura del flamenco para patrimonio inmaterial*²¹ (en adelante *formulario UNESCO*) nos da una información rápida sobre la multiplicidad de atenciones y mimos institucionales que ha recibido el flamenco en estas últimas décadas. A primera vista, esta profusión de conferencias, seminarios, doctorados, cátedras universitarias y carrera superior de conservatorios sólo pueden traer beneficios y progresos para el flamenco.

El poder de las instituciones en la actualidad

En lo que se refiere a la conservación, catalogación y difusión del repertorio, la promoción de artistas y espectáculos en España y en el extranjero, se han hecho esfuerzos loables y se han conseguido grandes éxitos. El flamenco es, desde hace tiempo y cada día más, un *producto comercial rentable* y las instituciones participan activamente en la promoción del flamenco como *industria comercial* a nivel mundial. Esta comercialización a ultranza promueve espectáculos de grandes compañías con coreografías muy elaboradas, músicas sofisticadas y técnicamente perfectas. No obstante, a mi modo de ver, se olvida demasiado el *flamenco de uso*, menos vistoso, menos productor de réditos políticos, pero más auténtico, natural, que deja espacio para la improvisación y que tiene una función social de máxima importancia cultural: flamenco de peñas, de academias, de reuniones familiares y de fiestas populares, *verdadero caldo de cultivo* del cual han salido y siguen saliendo los auténticos artistas flamencos. En cuanto a la guitarra flamenca, se da demasiada importancia a los grandes solistas mientras la verdadera *esencia* se encuentra en la guitarra de acompañamiento.

En el 2008, a la salida de un recital de flamenco donde había tocado un guitarrista de forma particularmente *lisa*²², un universitario estudioso del flamenco hacía este comentario:

²¹ *Libro Blanco del Flamenco*, formulario ICH-02, páginas 15-22. (www.juntadeandalucia.es)

²² Expresión despectiva de los aficionados tradicionales para calificar una actuación que carece de una fuerza y una expresividad propiamente flamenca.



Moraíto
Foto: René Robert

“por fin un flamenco sin estridencias”. El interés creciente de un público de clase media-alta favorece la promoción de un flamenco subvencionado “bien educado”. Me permito incluir aquí un párrafo de la comunicación que presenté en Sevilla en noviembre del 2011 en el I Congreso Internacional de Flamenco:

En “*L’existencialisme est un humanisme*”²³ Jean Paul Sartre observa que “*para cualquier objeto...la esencia (...procesos que permiten producirlo...) precede a la existencia*”: son las diferencias entre los procesos de fabricación que permiten diferenciar al primer vistazo una cerámica artesanal de la “misma” cerámica industrial, miles de siglos separan el diamante verdadero del falso. Claude Lévi-Strauss comparaba las producciones tradicionales de los pueblos “primitivos” y los productos de las civilizaciones occidentales modernas con el “*bricolaje*” y la “*ciencia del ingeniero*”²⁴. Las diferencias provienen de los *mecanismos* y de los *materiales* que intervienen en la elaboración de cada producto. El añorado Moraíto, su padre, su tío, Parrilla, Diego del Gastor, Melchor de Marchena, Juan Maya Marote, Paco de Antequera... producían texturas sonoras, acordes “ilegales” y ritmos escurridizos inconfundibles, diferentes de los sonidos clásicos. No es que unos sean mejores que otros, se trata sencillamente de culturas diferentes y de *procesos de elaboración esencia-mente diferentes*..²⁵



Losas de pizarra tradicionales e industriales (con permiso del autor C. Minghelli)

²³ Sartre, J.P (1996), *L’existencialisme est un humanisme*, Paris: Gallimard

²⁴ C. Levi-Strauss, (1962), *La pensée sauvage*, Plon

²⁵ Philippe Donnier, (2011), *El flamenco secuestrado, Libro Blanco del Flamenco*, ponencias previas, (www.juntadeandalucia.es)

Aunque suene a paradoja, es posible que la intervención institucional más perjudicial para la conservación de la autenticidad expresiva, *esencia* del flamenco, sea la introducción de su estudio en los Conservatorios. Muchos artistas padecen lo que se puede considerar como una suerte de *síndrome de Estocolmo* al aceptar como modelos los métodos de aprendizaje y de análisis de los Conservatorios que, en cierto modo, están *secuestrando* su arte.²⁶

TRANSMISIÓN DEL ARTE FLAMENCO

Me referiré aquí esencialmente a la guitarra, apoyándome en mi doble experiencia de guitarrista clásico y flamenco. Propondré primero una serie de experiencias, descripciones de mecanismos y reflexiones sobre los cuales apoyaré mis conclusiones.

Experiencias vitales

Iván: verano de 1989, en la Zambra “La Rocío”²⁷, el pequeño Iván, de cuatro años, nieto de los dueños de la Zambra, baila cada noche al son de las guitarras y del *jaleo*²⁸ de la gitanas que lo rodean. Una noche, faltan las gitanas encargadas del jaleo, nuestro pequeño Iván anda perdido y acaba guiando torpemente su baile por el son de las guitarras.

José Plantón: año 1996 en el tablao “La Bulería”²⁹ de Córdoba. José, de cinco años, hijo de unos de los hermanos gitanos que cantan en el tablao, aparece una noche en la “trastienda” del tablao atraído por mi toque de bulerías.³⁰ A partir de aquel día, se sienta cada noche cinco minutos para tocar el cajón³¹ conmigo, asiste luego al espectáculo entero hipnotizado por el cajón que toca el Lolo, su hermano mayor. A los tres meses, me sorprende con *cortes* y *cierres* perfectos.

María Plantón: un buen día, el Lolo, su hermana María y dos o tres primos suyos deciden montar un grupo de flamenco rumbero. Después de unos cuantos meses, padres y tíos les permiten subirse al escenario delante del público. Todos actúan a la perfección, salvo

²⁶ La gran mayoría de las instituciones docentes occidentales están todavía inmersas en el paradigma de la ilustración dieciochesca, olvidándose que nuestra cultura burguesa no es La Cultura Universal.

²⁷ Cueva del barrio granadino del Sacromonte donde los gitanos dan espectáculos de flamenco para los turistas y en cual he tocado varios veranos

²⁸ Conjunto de voces y juegos onomatopéyicos que animan y articulan la música y el baile.

²⁹ Donde toqué durante ocho años (1994-2001).

³⁰ Toque complejo de compases asimétricos rico en contratiempos y síncopa.

³¹ Percusión de origen cubano introducido en flamenco por Paco de Lucía.



Javier

jóvenes guitarristas subirse al escenario con un nivel instrumental más bien regular. Más me chocaban todavía piropos y palmas que subrayaban sus actuaciones. Al cabo de veinte años, todos han adquirido un nivel muy bueno y uno de ellos es premio nacional.

María que, con un sentido del ritmo impecable, desentona sin complejos. Al preguntarle a su tío: — *¿Que te ha parecido?* me contesta — *¡Muy buenos!* le pregunto — *¿Y la afinación?* y me contesta sin pestañear — *¡Ah, no importa, esto vendrá luego!*

Jóvenes guitarristas de peñas flamencas de Córdoba: de vuelta a Córdoba en el año 1989, asistía a muchos recitales de aficionados que se daban en peñas flamencas. Me chocaba mucho ver a

Mis alumnos Javier, Aarón y Carlitos: gitanitos de once o doce años de edad, son alumnos del Conservatorio municipal. Al empezar se negaron a dar clase de solfeo y rechazaron las tablaturas que les proponía. Entonces, *saltándome las normas*, decidí volver a la enseñanza tradicional flamenca. No quieren *papeles* pero tienen una necesidad imperiosa de entender lo que tocan: — *¿A ver?, no lo entiendo...* — *Ya lo he pillado...* — *Ahora sí, lo veo...* Le buscan un sentido a la música sin el cual son incapaces de asimilar y reproducirla. En año y medio han alcanzado un dominio instrumental y una madurez musical sorprendentes.

Miedo escénico: en los años 70 di muchos recitales de guitarra clásica a dúo con otro compañero del conservatorio de Córdoba. El miedo antes de subir al escenario me paralizaba. Al cambiar la actividad de solista clásico por la de guitarrista flamenco acompañante, aquel pavor desapareció a favor de una simple y sana preocupación profesional.

Antonio Maya: guitarrista gitano profesional formado en las Zambras del Sacromonte. Lo conocí en los años ochenta en París. Después de varios años tocando juntos, me pidió clases de solfeo. No le di más de cuatro, adaptándome a sus conocimientos prácticos y sin inútiles tecnicismos. Al cabo de un mes, tocaba un complejo solo de bulerías de Mario Escudero que había descifrado perfectamente.

Reflexiones teóricas

Iván nos demuestra que su baile no es una simple concatenación de pasos sino un conjunto articulado y regulado por una serie de voces contrastadas. El jaleo es una superestruc-

tura rítmica básica que guía las grandes articulaciones del baile, otras “capas” articulan el conjunto: palmas simples que marcan el pulso común a todos, palmas a contratiempos que señalan contrastes rítmicos y articulaciones más finas, los rasgueos de la guitarra y el canto completan esta *estructura* multidimensional.

José Plantón es un ejemplo perfecto de aprendizaje intuitivo por *inmersión* e *imitación*.

María Plantón nos enseña la *pluralidad de las dimensiones musicales*. El ritmo se puede gestionar perfectamente con voz desafinada. Nos señala también la sabiduría del tío, capaz de apreciar la justeza del ritmo, confiado en la afinación futura de la voz de su sobrina.³²

Los jóvenes guitarristas de las peñas de Córdoba se benefician de un *entorno social* benevolente y caluroso que favorece su *autoestima*. La rápida inclusión del principiante a fiestas y espectáculos favorece un *aprendizaje desinhibido*, rápido y eficiente. Se da prioridad a la funcionalidad musical delante de la limpieza del sonido o del dominio técnico.

Mis alumnos gitanos demuestran la importancia del entorno cultural próximo. Parecen confirmar *el tópico del don innato*. No obstante, para mí, supone una pregunta pendiente que habrá que contestar con teorías más serias que la del típico “lo llevan en la sangre”. Confirman la validez de los presupuestos teóricos que han llevado *Shinichi Suzuki* a elaborar su método original de formación a la práctica instrumental clásica.

El miedo escénico proviene de la exigencia de perfección formal propia del clásico y de una visión lineal del discurso musical. Si se rompe el hilo, no hay ninguna red para salvarse. La estructura *en capas* del flamenco (o del blues) permite siempre el salto a un nivel de menor definición: dejar la melodía para reanudar con la rueda armónica, dejar la armonía para simples percusiones o, en caso de fuerza mayor, dejar sencillamente de tocar y reanudar el toque en un lugar idóneo, transmutando así un error en un posible golpe de genio.³³

Antonio Maya sabía más *música* que muchos, aprender un mero código le resultó casi evidente. Cuando se dice de un flamenco “no sabe música”, se confunde el código con lo que representa.

³² Tres años después, María afinaba perfectamente.

³³ El Cheri, cantaor del tablao me decía un día esta frase genial: - Un error no es tal hasta que tú lo reconozca.

Originalidad estructural de los toques flamencos a compás³⁴

Modularidad

Las transcripciones al uso enmarcan los diferentes *compases*³⁵ dentro de la métrica clásica. Propongo un *análisis modular* que me parece mejor adaptado a la estructura profunda de los compases. Los flamencos esquematizan el compás de referencia del toque por soleá, toque flamenco por antonomasia, de la forma siguiente (negritas subrayadas acen tuadas):

$$[\underline{1} \quad \underline{2} \quad \underline{3}] [\underline{4} \quad \underline{5} \quad \underline{6}] [\underline{7} \quad \underline{8} \quad \underline{9} \quad \underline{10}] [\underline{11} \quad \underline{12}]^{36}$$

resumida más simplemente con la fórmula ABCD. Cada módulo A, B, C o D puede ser substituido por otro equivalente, formando así columnas paradigmáticas de elementos equivalentes. Podemos formar nuevas ruedas rítmico-armónicas permutando por ejemplo módulos de la clase C: C₁, C₂, C₃..., obtendremos así n ciclos posibles: ABC_nD. Podemos también permutar o repetir módulos sumando siempre 12 tiempos. Obtendremos así otros ciclos de tipos: [AAAA], [ABAB], [CDCD], [CDAA]. Obviamente, no todas las combinaciones son aceptables. Descubrir reglas de compatibilidad sería un interesante campo de investigación.

Multidimensionalidad del toque de guitarra

La ejecución instrumental en tiempo real supone el control de varias *dimensiones* de forma simultánea. A cada *dimensión musical* se puede asociar un *generador específico*: [armonía / mano izquierda], [producción del sonido / mano derecha], [estructura métrica / pie], [expresividad / sensibilidad emocional], [gestión *on line* / conciencia]. Esta pequeña incursión en los mecanismos que intervienen en la performance *on line* da una remota idea de su complejidad a nivel de un análisis *off line*. La mayoría de las dimensiones se gestionan a niveles intuitivos subconscientes, lo que *facilita* mucho una ejecución *aparentemente compleja*. Así un arpegio no es una serie de sonidos concatenados sin coherencia. Es el fruto de la conjunción de una *postura* de la mano izquierda y de una serie de movimientos coordinados de los dedos de la mano derecha (*digitación integrada*) que producen un todo coherente. Como para la conducción de un coche, se controla conscientemente una *dimensión* mientras las demás funcionan como *subrutinas encapsuladas*.

³⁴ Tratamos aquí únicamente de los toques a compás, los más conflictivos a nivel teórico.

³⁵ Usamos aquí compás en el sentido de ciclos rítmico-armónicos de referencia.

³⁶ Los corchetes son míos.

Problemas planteados por la escritura musical

Estructura lineal de la partitura

Descifrar cualquier partitura supone siempre una operación de *ingeniería inversa*. A partir de una descripción lineal, el instrumentista tiene que reconstruir el conjunto de dimensiones que permiten una emisión *pertinente e inteligente* de los sonidos representados³⁷ Cuando el proceso se reduce a una reconstrucción *secuencial* nota por nota, se practica una suerte de *mecanografía instrumental* que difícilmente puede producir un *discurso musical*. La interpretación metronómica permite al oyente experto *extraer* un contenido semántico inexpressivo *desarticulado* que no capta siquiera el mismo alumno, como un nativo alemán puede entender el inexpressivo texto alemán que canta un tenor español que no se entiende a sí mismo. Una especie de *autismo musical* hace que la mayoría de los alumnos de primeros cursos sean incapaces de reanudar una interpretación en medio de una pieza. Después de cada error, tienen que volver a tocar la pieza desde el principio.³⁸

Contradicciones entre percepción y escritura musical clásica

Entre otros, los trabajos de Cooper y Meyer³⁹ y de Lerdhal y Jackendoff⁴⁰ han puesto en evidencia la contradicción entre la *segmentación visual* de la música escrita y la *segmentación perceptiva* de la música. Los primeros compases de la sinfonía en sol menor n° 40 de Mozart demuestran claramente la oposición entre la estructura métrica de la transcripción (llaves superiores) y articulación perceptiva (corchetes inferiores).



Contradicción entre escritura clásica y percepción

³⁷ Ver la descripción del arpeggio más arriba.

³⁸ A. Karmiloff-Smith (1994), *Más allá de la modularidad*, Madrid, Alianza Editorial.

³⁹ G. Cooper y L. Meyer, (2000), *Estructura rítmica de la música*, Barcelona, IDEAS BOOKS.

⁴⁰ F. Lerdahl y R. Jackendoff, (2003), *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, Akal.

Análisis crítico de unas cuantas afirmaciones sacadas del formulario UNESCO

A la hora de instaurar una enseñanza reglada del flamenco, se pudiera esperar de las instituciones andaluzas que apliquen unas normas en consonancia con el contenido del formulario UNESCO. Anotamos aquí unas cuantas incoherencias.

- **Transmisión y conocimientos a través de dinastías, familias, grupos sociales y minorías étnicas (gitanos)... depositarios de la cultura flamenca. (p. 8)** Cual sea la organización, la transmisión tiene que estar a cargo de flamencos auténticos. Es inadmisibile que guitarrista *tránsfugas* de la cultura clásica, sin una verdadera cultura flamenca previa, pretendan transmitir algo de flamenco.
- **Transmisión del conocimiento sin códigos ni manuales (p. 5) [...] lenguaje musical nuevo [...] (p. 3) [...] ha creado una estética y un lenguaje musical propio [...] (p. 6)** Aquí el documento incurre en un grave error al afirmar que la transmisión se hace *sin códigos*. El flamenco tiene códigos no escritos pero sí, hablados o implícitos, que definen estructuras de compases, sistemas armónicos, descripción de técnicas que no se puede pasar por alto. Muchos códigos rítmicos entran en clara contradicción con las normas clásicas.
- **Los estudiosos [...] fijan y analizan [...] el marco teórico e histórico del flamenco como elemento cultural diferenciado (pp. 8, 9)** Aquí, tenemos una de las recomendaciones más peligrosas. En Andalucía, la formación de la etnomusicología tiene muchas lagunas y musicólogos influyentes fundamentan sus estudios en las teorías clásicas. *Fijar y analizar el marco teórico* sólo se puede hacer desde un punto de vista *émico*. Siguiendo una dinámica *bottom-up*, son los flamencos que tienen que *fijar y analizar*, eso sí, con el *asesoramiento humilde* de estudiosos que tienen como tarea, idear códigos y teorías originales *estrictamente adaptados* a la teorías e *idiosincrasia autóctonas*.
- **Como toda cultura de tradición oral, el flamenco tiene su hábitat [...] y en él se aprende, se transmite y se asimila. [...] Los artistas tienen un papel clave en la transmisión [...] (p. 9)** El formateo mental de muchos funcionarios, la pervivencia de conceptos etnocéntricos⁴¹ y dieciochesco de *cultura universal* y, peor, meros *intereses corporativistas* impiden la invención de estructuras nuevas, abiertas y en sintonía con la verdadera idiosincrasia flamenca. Los flamencos tienen que liberarse de su síndrome de Estocolmo y las instituciones tienen que dejar su tendencia a facilitar todo. Andalucía tiene una oportunidad histórica de cambiar de rumbo reconociendo teóricamente e institucionalmente la *diferencia de esencia* (en el sentido sartriano) entre cultura clásica y flamenca. Se justifican totalmente doctorados de flamenco para estudiar, *off line*, cualquier faceta de la cultura flamenca como lo hacen

⁴¹ En este caso, el etnocentrismo es “vertical”, al tratarse de la clase “alta” que pretende enseñar a la clase “baja”.

los biólogos con plantas exóticas, mientras no se interfiera en el ecosistema estudiado con *manipulaciones genéticas*. En cuanto a la guitarra, pensándolo bien, un *licenciado en guitarra flamenca* suena un poco a chiste, como sonaría a chiste un licenciado en herrería o en carpintería. En los oficios tradicionales, hay *maestros* carpinteros o maestros herreros que no tienen nada que envidiar a nadie sino todo lo contrario, licenciados hay muchos, maestros pocos. En su campo un maestro flamenco será siempre más que un catedrático.

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Mi pasión por el flamenco y las experiencias variopintas a lo largo de mi vida me hacen vislumbrar otras formas de enfocar las cosas. Si se quiere enriquecer y ampliar el horizonte de los guitarristas analfabetos, las metodologías propias del jazz o del rock con amplios conocimientos holísticos de armonía, con acordes y escalas múltiples presentadas con esquemas gráficos me parecen mucho más apropiadas que una iniciación a base de partituras.

El guitarrista siempre ha *sacado o pillado* melodías y ritmos copiando de maestros, de compañeros y luego de Tomatito o de “Paco” en videos y ahora en *el Youtube*. Mis alumnos graban las clases con sus teléfonos, vuelcan luego la grabación en su ordenador, tienen así al maestro en casa como antiguamente. El uso de programas de sonido está también muy difundido. La *nueva oralidad* va por estos caminos y no se puede *empapelar* a los flamencos, *secuestrándolos* en clases de solfeo decimonónicas, desfasadas para la misma formación clásica. Si los clásicos quieren entrar en el mundo flamenco, tiene que ser con humildad, asumiendo la superioridad de los flamencos *en su campo*, tendrán que dejar de exigir que estos se adapten al lenguaje y las normas clásicas. Las futuras *escuelas de flamenco* tienen que ser *integradas*, con canto, guitarra y baile en el mismo recinto físico. Se tiene que adaptar *pertinentemente* la tradición oral al mundo actual. Los profesionales confirmados tienen que poder ingresar *por derecho* al nivel que le corresponda, la adaptación a los contenidos formales teóricos haciéndose con pasarelas adecuadas.⁴²

Los maestros tienen que ser flamencos, *asesorados* por músicos del mundo del jazz o del clásico formado a la etnomusicología. Las escuelas de flamenco tienen también que estar integradas a su *hábitat natural*, tienen que estar en *relación institucional* con los tablaos y peñas de su localidad. En cuanto a los estudiantes de doctorado, tienen campos vírgenes y apasionantes que explorar. Desde los años 1980, las ciencias cognitivas, compendio de inteligencia artificial, neurociencias y psicología han abierto nuevos campos

⁴² Paco de Lucía no podía ingresar como estudiante en el grado medio de la enseñanza oficial del flamenco, a no ser que haya estudiado el solfeo desde que hablé con él en los años 80.

de investigación. Averiguar si los gitanos llevan el flamenco en la sangre o si las dotes de algunos provienen más del entorno permitiría esclarecer el interminable conflicto entre innatistas como Fodor⁴³ o Chomsky⁴⁴ y constructivistas como Piaget⁴⁵. El modelo de redescripción representacional (RR) propuesto por Annette Karmiloff-Smith⁴⁶ describe niveles de representación *no verbales* que rompen de una vez con la frase trillada de Boileau: “*Ce qui se conçoit bien s’énonce bien...*”⁴⁷ invertida a menudo y erróneamente en “*Lo que no se enuncia bien no se concibe bien*”. Tendríamos que cambiar el lema por “*lo que se hace bien se concibe bien*”, quedando a cargo del investigador encontrar el *donde* y *cómo* se concibe. De otra parte, la hipótesis de la modularización de microdominios avanzada por Karmiloff-Smith permitiría describir los mecanismos de aprendizajes de acciones complejas de tipo procedimental⁴⁸ como encapsulación progresiva de mecanismos secuenciales, llegando así a una *gestión en paralelo* de varios *micromódulos* encapsulados y *subconscientes*.⁴⁹ La concepción unidimensional de una inteligencia lógico-lingüística tan propia de nuestra cultura burguesa occidental tiene que abrirse a los conceptos recientes de *inteligencias múltiples*.⁵⁰ Usando las nuevas tecnologías de tomografía por emisión de positrones (TEP), apuesto que la imagen cerebral de un guitarrista flamenco “analfabeto” y la de un guitarrista clásico en acción darían imágenes significativamente diferentes. De estar en lo cierto, se podría afirmar entonces que sus toques respectivos son *esencialmente* diferentes. Cada cultura valora ciertos tipos de inteligencia en detrimento de otros. Nos queda mucho que descubrir sobre los mecanismos cognitivos propios de las mal nombradas tradiciones orales.⁵¹ Los últimos descubrimientos sobre *neuronas espejo*⁵² abren otras ventanas sobre *empatía* y mecanismos inconscientes y no verbales de aprendizaje.

Son las estrategias de producción *inmateriales*, la *esencia*, que corren el mayor peligro de desaparición. En el caso del flamenco, los *productos* están magníficamente conservados. El peligro asoma cuando los mismos conservadores o estudiosos pretenden

⁴³ Chomsky, N., (1991), *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Madrid, Visor

⁴⁴ Fodor, J.A., (1986), *La modularidad de la mente*, Madrid, Ediciones Morata.

⁴⁵ Piaget, J., (1985), *La construcción de lo real en el niño*, Barcelona, Crítica, Ed. orig. 1955

⁴⁶ Annette Karmiloff-Smith, (1994)

⁴⁷ *Lo que se concibe bien se enuncia bien...*

⁴⁸ Como conducir un coche.

⁴⁹ Entendemos como subconscientes contenidos temporalmente encapsulados no controlados por la atención pero que pueden volver a la conciencia cuando enfocamos sobre ellos nuestra atención.

⁵⁰ Howard Gardner, (1995), *Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica*, Barcelona, Paidós.

⁵¹ Salvo en las transmisiones de naturaleza literaria, la transmisión tradicional se hace casi sin mediar palabra, mirando, observando y reproduciendo lo mejor posible lo que enseña el maestro o el entorno.

⁵² Giacomo Rizzolatti, (2006), *Las neuronas en espejo: los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós

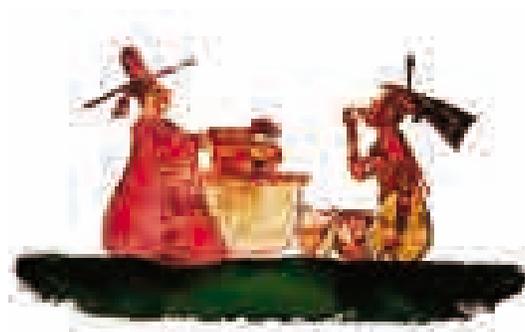
transmitir, en un movimiento *top-down*, el patrimonio que se jactan de conocer. Uno de estos estudiosos me decía alardeando: - *Hago las palmas tan bien como los de Utrera pero, con una diferencia, yo sé lo que hago*. Años después me enteré por un aficionado de casta que hacía palmas de perro.⁵³

Para terminar soñando, ojalá la protección del patrimonio vaya más allá de una mera conservación museística y participe a la rehabilitación de culturas tradicionales consideradas por muchos como atrasadas cuando ofrecen otras vías de desarrollo tan complejas o más que nuestra sobrevalorada cultura occidental... y más sustentables.

⁵³ Padecía una suerte de *sordera lingüística*.

EL CAMINO DE LA TRADICIÓN,
PROCESOS ACTUALES
DE LA PEREGRINACIÓN
AL SANTUARIO DEL
SEÑOR DE QOYLURI'TI

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ MACEDO



INTRODUCCIÓN

La presente ponencia busca brindar una breve mirada de *la Peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i*, expresión cultural inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de UNESCO en el año 2011. A su vez, brinda un panorama de los procesos de la elaboración del expediente de postulación durante el año 2010.

La postulación de la Peregrinación fue un proceso que se dio dentro de la dinámica cultural del Instituto Nacional de Cultura actual Ministerio de Cultura del Perú. Ya en el año 2004 el Estado Peruano promulga la Ley General de Patrimonio Cultural, donde se define tanto el concepto de Patrimonio Inmaterial así como de los ámbitos que posee.

La ley peruana, en concordancia con las directivas de UNESCO, establece que son las comunidades y colectivos quienes definen cuáles aspectos de su cultura deben ser reconocidos como patrimonio y cuya continuidad debe ser promovida y salvaguardada. En tal sentido, las declaratorias de bienes inmateriales como Patrimonio de la Nación se realizan de forma participativa donde la Dirección de Patrimonio Inmaterial Contemporáneo del Ministerio de Cultura del Perú cumple una función de coordinación más que de realización en sí mismo.

A partir del 2009, la inscripción de los elementos del Patrimonio Inmaterial del Perú en las listas propuestas por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, han sido resultado de largos procesos de elaboración donde las comunidades y las organizaciones representativas de portadores han tenido roles predominantes.

La concepción del Patrimonio en el plano de lo inmaterial, a diferencia del plano material, es establecida desde una multiplicidad de dimensiones con cargas valorativas también múltiples. La experiencia de elaboración de los expedientes ha permitido reflexionar acerca de los procesos que actualmente configuran la cultura viva en el país y aproximarse de manera proactiva a los procesos de salvaguardia emprendidos desde los mismos portadores y que deben ser potencializados desde la función pública.



Imagen del Señor de Qoyllurit'i pintada en la roca negra

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PEREGRINACIÓN

La Peregrinación al Santuario del señor de Qoyllurit'i es una de las expresiones religiosas y festivas más impresionantes de los Andes peruanos. En ella se condensan muchos elementos que configuran la cultura andina contemporánea, cuya herencia puede asumirse como una conjunción dinámica de la influencia hispánica y del remoto pasado inca y pre inca.

Cada año, 58 días después de la celebración católica de la Semana Santa y dos días antes de la celebración del Corpus Christi, alrededor de 90 mil peregrinos se reúnen en las alturas de la provincia cusqueña de Quispicanchis, al pie del nevado Qolqe punku¹ donde se encuentra el Santuario del Señor de Qoyllurit'i, figura de Cristo crucificado impregnado en una enorme roca negra.

Según la tradición, la leyenda del Señor de Qoyllurit'i se inicia en el año 1783, cuando a un niño indígena llamado Marianito Mayta se le aparece Jesús en forma de un niño rubio vestido de blanco quien lo acompaña en sus labores de pastoreo. Según el relato, el pastorcito lleva a su padre un trozo del vestido blanco del niño para que intente repararlo; el padre lleva el trozo de tela al obispo quien consigna que es un tipo de tela muy lujoso que sólo utilizan las imágenes de santos y obliga al párroco del lugar a ir donde se encuentra el niño. El niño vestido de blanco intenta ser atrapado por el párroco y los vecinos del lugar, por lo que desaparece en medio de un resplandor poderoso² y en el lugar donde se encontraba aparece una cruz de madera en llamas y una roca negra en cuya superficie se quedó impresa la imagen de Cristo crucificado. Debido a la impresión, el niño Marianito muere y su cuerpo es enterrado debajo de esta gran roca, alrededor de la cual se construye luego el santuario.

Si bien el origen de la leyenda católica tiene una gran importancia para el culto actual, cabe resaltar que la zona ya formaba parte de un sistema religioso relevante de origen ancestral. En la religión andina prehispánica, los elementos de la naturaleza son deidades con quienes el ser humano establece profundas relaciones de reciprocidad. Las grandes montañas o *apus* son entidades tutelares y propiciatorias que guardan una relación estrecha con poblaciones particulares a quienes da origen y protege. La cadena de montañas y nevados donde se encuentra el santuario ha sido una zona de peregrinación desde tiempos prehispánicos. A los pies de estos *apus* de más de 5500 metros de altura aún se realizan ceremonias y rituales religiosos. Asimismo las piedras, fuentes de agua, lagunas y cerros de menor altura también poseen un gran contenido espiritual heredado de creencias prehispánicas.

La Peregrinación se da en una fecha cercana al solsticio de invierno, momento impor-

¹ En quechua *Qolqe punku* significa "Puerta de plata".

² En quechua *Qoyllurit'i* significa "Nieve resplandeciente".

tante para las poblaciones agrícolas y pastoriles que tradicionalmente habitaban la zona, puesto que señala un momento de transición y renovación de ciclos productivos.

La configuración actual de la Peregrinación se caracteriza principalmente por considerar el culto como un proceso de relación cercana y recíproca con lo divino en la que las personas asumen compromisos con el Señor de Qoylluyrit'i y le solicitan ciertos beneficios. La buena salud o el progreso personal y familiar son los pedidos más frecuentes. En el caso de los peregrinos rurales las solicitudes involucran el incremento del ganado o la producción agrícola; los peregrinos de zonas urbanas solicitan más bien elementos relacionados con el comercio, los estudios y la mejora de viviendas.

Existen muchos elementos culturales que integran la Peregrinación, sin embargo son la música y la danza los más representativos. Los peregrinos se organizan en grupos familiares o en comparsas de danzantes que suelen representar a una comunidad o barrio. A su vez se dividen en 8 grandes grupos llamados “naciones”. Actualmente las naciones son: Paucartambo, Quispicanchi, Canchis, Acomayo, Paruro, Tawantinsuyo, Anta y Urubamba; esta organización responde generalmente a las provincias de origen de los participantes.

Cada “nación” presenta un conjunto de danzas tradicionales propias de su región, se puede apreciar en la actualidad alrededor de 100 danzas diferentes en más de 800 comparsas de danzantes. Estas comparsas se presentan ininterrumpidamente en el espacio del Santuario, ya sea dentro del templo como homenaje al Señor de Qoylluyrit'i o en los alrededores durante los días que transcurre la festividad.

Las danzas representativas de la peregrinación son los *chunchus* y los *qhapaq qollas*. La danza de los *chunchus* es una representación de los habitantes de la selva amazónica y hace alusión a la cercanía del Santuario con este territorio. Estos danzantes llevan un tocado de plumas de aves amazónicas y lanzas hechas de chonta³. La danza de los *chunchus* según la leyenda, era bailada por el pastor Marianito con el niño Jesús para divertirse.



*Danzantes peregrinos
llegan al Santuario*

³ Un tipo de madera selvática muy dura utilizada por las etnias amazónicas para hacer flechas y lanzas.

Los *qhapaq qollas* representan a los pastores de alpacas y llamas de las zonas altas de los Andes, ellos suelen recorrer grandes distancias entre diversos pisos ecológicos para intercambiar productos. Los *qhapaq qolla* cubren sus rostros con máscaras blancas por el frío, usan monteras coloridas y hondas colgadas entre sus ropas. Esta danza proviene de la cercana provincia de Paucartambo.

Otras danzas importantes que se pueden apreciar son: *contradanza*, *auka chileno*, *siqllas*, *cachampa*, *qoyacha*, *majeños*, *chunchachas*, *qhapaq negro*, *qanchi*, y *huayllascha*.

Si bien no son propiamente una danza, los *pablitos* o *pabluchas*, llamados también *ukukos* son personajes muy importantes de la Peregrinación. Son figuras zoomorfas vestidos con trajes hechos de fibra de alpaca asemejando pelaje y máscaras de la lana que les cubren el rostro. Su función principal es mantener el orden y la disciplina entre los peregrinos, previniendo por ejemplo el consumo de alcohol. Poseen látigos que legitiman su autoridad y están organizados jerárquicamente según cada nación, también ayudan en cualquier labor que requiera esfuerzo físico y suelen unirse a las comparsas de danzantes cuando falta alguno.

Los *pablitos* son considerados personajes de gran fuerza y tienen una estrecha relación con las montañas, la noche antes del día principal suben al nevado con velas a realizar rituales secretos. En años previos, a modo de penitencia, solían bajar cargando grandes trozos de hielo que llevaban a las comunidades de donde provenían, el agua del nevado es aún considerada sagrada. Actualmente, debido al incesante proceso de deshielo del nevado, esta práctica se encuentra prohibida.

La Peregrinación culmina con la llamada procesión de las 24 horas que se inicia al mediodía del martes previo a la celebración de Corpus Christi y culmina al amanecer del





siguiente día. Tradicionalmente las naciones de Paucartambo y Quispicanchi realizan una larga caminata de alrededor de 40 kilómetros a través de las montañas llevando dos imágenes sagradas: la del Señor de Tayancani, que es una representación de Cristo crucificado dentro una urna en forma de cruz y adornado con vistosos tocados de pluma de guacamayo y la de la Virgen Dolorosa.

Los peregrinos se detienen en 5 estaciones antes de llegar al pueblo de Tayancani:

*Santuario
del Señor de
Qoyllurit'i*

Machucruz, Yanacancha, Quespecruz, Tablacruz e Intilloqsimuy⁴. Al amanecer del miércoles esperan el alba en la estación Intilloqsimuy donde colocan las imágenes católicas en un lugar especial para que reciban los primeros rayos de luz solar. Esta es una ceremonia de agradecimiento y saludo al padre Sol o padre Inca y es uno de los momentos cumbre de la Peregrinación.

Los peregrinos esperan este momento arrodillados en actitud solemne y ataviados con sus mejores trajes. Cuando el sol ha cubierto las imágenes se inicia la despedida final, los peregrinos se abrazan despidiéndose y en algunos casos lloran por aquellos que no podrán ver al año siguiente.

Luego de esta ceremonia dos grupos grandes de danzantes descienden hacia el pueblo de Tayancani donde dejan al Cristo ataviado con el tocado de plumas en el templo, culminando oficialmente la Peregrinación.

INSCRIPCIÓN DE LA PEREGRINACIÓN AL SANTUARIO DEL SEÑOR DE QOYLLURIT'I EN LA LISTA REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

La Peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i es un espacio de reunión y diálogo para personas de diferentes pueblos andinos caracterizados por un fervor religioso particular. Dada esta complejidad y la riqueza que representa, en el 2004 por intermedio de la Dirección Regional de Cultura de Cusco, se elaboró un expediente técnico para su declaratoria como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, sin embargo debido a la puesta en vigencia de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y la creación de la Lista Representativa, así como la caducidad del tipo de declaratoria al que iba dirigido, dicho expediente no fue remitido a UNESCO.

El proceso de inscripción de la Peregrinación en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad se inicia nuevamente con una solicitud formal al entonces Instituto Nacional de Cultura, hoy Ministerio de Cultura, de las dos asociaciones representativas de los peregrinos: la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i y el Consejo de Naciones Peregrinas.

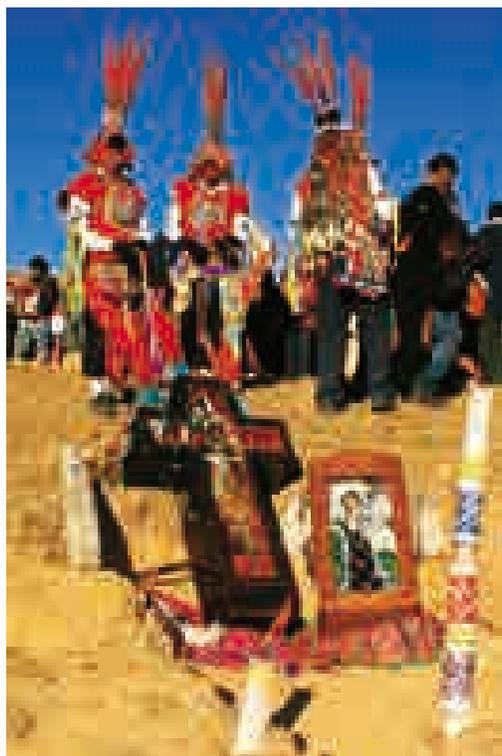
La Hermandad del Señor de Qoyllurit'i es una asociación de peregrinos creada en 1935 que tiene como finalidad organizar de mejor manera el culto al Señor de Qoyllurit'i durante las peregrinaciones al Santuario. El Consejo de Naciones Peregrinas está formado por los líderes de las 8 naciones peregrinas al Santuario y representan a los miles de peregrinos que participan.

⁴ En quechua *Intilloqsimuy* significa "Salida del Sol".

En febrero de 2010 se iniciaron las reuniones de coordinación para elaborar el expediente, en ellas estuvieron presentes representantes de las instituciones solicitantes así como del Instituto Nacional de Cultura, la Municipalidad Distrital de Ocongate y Municipalidad Distrital de Ccarhuayo⁵.

La dinámica inicial de las reuniones se centró en realizar un diagnóstico de los principales problemas existentes, así como de los esfuerzos previos de cada uno de los actores para solucionarlo. En ese sentido, se identificaron algunas medidas previas de importancia:

- Declaración como Patrimonio Cultural de la Nación al Santuario de Qoyllurit'i y la Festividad de Qoyllurit'i el 10 de agosto de 2004.
- Realización de dos Congresos de la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i (14 de diciembre de 2008 y 5 de diciembre de 2009). En los cuales se establecieron las normas principales de conducta que deben cumplir los participantes durante la Peregrinación.
- Realización de asambleas comunales en las provincias de origen de los peregrinos con el fin de sensibilizar a la población acerca del cuidado y protección del Santuario.
- Creación de material de difusión, como folletos, almanaques, trípticos y afiches, donde se informa acerca de los aspectos básicos del cuidado ambiental del Santuario. Este material fue distribuido de forma gratuita en las localidades de origen de los peregrinos.
- Desarrollo de campañas preventivas de sensibilización (en español y quechua) para la protección del Santuario a través de spots televisivos y radiales. Estas campañas están dirigidas a los peregrinos y buscan proteger el espacio del Santuario en términos ambientales y salvaguardar la festividad en términos culturales y religiosos. En esta campaña se creó el lema: "El santuario es la casa de Dios, no contamine".
- Movilización masiva de rechazo a la posibilidad de una concesión minera dentro del espacio cultural del Santuario. Realizada el 05 de marzo de 2007, fue el principal ante-



Imágenes católicas de Cristo y de la Virgen reciben la luz solar al finalizar la peregrinación de 24 horas

⁵ El santuario, así como el recorrido de los peregrinos se realiza dentro de las jurisdicciones de estos dos municipios.

cedente a la declaración del Santuario del Señor de Qoyllurit'i como Espacio Cultural Intangible.

- En el marco de la redacción del expediente de candidatura se pudo delimitar el área del Santuario del Señor de Qoyllurit'i como espacio cultural intangible. Esta delimitación responde a la necesidad de proteger el espacio geográfico donde se realiza el conjunto de actividades que conforman la festividad, permitiendo además a las organizaciones representativas de los peregrinos realizar acciones de salvaguardia y conservación.

En estas reuniones también se establecieron las acciones del Plan de Salvaguardia y la participación de cada entidad en su desarrollo. Los compromisos pactados fueron enviados como material anexo.

La redacción del formulario ICH-02-2010 fue realizada de forma conjunta y su validación final se dio en una reunión con más de 200 participantes de las 8 naciones peregrinas. La forma participativa del proceso de nominación fue una de las principales razones por las que el expediente de postulación de la Peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i fue elegido por UNESCO en 2011 como uno de los ejemplos de elaboración de expedientes a nivel mundial.

LA CONTINUIDAD DE LA TRADICIÓN: MIRADAS QUE SE ENCUENTRAN

Además de convertirse en una herramienta de gran importancia para el diagnóstico y gestión cultural inicial de los elementos tradicionales que la integran, el proceso de inscripción de la Peregrinación al Santuario del Señor de Qoyllurit'i en la Lista Representativa ha permitido dar cuenta de la actual dinámica cultural del país, en la cual la mirada desde las comunidades de portadores y la del sector público se encuentran.

En el contexto mundial actual existe un escenario donde las narrativas de las culturas y de las identidades culturales diferentes pueden ser escuchadas y contrastadas. La búsqueda del diálogo intercultural como una estrategia de desarrollo es la línea de acción compartida por muchos Estados nacionales e impulsadas y promovidas por organismos internacionales que a su vez presentan iniciativas y plantean herramientas para ello.

Las tradiciones existentes en el territorio peruano se han constituido en relatos verbales y visuales de acontecimientos y significados que conforman el corpus cultural de los colectivos de donde proceden, asimismo son una manera de reflexión y reinterpretación contemporánea de la Historia. Esta característica hace que las manifestaciones del Patrimonio Inmaterial en el Perú se proyecten también como mecanismos de participación y visibilización de comunidades ya sea unas frente a otras como frente al colectivo nacional.

En cuanto al Patrimonio Cultural Inmaterial, dicho escenario pone en relieve la función

de cada actor en el proceso de salvaguardia de las tradiciones. El Estado como entidad con recursos para generar valor en los bienes públicos y las comunidades en su labor en la creación, transmisión y recreación de discursos de identidad.

Estas dos formas de abordar al Patrimonio Cultural Inmaterial implican una serie de funciones diferenciadas:

Desde el Estado podemos identificar:

- La identificación y registro.
- Investigación académica y/o fomento de investigación rigurosa.
- Promoción y puesta en valor a nivel nacional e internacional.
- Transmisión y revitalización.
- Reconocimiento de gestores.

Desde las comunidades de portadores podemos identificar:

- Elaboración de narrativas de identidad y valoraciones.
- Transmisión.
- Gestión a partir de la identificación de riesgos.
- Desarrollo de industrias relacionadas.

Para asegurar la salvaguardia de las tradiciones se busca identificar los mecanismos formales y no formales de transmisión en la actualidad y potenciarlos a partir del reconocimiento de cada uno de los actores involucrados y sus recursos disponibles.

Para el caso de las danzas, por ejemplo, se pueden notar esfuerzos muy concretos relacionados con la transmisión: la creación de escuelas de danza comunales, la inclusión de las danzas regionales en currículos escolares, la formación de asociaciones, la documentación audiovisual, entre otros. A ello se suman formas de transmisión tradicionales como los ensayos para fiestas, el aprendizaje espontáneo y los espacios de transmisión restringido de maestro a alumno. En ese sentido, fomentar capacidades de gestión cultural de los colectivos e individuos y que aprovechen el interés creciente por el Patrimonio Inmaterial es una de las labores más importantes a tomar en cuenta y un reto permanente para las instituciones públicas.





FOTO: MELITÓN TAPIA

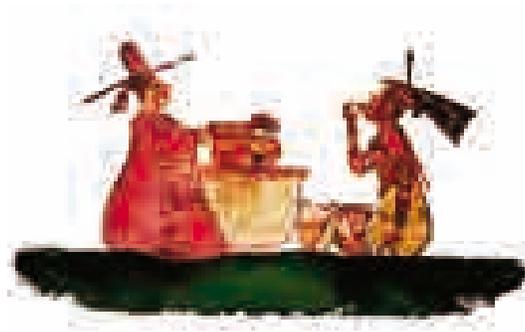
MESA 3

LA INFLUENCIA DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA TRANSMISIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL



LA PIREKUA, MEMORIA E IDENTIDAD
HECHA CANCIÓN.
DIÁLOGOS ENTRE LA COMUNIDAD
Y EL MUNDO GLOBAL

BENJAMÍN LUCAS JUÁREZ



La Pirekua, es uno de los elementos culturales más representativos de la música vocal del pueblo indígena p'urhépecha, que se asienta en el Estado de Michoacán, México.

Si bien la palabra *pirekwa*, literalmente significa *el canto*¹, *pirekua* es sobre todo, una forma musical propia, que retoma los dos ritmos tradicionales del son, el *sonecito* o son regional, caracterizado por su ritmo lento en compás de 3/8 y más propia de celebraciones rituales, en contraste con el son *abajño* de ritmo alegre, en compás de 6/8 y por lo generalailable.

La *pirekua* se expresa entonces en estos dos ritmos, pero además, tiene una estructura propia, es decir, no cualquier canción ejecutada en lengua p'urhépecha es una *pirekua*², la forma y estructura de la “letra” responde a patrones tradicionales que hacen que pueda ser considerada *pirekua*. Generalmente la composición consta de dos partes, en la primera se presenta el tema sobre la que versa la *pirekua* y de alguna manera, plantea el “problema”; y en la segunda, se narra el desenlace o la manera en que se resuelve la trama planteada, esto por supuesto, dicho en términos muy generales, pues la estructura es mucho más compleja, pero sirva lo anterior para fines ilustrativos.

La ejecución de la *pirekua* es binaria, es decir, se ejecuta la primera parte dos veces y la segunda otras tantas, para concluir con ambas partes a manera de recapitulación.

Ejemplo:

Tsítsiki urapiti³
(Domingo Ramos)

<i>Tsítsiki urapiti,</i>	<i>Ka pawani ka pawani,</i>
<i>xánkare sési jáxeka,</i>	<i>chúskuni jarhani,</i>
<i>ka xáni ma p'untsumikari</i>	<i>ch'áñksini eront'ani ya.</i>
<i>ya.</i>	
	<i>K'arhanchint'asinka,</i>
<i>K'arhanchint'asinka,</i>	<i>pori ch'áñksini</i>
<i>pori ch'áñksini</i>	<i>no na mirikurhini ya.(2)</i>
<i>no na mirikurhini ya.(2)</i>	

Pocas son las fuentes documentales para conocer los antecedentes remotos de la *pirekua*, se puede afirmar que el canto formó parte de la vida del pueblo p'urhépecha desde

¹ Literalmente *pirekua* es *el canto*, de *pire* (-ni) cantar y *-kwa*, partícula nominalizadora.

² El p'urhépecha, es una lengua de familia lingüística aislada, es decir carece de parentesco con otras lenguas indígenas de México, actualmente es hablada por alrededor de 200,000 personas que habitan la parte centro occidental del estado de Michoacán, abarcando un área territorial de unos 8370 km² aproximadamente.

³ *Tsítsiki urapiti* (flor blanca) es una de las *pirekuas* más difundidas y que cuenta con mayor cantidad de registros sonoros, la transcripción corresponde a una de tantas versiones existentes, reconociendo la autoría de su compositor: *pireri*.

los orígenes de la cultura misma, pero no se pueden identificar sus formas musicales sino hasta que en textos del siglo XVI, dan cuenta de algunos vocablos que aluden a algunas maneras que se tenían para la denominación del canto y otras maneras de ejecución musical.⁴

Es a partir de la conquista española y con ella la introducción de nuevos instrumentos musicales, particularmente en las celebraciones litúrgicas, que el pueblo p'urhépecha ve la oportunidad de fortalecer su expresión musical a través del canto, esta vez, fuera de los centros de culto.

Es importante hacer mención que durante los años de la Colonia, y particularmente en el siglo XIX, proliferaron en muchas comunidades pequeñas orquestas que integraban para su ejecución musical instrumentos de cuerda y de aliento, que son los antecedentes de las actuales orquestas y bandas de música tradicional.⁵



Jovenes y niños

Las primeras noticias de la pirekua se relacionan con una ejecución sin acompañamiento musical, a *capella*, para llegar después a la forma más generalizada de acompañamiento musical de la pirekua como se conoce hoy en día y que es con guitarras que, por lo general, ejecutan los propios p'ireris.⁶ Una guitarra hace las veces de requinto y dará las introducciones y adornos musicales intermedios y la otra guitarra hará los acordes para el acompañamiento respectivo.

La pirekua por lo general es interpretada a dos voces en intervalos de terceras o sextas paralelas, puede ser con voces masculinas, femeninas o mixtas

La temática que aborda la pirekua es muy variada, destacando con mucho los temas amorosos, donde se compara a la mujer con los atributos y belleza de las flores; así es posible con el sólo título de las pirekuas darnos cuenta de esta metáfora, (*tsitsiki urapiti*: flor blanca, *tsitsiki sapichu*: pequeña flor, *toronjil tsitsiki*: flor de toronjil). Además la pirekua alude en su temática también hechos históricos, locales y nacionales, fenómenos naturales, problemas sociales (migración, desempleo, alcoholismo, etc.) preocupaciones por el

⁴ Nestor Dimas, *Temas y textos del canto p'urhépecha*, p. 45-47

⁵ *Idem.* p. 50

⁶ P'ireri, es el que canta. Esto referido obviamente a la Pirekua, y con este término se identifica al compositor, ejecutante de la pirekua, que es en sí mismo una especialidad musical al interior de las comunidades p'urhépechas.

medio ambiente y otros muy variados acontecimientos que los pireris registran a través de la *pirekua*, para así, desde su realidad cultural exponer una visión del universo que a pesar de responder a necesidades locales, refleja y alude implícitamente situaciones que lo insertan en el mundo global.

Se puede decir que una de las funciones de la *pirekua* es servir de memoria histórica-musical del pueblo p'urhépecha.

A pesar de que se comparten los elementos generales ya descritos, cada comunidad mantiene rasgos de ejecución muy particulares y que permiten diferenciarse desde la *pirekua*, de las otras comunidades, así sea en detalles mínimos como tonos y armonía, el manejo de los adornos melódicos que se realizan con los requintos, los bajeos de guitarra o la complejidad y versatilidad en el uso de la lengua p'urhépecha, pues es importante hacer notar que, para la composición de la *pirekua*, es necesario tener un excelente manejo de los recursos melódicos de la propia lengua, además del conocimiento de la lengua y cultura, para que la *pirekua* pueda llegar a ser valorada y apreciada como tal.

Es necesario además hacer notar que la *pirekua* forma parte de un conjunto de expresiones culturales que permiten la permanencia de la forma de vida e identidad del pueblo p'urhépecha, expresiones tales como la fiesta, la danza, la comida, las celebraciones rituales, la lengua, el territorio, la organización social, elementos que no pueden ser disociados, pues constituyen en su conjunto el rasgo distintivo de la cultura p'urhépecha.



Benito Sierra

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN

La *pirekua*, como elemento de identidad cultural, no tendría sentido si el intérprete solo cantara para sí o sus pares, también ejecutantes de la *pirekua*. La *pirekua* tiene entre sus finalidades primordiales exponer la creación musical a un público que en principio entiende la lengua en que se interpreta la *pirekua* y además, forma parte del contexto o complejo cultural desde el cual se expresa el canto tradicional.

Si bien actualmente existen algunos medios para el registro sonoro en audio y video que son ya muy utilizados, persiste el contacto cercano y directo del pireri con el público

a través de reuniones de amigos y familiares, en principio para dar a conocer composiciones nuevas antes de presentarlas a un público más amplio y de otras comunidades en festivales o concursos, que por lo general se realizan en la víspera de una fiesta grande del pueblo, “la fiesta patronal”.

En estos festivales o concursos participan entre diez o quince grupos de pireris, ya como duetos, tríos, cuartetos o más integrantes haciéndose acompañar ellos mismos por guitarra, requinto y contrabajo.

Para que se puedan escuchar mejor las pirekuas, los organizadores o la comunidad anfitriona, prepara un pequeño escenario iluminado en la plaza o auditorio, así como equipo de sonido que permita amplificar tanto voces como instrumentos de tal manera que los asistentes, que dependiendo del tamaño de las comunidades, puede ser de 300

a 2000, y en algunos casos se llega a 5000 personas que pueden escuchar con claridad las nuevas composiciones de los pireris.

Los pireris, si bien algunos tienen conocimientos formales de música, en su gran mayoría aprendieron escuchando y acompañando a otros ejecutantes y compositores, la transmisión se hace desde la experiencia e interés que se tenga por probar si se tienen las aptitudes ya en la ejecución de instrumentos, ya en la interpretación del canto o en la



Pireris

composición, o en todos estos campos simultáneamente pues como se dijo, los festivales y la ejecución pública en las plazas o quioscos de las comunidades, constituyen en sí mismos la aproximación que tanto adultos como jóvenes y niños tienen con la pirekuas, y al identificarse con lo expresado a través del canto, va surgiendo en algunos la inquietud de acercarse a las formas de ejecución e interpretación de la pirekuas.

No existe un sistema de enseñanza formal para ser pireri, los hay que sin saber ejecutar ningún instrumento musical, empiezan a tararear y componer alguna pirekuas que después con ayuda de alguien que toca guitarra terminan por darle forma en letra y música.

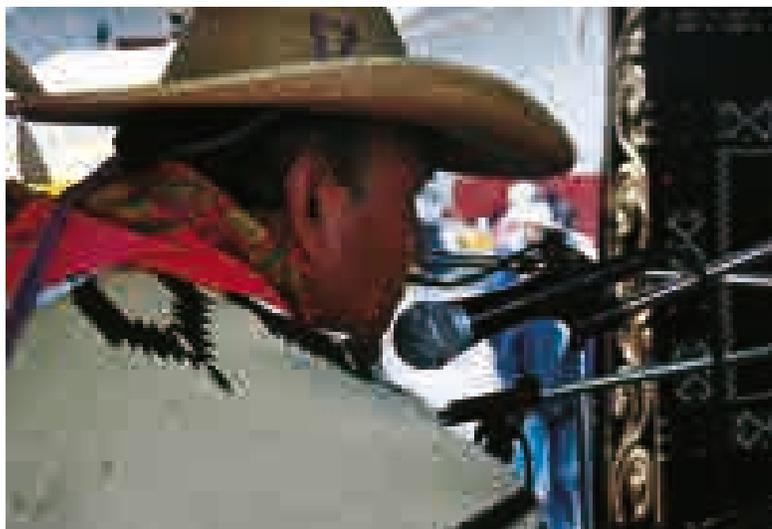
Por lo general los pireris son personas adultas incluso ancianas que conocen además de la lengua p'urhépecha, experiencias de la vida que son las que buscan reflejar en sus composiciones, es decir la pirekuas habla de lo que se sabe y conoce en la experiencia y desde allí se quiere compartir.

Resulta interesante que en su gran mayoría, quizá en un 80% los pireris, particularmente quienes componen, son hombres, esto de ninguna manera niega la presencia de la mujer, particularmente entre quienes interpretan, pero resulta relevante el dato en términos de distribución y de patrones culturalmente establecidos.

LA PIREKUA Y LAS NUEVAS GENERACIONES

Un fenómeno que merece destacarse es la participación creciente de los jóvenes en la reproducción de esta forma musical, pero desde la innovación, es decir, además de conocer y utilizar la instrumentación tradicional ya descrita, ahora también retoman la pirekua en su estructura y forma musical para ejecutarla en grupos musicales “modernos” con instrumentos electrónicos (teclados, bajo y guitarras eléctricas, batería, etc.).

Pudiera en un primer momento pensarse que deja de ser canto tradicional, sin embargo, es necesario considerar si no son estos también los mecanismos de que se vale la tradición para mantenerse vigente y llegar de manera eficiente a un público por lo general joven, que busca alternativas que aunque diferentes en expresión, mantienen vínculos muy estrechos con la tradición.



Pireri

Hoy en día es común encontrar en las comunidades indígenas bailes de jóvenes donde además de escuchar y bailar la música popular, también se baila y se escucha la pirekua que grupos de la región interpretan, con la innovación instrumental ya descrita, manteniendo sin embargo la estructura y lengua en que se debe cantar la pirekua.

Hasta aquí se ha hecho solo mención del pueblo purépecha como único actor de la ejecución y consumidor de la pirekua, sin embargo esto dista de ser así. La pirekua, por su calidad melódica, (más allá de quien no pueda entender el idioma de la letra) es aceptada por públicos de contextos culturales no indígenas y en algún sentido, tiene su lugar en el conjunto de la música universal.

Además y con el uso cada vez más amplio de las tecnologías de la información y las redes sociales y dada la presencia numerosa de migrantes p'urhépechas en Estados Unidos de Norteamérica, la pirekua está cada vez más presente en archivos de audio y video



Escenario
y público

que permiten que las reuniones familiares, festivales y concursos donde se interpreta la pirekua puedan ser vistas y escuchadas casi en tiempo real por un público por lo general joven, cada vez más familiarizados con estas nuevas tecnologías que también pueden estar al servicio de la salvaguardia del patrimonio y la identidad.

CONSIDERACIONES FINALES

La pirekua, más que una expresión artística musical, es una forma de manifestación de la identidad indígena p'urhépecha expresada a través del canto y la lengua, un manera particular de explicarse el mundo con la fortaleza que le da su memoria histórica pero no anclado en el pasado sino desde un presente con expectativas puestas en el futuro.

La pirekua, y otras expresiones que tienen sustento en las culturas indígenas, para su salvaguardia, deben ser abordadas en toda su complejidad e integralidad, evitando su disección al considerar solo el elemento escénico o peor aún, la folklorización a partir de una visión mal entendida de supuesto turismo cultural.

Al hablar de tradición y transmisión de la tradición, suele erróneamente vincularse al elemento con el pasado y anclarlo en ese espacio temporal. Si bien la tradición se nutre

del pasado, es su reiteración en el tiempo, la sucesión de entregas (*tradio*) y su proyección a futuro lo que le da sentido de vigencia y contemporaneidad.

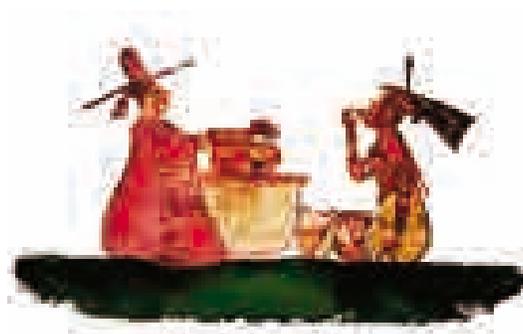
Contrario a lo que se suele afirmar, la tradición, en tanto proceso de recepción-voliación-entrega, conlleva necesariamente su carácter dinámico. Considerar que es estática, es abonar a su petrificación y con ello la desaparición del patrimonio que se busca salvar. Para su fortalecimiento es necesario estar atento a los mecanismos que cada cultura y comunidad que detenta el patrimonio posee como estrategias de reproducción y transmisión de la tradición a fin de contribuir a su apuntalamiento, evitando a la vez acciones institucionales unilaterales de intervención que, no pocas veces, ponen en riesgo el patrimonio.

Si bien la *pirekua*, se mantiene como una expresión cultural vigente y con fortalezas en su transmisión, no está ajena a embates que la ponen en riesgo, particularmente los cambios generacionales, la pérdida paulatina de la lengua *p'urhépecha* en población joven, la presencia avasallante de la música comercial, y particularmente las políticas públicas que mercantilizan y descontextualizan el elemento.

Finalmente, la *pirekua* en cuanto expresión de un pueblo hecha canción, busca su espacio en el conjunto de tradiciones universales, pero con voz y sentimientos propios.

LA TRANSMISIÓN DE LA TRADICIÓN
EN LA TÉCNICA DEL TEJAMANIL
PARA CONSTRUIR, PATRIMONIO INMATERIAL
DE LA CULTURA P'URHÉPECHA

LUIS ALBERTO TORRES GARIBAY



La conservación del patrimonio cultural y natural es un importante cometido de nuestro tiempo. La ordenación del territorio y la búsqueda de la calidad de vida en los asentamientos rurales y urbanos, son dos tareas que se anteponen a los intereses económicos de las sociedades, las instituciones públicas y la iniciativa privada. En la actualidad con dificultad se estará en posibilidades de regular una realidad social y cultural imbricada en las diversas sociedades que conforman las dinámicas y problemáticas del país.

En esta comunicación se expone el tema de las características, dinámica y problemática inherente al patrimonio cultural y natural de la región p'urhépecha michoacana, desde la perspectiva de la transmisión de tradición, tomando en cuenta la relación indisoluble que existe entre el patrimonio material e inmaterial, considerando sus potencialidades y vulnerabilidad. La preocupación se sustenta debido a que se han generando acciones inadecuadas o planeadas tangencialmente a los verdaderos valores del patrimonio natural y cultural de las ciudades y poblados históricos de Michoacán, sin tomar en cuenta las potencialidades sociales, culturales y del medio natural local. El peligro de caer en la instauración de prácticas homogenizantes o hacer caso omiso a los valores intangibles del patrimonio, ha propiciado la pérdida de los comportamientos sociales ancestrales, creando políticas de cambio ajenas a la idiosincrasia de los grupos sociales que detentan ese patrimonio. (Figura 1)



Figura 1. Arriba: Localización geográfica de Michoacán. Abajo: Permanencia de la forma de vida en el entorno cultural p'urhépecha. Foto: Luis Torres Garibay

ANTECEDENTE

En Michoacán, la arquitectura y el urbanismo se desarrollaron de forma singular, provenientes de una cultura anclada al medio natural, las relaciones espaciales de los entornos construidos, pertenecen y se identifican con los entornos naturales. La región central del estado constituyó el territorio más importante para el desarrollo cultural de la población indígena y mestiza del actual Michoacán. En la cuenca del lago de Pátzcuaro se dieron los principales intercambios culturales de grupos indígenas p'urhépechas y españoles. La zona de la Sierra y la Cañada, fueron también regiones con muestras vivas de sus tradiciones, costumbres y organización social. Otras regiones cuentan con expresiones culturales diversas pero integrales entre sí. Los Valles y Ciénegas del Norte, la Sierra del Centro,





Figura 2. Panorámica del entorno cultural y natural del poblado de Cocucho en la Sierra P'urhépecha de Michoacán.
Foto: Luis Torres Garibay

Tierra Caliente, Sierra Madre del Sur y la Costa¹, desarrollaron arquitectura sobria, anclada a su medio. (Figura 2)

La arquitectura religiosa

La arquitectura religiosa estuvo anclada al saber de los grupos indígenas tarascos². Durante el proceso de evangelización se cons-

truyeron recintos para el culto religioso; fueron grandes obras de arquitectura, construidas con muros de adobe o piedra y cubiertas de madera.

En todos los poblados los conjuntos religiosos tenían el hospital con capilla, patio y recintos para las actividades sociales; el templo con el gran atrio, la casa cural o convento y otras áreas para cultivos. Estos espacios estaban interrelacionados y han sido elementos centrales de la vida religiosa y civil de las comunidades; en ellos y su entorno se hacen hasta hoy las actividades más importantes de la comunidad. Los sistemas de organización son con fuerte arraigo a la participación comunitaria; fiestas y reuniones de carácter político y religioso, tienen efecto dentro de estos conjuntos, usando los espacios abiertos constituidos por los atrios, patios y plazas.

La arquitectura para la vivienda

La vivienda se ubicó de forma libre en un amplio solar, formando al interior del predio un patio relacionado con el pórtico y conectado con el área de cultivo, casa y portal fueron vitales como espacios integrales, formando relación con el patio, corrales, gallinero, letrina y *ekuario*³ para la siembra de maíz y árboles frutales. (Figura 3)

La casa se hacía de uno o varios recintos unidos o separados, de una, dos o tres habitaciones, a las que se agregaban otras según el crecimiento de la familia.⁴

¹ Fernando Guevara Fefer, "Los factores físico-geográficos", en FLORESCANO, 1989, pp. 10 – 11.

² Los tarascos o p'urhépechas conformaron un imperio durante el posclásico mesoamericano, tuvieron como centro de actividades la cuenca lacustre de Pátzcuaro en Michoacán. Este grupo permanece aún en la región.

³ El *ekuario* tiene un amplio significado para la cultura p'urhépecha, en este caso se refiere al espacio libre del solar que se destina a cultivar productos para el autoconsumo.

⁴ "Con relación al cuarto y corredor, se crean dos áreas de actividades: una, relacionada con el exterior y separada de éste por un pretil y un muro que sirve de respaldo; otra aislada del exterior y delimitada por muros, ambas áreas tienen una cubierta en común a dos aguas de pendiente homogénea. Al primer espacio se le llama corredor y

En la Sierra P'urhépecha, además de la casa de adobe, se desarrolló la *troje*,⁵ vivienda construida de madera definida por dos funciones principales y tres espacios importantes; el portal al frente para realizar las tareas cotidianas y actividades sociales; el cuarto para dormir, colocar el altar y guardar enseres y; el tapanco entre el techo y la cubierta, para guardar las semillas. La *troje* doméstica es una solución especial e integral a las necesidades de orden familiar. (Figura 4)

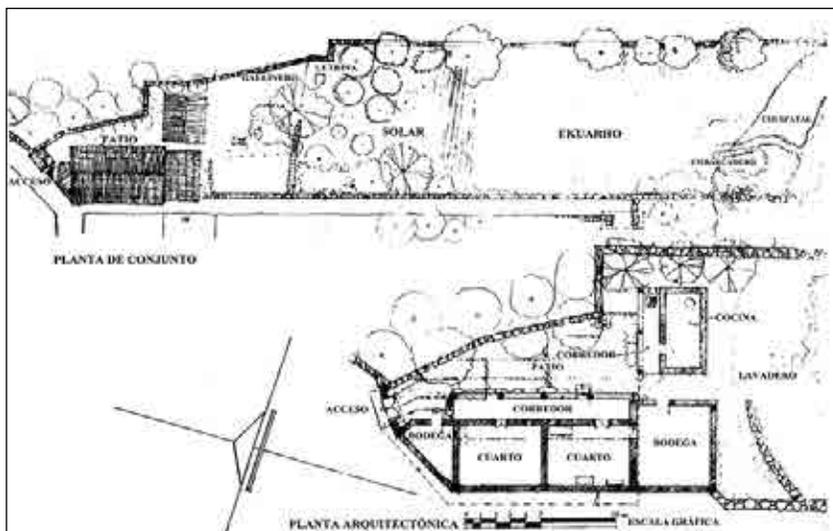


Figura 3. Esquemas de la ubicación de la casa purépecha dentro del solar. Fuente: Ramírez, Esperanza, Catálogo de Monumentos y sitios de la región lacustre, Región lacustre de Pátzcuaro

En los poblados de la Sierra como en Angahuan, Parangaricutiro, Paricutín, Zirosto, Zacán, Sevina, Nahuatzen, San Lorenzo y muchos otros, dominó el caserío de madera, combinado con algunas edificaciones de adobes.

Se localizan ejemplos de casas en esquina, con una o dos puertas gemelas, su cubierta es también de vertientes inclinadas y tejamaniles y se usan como tiendas para la venta de insumos de primera necesidad. (Figura 5)

La tradición en el dominio de la técnica para construir

La cultura p'urhépecha se sabe organizar de forma eficiente. El sistema de faenas constituyó la estrategia más efectiva para el trabajo, consiste en apoyar los trabajos que deben ejecutarse, haciendo una tarea que le es asignada por el responsable de acuerdo a las habilidades del artesano y es la aportación de cada individuo de la comunidad. En otros casos la participación se hace en especie, donando materiales relacionados con las necesidades de la obra. Esta actividad permite a cada participante habilitarse en trabajos relacionados con la construcción tradicional y el dominio de la técnica para construir.

A través de estas formas de organización, fueron posibles las empresas sociales

es una zona ligada al exterior, pero ofrece protección. Allí se realizaban diversas actividades, es un lugar que tiene una vida propia, que no es únicamente circulación. Allí se cose, plancha y borda; se desgrana el maíz o se reparan los aperos. Si se hace alguna artesanía allí se labora parte del proceso, o bien se sienta la gente a platicar". RAMÍREZ, 1990. p. 348.

5 La Troje consiste en un recinto cuadrangular, construido de madera y distribuido con tres espacios: cuarto, portal y tapanco (espacio ubicado entre el plafón y la cubierta de vertientes).



Figura 4. Trojes domésticas y poblaciones de Corupo y Cocucho, Sierra Purépecha. Fotos: Luis Torres Garibay

él, con la consecuente búsqueda de una mejor habitación.⁶ Estas formas y sistemas de actuación participaron en la etapa virreinal, como comportamientos sustantivos de organización en las tareas de edificación.

La respuesta al sistema de organización y a esa comprensión de la naturaleza, tuvo amplia implicación con las habilidades artesanales, el concepto de técnica y el signifi-



Figura 5. Troje con espacio para tienda en Uricho, cuenca lacustre de Pátzcuaro. Fuente: archivo personal del autor.

cado de la observación fueron elementos significativos en los procesos de edificación. El concepto de técnica no fue exclusivo de la destreza manual, tuvo una idea diferente, alcanzó una connotación más amplia y estaba vinculado al servicio del corazón sin contraponerse con la naturaleza.⁷

La observación adquiría significado especial, solo era posible hacer una tarea si antes de su ejecución se observaba con cuidado el comportamiento de los componentes participantes. Aún persiste en estos grupos indígenas p'urhépecha, este comportamiento de tranquilidad, observación y meditación antes de realizar cualquier actividad, el espacio temporal en cierta forma resulta irrelevante, lo que importa es la comprensión del fenómeno, adoptándolo y haciéndolo partícipe de las propias emociones.

⁶ JACINTO ZAVALA, Agustín, op. cit., p. 49.

⁷ KUBLER, George, (1982): *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 178.

Relacionado con la técnica, es importante mencionar el papel que ejercían los materiales como la madera; que era un material muy usado en la construcción, servía como elemento de estructura, las vigas cortadas en diversas secciones con este fin, se usaban en los muros para dar fortaleza en los puntos convenientes, cumpliendo con finalidades diversas como cerramientos, arrastres, perpiaños, techos de vigas, dalas de refuerzo, cercas, murallas, postes o columnas y puertas. En las cubiertas se usaron diferentes escuadrías para su configuración, todas elaboradas con madera ensamblada o articulada.⁸ (Figura 6).

La madera se obtenía fácilmente debido a la vocación boscosa de la región y por esto se tenía amplia experiencia en la explotación de estos recursos.⁹ Para su obtención, se buscaba el mejor momento de los meses de septiembre, octubre y noviembre para cortarla y obtener madera firme y consolidada con la fuerza que recogen de la tierra.

Manufactura del Tejamanil

Existen ejemplos que son susceptibles de observar todavía, como el que compete a la técnica que se sigue para la manufactura del tejamanil. Para su elaboración, existía de alguna forma una primera contemplación cuidadosa del material elegido; para verificar y darse cuenta si el árbol seleccionado servía o no para sacar tejamanil con la



calidad y eficiencia buscadas. Luego, continuaba con la observación del hilo del tronco, tratando de ver que su constitución fuera lo más recta posible y uniforme, de tal forma que le permitiera extraer los tejamaniles fácilmente y con la calidad deseada. Hasta que se encontraba seguro de que el madero cumplía con todos los requisitos necesarios para confeccionar un producto eficiente, procedía a cortar los troncos y a elaborar los tejamaniles, con la forma de cuña que es común en este material.¹⁰ La observación previa a la confección del producto para construir adquiría, por tanto, un significado especial y solo era posible la realización de una tarea pretendida si antes de su ejecución, se observaba a la perfección el comportamiento de los componentes participantes. (Figura 3)

Las actitudes de tranquilidad, observación y meditación antes de realizar la activi-

Figura 6. Técnica tradicional para el corte y preparación de la madera para construir.
Fotos: Luis Torres Garibay

⁸ Castro Leal, Marcia, et al. (1986): “Los Tarascos”, op. cit., pp. 241, 242. Cf. CASTRO LEAL, Marcia, (1986): *Tzintzuntzan, capital de los tarascos*. Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1986. pp. 69, 69.

⁹ BRAVO UGARTE, José, *Historia sucinta de Michoacán*. Morelia, Morevallado, 1995. p. 108.

¹⁰ JACINTO ZAVALA, Agustín, op. cit., p. 49.



Figura 9. Desgajado de tejamaniles. Se aprecia el proceso de elaboración y la sección. Fotos: Luis Torres Garibay; Ignacio Gómez Arriola

y aplicación de la técnica y el uso de las herramientas. En el sentido más amplio, la técnica ha estado permanentemente ligada, a prácticas de cavilación o recapacitación, inherentes a sentidos de profunda reflexión y meditación de lo que se pretende realizar. La práctica común en la técnica, se cimienta en un profundo sentido de apropiación sistemática de condiciones y circunstancias relativas a la identificación y conocimiento a detalle del elemento material que será seleccionado para elaborar un componente o conjunto de piezas en una construcción. En su desarrollo fluctúan, diversidad de actitudes que le anteceden como procesos inherentes a la propia creatividad, son pasos necesarios para establecer condiciones de seguridad y dominio de la técnica que se va a ejecutar y que, por lo mismo, requiere un amplio sustento reflexivo para su maduración.

La fabricación del tejamanil ofrece un campo interesante de reflexión. Cuanajo y Tiripetío se distinguieron por la producción de este material.¹¹

El tejamanil se hacía de una vara de longitud y un palmo menor de ancho (83.79 x 10.47 centímetros aproximadamente); su sección transversal era triangular o a manera de un trapecio extremadamente peraltado, con lo cual se configuraba una tablilla sumamente delgada (de 4 a 6 milímetros en un canto y 2 ó 3 en el contrario); pero, debido al sistema de elaboración, es de gran resistencia (Figura 9).

Se cortaban los troncos de la longitud descrita y con diámetro aproximado a 20.94 centímetros (un palmo mayor), después se cortaban los troncos en cuatro partes en sentido longitudinal. Cada parte se señalaba de manera radial para formar tablillas del espesor que se ha mencionado y, por medio de un peine de madera dura, como encino o limoncillo, se desgajaban una a una las piezas. (Figura 10, 11 y 12).

El material se surtía por cargas, cada carga era de 120 pares (240 piezas) y tenía

dad, eran inherentes a la calidad y exactitud que se quería alcanzar, el espacio temporal ocupado en este proceso, en cierta medida era irrelevante, el tiempo no interesaba, lo que verdaderamente importaba era la comprensión del fenómeno, adoptándolo y haciéndolo partícipe de las propias emociones.

El concepto de constructividad exigía, por su naturaleza, reflexionar con relación a las formas de aprendizaje

¹¹ René Acuña, (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*, México, UNAM, 1987. p. 353.

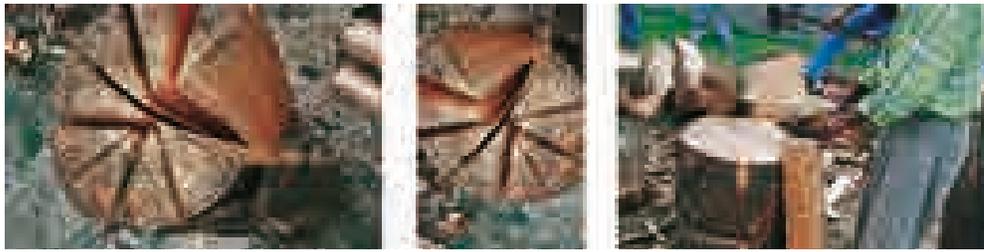


Figura 10. Elaboración del tejamanil. División de los troncos



Figura 11. Marcado radial del inicio del desgajado del tejamanil.
Fotos: Luis Torres Garibay



Figura 12. Secuencia del desgajado del tejamanil.
Fotos: Luis Torres Garibay

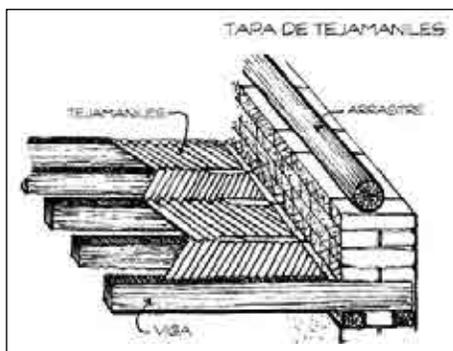


Figura 13. Utilidad del tejamanil como tapa en los plafones y como teja en las cubiertas.
Dibujo y foto:
Luis Torres Garibay

múltiples utilidades. En las cubiertas de las casas el tejamanil se colocaba sobre las viguerías como tapa para recibir los entortados, por su ligereza era aplicado en plafones y muros formando diversos dibujos, se usaba también como teja para cubrir las vertientes inclinadas de las cubiertas. Al colocarlo era necesario humedecerlo para evitar que se rajara al momento de clavarlo con espinas de tejocote y fijarlo con cuerdas elaboradas con fibras de maguey (actualmente las espinas de tejocote han sido sustituidas por clavos metálicos y las fibras de maguey por alambre recocado). “[...] entablan con ellas los terrados y sobrados, téchanse [sic] casas e ingenios de minas, y, en provincias, hay [lugares en] que no se cubren las casas con otra cosa, en lugar de teja”.¹² (Figura 13)

En la actualidad, estas técnicas de preparación y estereotomía de la madera siguen vigentes, existen artesanos preparados todavía para la elaboración de tejamanil, corte y preparado de gualdras, vigas y tablas. La tecnología actual ha desplazado los procedimientos tradicionales; sin embargo, todavía es posible elaborar elementos de arquitectura con la tecnología tradicional ya que en la tradición para la construcción con madera existen permanencias culturales que lo permiten e identifican a la región michoacana por esta actividad.

USO DE LA HERRAMIENTA

Relacionado con la técnica para construir, es importante también el papel que jugaba la herramienta y el aprendizaje de su uso. En el ámbito p’urhépecha, las herramientas eran posesión familiar, por lo cual se estaba ligado permanentemente a ellas. Desde antes del nacimiento de sus futuros usuarios, los utensilios, artefactos y herramientas formaban parte importante de la vida familiar, eran componentes cotidianos del paisaje doméstico. La observación desde temprana edad y durante muchos años, en el manejo de la herramienta, favorecía el aprendizaje natural para su uso y el desarrollo de la técnica. Aquí cabía la creatividad artística fundamentada en el libre juego de la imaginación disciplinada a través de los largos años de observación.¹³ Con este sentido de apropiación de conocimientos, a

¹² *Ibidem*, pp. 353 y 354.

¹³ JACINTO ZAVALA, Agustín, *Ibidem.*, p. 57.

través de la observación cotidiana y familiar, los resultados en la constructividad tuvieron siempre como común denominador ser integrales en su configuración y adaptados al medio físico y geográfico de su entorno.

Era obvio que existían herramientas de piedra de origen indígena, no se tiene certeza del uso de herramientas metálicas antes de la llegada de los españoles a territorio michoacano, pero se dio una adaptación inmediata al uso de todo género de herramientas por los artesanos indígenas, siguiendo su costumbre de observación y atendiendo a su destreza, rápidamente aprendieron a usar las herramientas traídas por los peninsulares europeos. “Gran parte de los objetos y utensilios que fabricaban los tarascos para el trabajo, la construcción, la alimentación, el culto y la guerra, eran de piedra, de barro o de madera”.¹⁴

PROBLEMÁTICA EN LA SALVAGUARDIA Y CONSERVACIÓN

Con todo este antecedente y no obstante la riqueza patrimonial de las ciudades y poblados históricos de Michoacán, no se ha tomado conciencia de la verdadera esencia patrimonial que ellos detentan. Los procesos acelerados de cambio, están propiciando transformaciones negativas que alteran el equilibrio natural que la arquitectura y el urbanismo de los poblados han conservado por muchos años. Por otra parte, no está totalmente claro en qué medida, el sentido de preservación del patrimonio cultural y natural, ha sido conceptualizado de forma correcta por los especialistas; al parecer, la vulnerabilidad del patrimonio cultural y natural, recae precisamente en este concepto erróneo que por muchos años se ha practicado en torno a la conservación ya que, en la práctica cotidiana, las acciones conservacionistas, formulan un disfraz etiquetado con los intereses propios y no con las necesidades y requerimientos de las comunidades que son portadoras y usuarias del patrimonio. Las acciones se traducen a las aplicaciones físicas en los objetos del patrimonio cultural, dando poca o nula importancia a los valores intangibles, donde cada comunidad formula un papel destacado. Bastaría observar la fiesta del Corpus Cristi en la población de Sevina, en la Sierra P’urhépecha de Michoacán, fiesta que se realiza en el gran atrio y, donde el concepto de patrimonio está dado por todo el significado que tiene la celebración que la propia comunidad organiza y realiza de acuerdo a sus tradiciones y significados culturales. Para ellos el valor material de los objetos, sean estos inmuebles o enseres de la vida cotidiana, son en esencia irrelevantes, lo que realmente importa es el significado que adquiere la celebración. (Figura 14)

La vulnerabilidad está precisamente, en la potencial pérdida de estos significados y el poco valor que se les concede desde la visión del especialista. En ocasiones cuando se

¹⁴ BRAVO UGARTE, José, (Introducción y notas), (1960): *Inspección Ocular de Michoacán, regiones central y sudoeste*. México, Jus, 1960. p. 107.

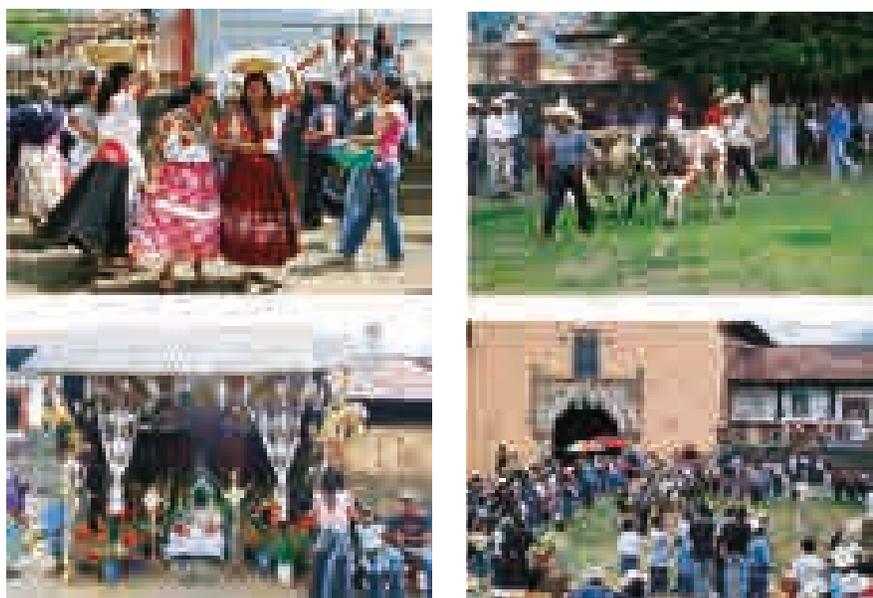


Figura 14. Celebración del Corpus Cristi en Sevina, Sierra Purépecha.
Fotos: Luis Torres Garibay

acude a una comunidad como éstas, se percibe el gran significado de estas tradiciones; sin embargo, no se han dado los canales adecuados para optar por políticas adecuadas de preservación de este patrimonio.

Con relación a este problema, se agrega la visión que se ha tenido sobre la preparación de los bienes del patrimonio para la visita turística, escenarios que por lo general crean un entorno distorsionado de los objetos sujetos a estas intervenciones y preparados de acuerdo a las expectativas de ganancias económicas que estas acciones tienen como premisa básica; las metas de mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades por lo general no se logran y los beneficios no son los esperados.

No obstante los problemas planteados, es posible optar por políticas de conservación que coadyuven para recuperar y revalorar el patrimonio. Es por esto que el conocimiento de las tecnologías tradicionales es útil en la realización de estas tareas de conservación.

CONCLUSIÓN

El patrimonio cultural y natural debe ser valorado en condiciones que favorezcan la preservación de sus elementos y condiciones esenciales.

Existe una dicotomía en las acciones de conservación; por una parte se postulan acciones que consideran la necesidad de mejorar la calidad de vida de los habitantes de los poblados y ciudades históricas y por otro lado, las acciones que se realizan no dan atención para cumplir con este postulado.

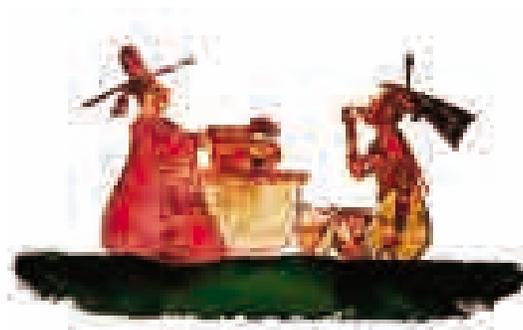
La conservación del patrimonio debe encontrar un camino adecuado, que ponga en primer término la valoración social identitaria, además de las acciones materiales, con la finalidad de atender el enorme reto que implica la preservación integral de nuestro rico legado cultural y natural.

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, René, ed., *Relaciones Geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México, UNAM, 1987.
- BRAVO UGARTE, José (Introducción y notas), *Inspección Ocular de Michoacán, regiones central y sudoeste*. México, Jus, 1960, p. 25.
- FLORESCANO, Enrique, (Coord.) *Historia General de Michoacán*, vol. I. Morelia, IMC, Gobierno del Estado de Michoacán, 1989.
- JACINTO ZAVALA, Agustín, *Mitología y Modernización*. Zamora, El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 1988.
- KUBLER, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- RAMÍREZ ROMERO, Esperanza, *Catálogo de Monumentos y sitios de la región lacustre, Región lacustre de Pátzcuaro*, t. II. Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, UMSNH, CIC, 1990.
- VALERIA PRIETO, (Coordinación General), *Vivienda Campesina en México*. México, secretaría de asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1978.

IDEAS PARA EL PLAN DE SALVAGUARDIA
DEL TANGO, PATRIMONIO CULTURAL
INMATERIAL DE LA HUMANIDAD,
LA INCIDENCIA DE LAS NUEVAS
TECNOLOGÍAS

NATALIA RUBINSTEIN



“El Patrimonio inmaterial no es solamente sede de la memoria de la cultura del ayer, sino también el laboratorio donde se inventa el mañana”

Koïchiro Matsuura.

BREVE ESBOZO DEL DESARROLLO, AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE PATRIMONIO

Patrimonio, sin dejar de tener en cuenta las definiciones concluidas y pulimentadas existentes, queremos comenzar conceptualizando, a partir del aporte al respecto realizado por Daniel Vidart, antropólogo uruguayo que dedicó gran parte de su vida a pensar y actuar en relación a estos contenidos.

Primitivamente el patrimonio estaba constituido por bienes dejados por los padres, o como expresa el *Diccionario de la Lengua Española*, por la ‘hacienda que una persona ha heredado de sus ascendientes’. Luego pasó a designar el conjunto de bienes propios de una persona o un grupo de personas adquiridos por cualquier título. Pero un patrimonio no se limita a los bienes constituidos por las cosas de carácter material. Incluye también a los valores, esas calificaciones culturales que otorgan sentido a los legados de carácter artístico, científico y moral. En definitiva, se trata del eje axiológico que une el *ánima* del ser sensitivo con el *animus ideativo* y *volitivo* del deber ser.¹



La giralda

Poco más de tres décadas abarca el periplo, para que los imaginarios latentes en distintas identidades colectivas sean reconocidos patrimonio y es menester tener en cuenta que el proceso desarrollado entre 1972 y 2003, está jalonado por importantes enclaves conceptuales, que dieron cabida a nuestra coyuntura actual, cuando las sociedades vuelven sobre sus propios saberes, abarcando desde la música, la gastronomía, formas artesanales de producción, danzas. Tienen en común, al analizarlas, no remitirse a un saber específico, o un campo musical concreto, tanto más traducen una cosmovisión para una comunidad, y este aspecto no es menor, en un mundo donde se hace imperioso buscar

¹ VIDART, 2000.

alternativas sustentables y sostenibles para el desarrollo de las sociedades humanas. El reconocimiento de las identidades existentes y la diversidad de las mismas, es un factor necesario para el entendimiento de los pueblos, es comprendiendo y respetando la alteridad existente, que hallaremos en ellas un factor de desarrollo genuino y respetuoso con los derechos fundamentales de los seres humanos.

Tener en cuenta el proceso constructivo de los actuales conceptos de Patrimonio y de Diversidad Cultural, implica conocer el camino recorrido, porque en definitiva la inscripción del Tango en La Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en septiembre del año 2009, y las repercusiones positivas que para el género han existido, son resultante de ese proceso.

En 1970 Bolivia declara a Oruro “Capital del Folklore de Bolivia”, estableciendo por primera vez para América el necesario diálogo entre el patrimonio material e inmaterial, pues toda materialidad tiene primigeniamente su existencia en la idea y ésta posee tanto el influjo de crear, como conservar, inventar y de restaurar. Marca un hito importante en la medida que vincula al folklore a un territorio, a un espacio geográfico, pues es imposible pensar al Folklore boliviano, sin remitirse a Oruro, y viceversa. Similar situación sucede con el Tango, existe una intrínseca relación entre los aspectos arquitectónicos de las ciudades, sus fisionomías socio-culturales, con los Cafés y Bares, con respecto a las poesías y las polifonías compuestas.

En 1982, México profundizaba y ampliaba significativamente el concepto de cultura al señalar que la misma se “puede considerar como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano. Los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”, estableciendo un precedente importante respecto a la ampliación del concepto de Patrimonio, al redimensionar la significación de cultura.

En noviembre de 1989, la UNESCO realiza una *Recomendación para la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular*, una muestra del avance significativo del cambio en el concepto de cultura y de patrimonio.

La Convención de Patrimonio Mundial (1972) estaba celebrando sus veinte años de existencia, cuando al mismo tiempo se problematizaba y profundizaba las acciones en búsqueda de recuperar la memoria de comunidades y pueblos, a través del Programa Memoria del Mundo. “La voz de Carlos Gardel”, se incorporó al programa mencionado, a través de las gestiones realizadas por el gobierno uruguayo a solicitud de un colectivo integrante de la comunidad tanguera. De esta manera no sólo se reconoció el acervo existente, con más de 800 discos originales pertenecientes a Horacio Lorient, tanguero de alma, tanto más importante es la posibilidad de que dicha colección pueda ser conocida, disfrutada e investigada por ciudadanos y ciudadanas de distintas partes del mundo.



Museo del vino

La ampliación tipológica, geográfica y cronológica del concepto Patrimonio no se detiene y al cumplirse 25 años de la Convención de 1972, Pierre Nora, realiza en el *Correo de la UNESCO*, un balance de lo actuado y expresa: “En veinte años el patrimonio ha experimentado una inflación o, mejor dicho, una explosión que ha desembocado en una metamorfosis de la noción (...) Como consecuencia, el patrimonio cambia de naturaleza y de estatuto. Se suma un una misma constelación a las nociones de memoria, de identidad, de cultura y se convierte en lo sagrado laico de las sociedades democratizadas”.²

Sin dejar de tener en cuenta la Conferencia de Washington (1999) y sus recomendaciones, y la posterior puesta en marcha del Programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, es en el año 2003 que se concreta la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*, entendiendo 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 reconocen como parte integrantes de su patrimonio cultural”³. Señala, además, la condición de encontrarse en constante elaboración, en la medida de que su transmisión es de una generación a otra, y que es por éstas recreado, resignificado; en relación al espacio y al

² (NORA, 1997).

³ (UNESCO, 2003).

tiempo histórico y a la propia interacción de la comunidad (entre sí y en relación a los dos elementos mencionados)

TANGO: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD. (MONTEVIDEO-BUENOS AIRES)

*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 / Que iguales son las baldosas /Igalitas
las rayuelas / (...)
Y también las muchachas / en las pistas en espera /
Orientales y porteños taconeando en las veredas.*

Tango: “Vereda de dos Orillas”

Letra: Mauricio Rosencof

Música: Gustavo Mozzi.⁴

Tango,

Es un género que involucra originalmente la danza, la música, la poesía, el canto, expresa una manera de concebir el mundo y la vida, y nutre el imaginario de los habitantes de las grandes capitales del Río de la Plata. Incluye además la milonga, la milonga candombeada, y el denominado vals criollo. Originado en las clases bajas rioplatenses, es una manifestación surgida de la fusión de aportes de los descendientes de la población esclava traída de África⁵, criollos⁶, y de la inmigración europea.⁷

Expresión artística y cultural, resultado de procesos de hibridación cultural, en la actualidad constituye uno de los signos fundamentales de la identidad rioplatense.

El Tango género vernáculo del Río de la Plata, ambas capitales, Montevideo y Buenos Aires, vieron nacer y desarrollarse al género, que les describió y expresó con sus semejanzas y diferencias, pero en constante diálogo, e intercambio cultural.

La localización del género en ambas ciudades, correspondientes a dos países limítro-

⁴ Mauricio Rosencof, escritor uruguayo. Gustavo Mozzi, músico argentino.

⁵ Hacemos una modificación en “afroamericanos”, por “descendientes de la población esclava traída de África”; en la medida que esta última definición, es más exacta en términos históricos, antropológicos, y sociológicos.

⁶ Por Criollo: entiéndase población descendiente de los colonos españoles.

⁷ (Comité Científico, 2009).

fes, estableció la necesidad de una candidatura binacional y que su posterior Plan de Salvaguardia, incluya tanto acciones particulares para cada urbe, como conjuntas en relación a la región que comprende a ambas ciudades.

Montevideo-Buenos Aires, Buenos Aires-Montevideo, tienen en común no solamente un desarrollo histórico conjunto (Gobernación y Capital Virreinal respectivamente, luchas por la independencia, tierras de asilos recíprocos según los avatares políticos), una geografía que las abraza, dos puertos en constante comunicación, una herencia colectiva común, tanto el Tango como los Bares y Cafés, Almacenes-Bares son parte indisoluble del imaginario colectivo.

El Tango nace en el sudor de las clases trabajadoras, la poesía de sus letras nos permiten recrearnos la región del Río de la Plata entre un siglo que se despide y otro que avanza muy vertiginosamente para sorpresa de los contemporáneos. El Bajo y el Tango, fueron territorio y sonido del mismo, un mundo de malevos y compadritos, que fue siendo incorporado en los gustos y recreaciones de las sociedades de ambos márgenes del Plata a partir de 1930-1940, cuando comienza a ser escuchado en las familias, bailados en milongas y clubes y generándose los cambios en música, y letra propia de la resignificación realizada al pasar de ser un género circunscripto “al bajo”, —calle Yerbál en Montevideo— a los hogares de la clase media, a distintos barrios, y las nacientes milongas. Una constante se mantiene, cambian las letras, cambia la orquestación, pero el género “pertenece a un universo de signos, que no necesitan ser ostentosos para encerrar un profundo significado”.⁸

Cafés y Bares, característica de la arquitectura, de la fisonomía social y cultural de Montevideo y Buenos Aires, principales espacios de uso individual y colectivo, creadores de significados y sentidos, irradiando éstos al resto de la sociedad. A todos les corresponde la máxima de poseer mesas, sillas, mostradores, máquina de café, en todo caso podrán disentir en modelos y materiales. Pero existe una fotografía que se repite, en lo posible de frente al ingreso en el recinto, es Carlitos Gardel. No es casualidad, el Tango salió del cabaret, para ganar “las esquinas”, los “Cafés y Bares”, en la medida que pasaba a ser un género representativo de todos. Los Bares y Cafés, sitios patrimoniales, han sido y son el principal escenario de artistas tangueros, se funden en su arquitectura, en su relieve humano, en donde los pedidos de bebidas y platos, se mezclan con la entonación del artista... “Un boliche como hay tantos, una esquina como hay muchas”⁹.

Distintas letras de Tango, han descrito la atmósfera del boliche: *Bolicho* (Carlos Vidal), *Un bolicho* (Tito Cabano), *Café La Humedad* (Cacho Castaña), y han representado los cambios que la modernidad trajo en las ciudades, haciendo desaparecer la antigua fisonomía, de un bar en cada cuadra. La poesía tanguera reflejó estos cambios; “(...) Viejo barrio que te vas, te doy mi último adiós, ya no te veré más. En tu negro murallón, fue donde

⁸ (FABRIZIO, 1997).

se acunó el tango compadrón (...) el boliche ha cerrado sus puertas, ya no hay brillos, luz y alegría (...) la piqueta fatal del progreso, arrancó mil recuerdos queridos, (...) viejo barrio que te vas, te doy mi último adiós, ya no te veré más”.¹⁰

Entre los compromisos formulados por ambas ciudades para ‘Salvaguardar el Tango’ y con el objetivo de “continuar las acciones emprendidas por cada ciudad promoviendo los bares y cafés destacados como espacios sociales y culturales de difusión del Tango en sus diversas manifestaciones”¹¹, ambas ciudades se comprometen a realizar *Ciclos de Tango en Cafés y Bares* de ambas ciudades.

Para cada ciudad, esta propuesta complementaba programas ya existentes al respecto: en el caso de Buenos Aires, el ciclo *Bares Notables*, y en lo que respecta a Montevideo, *Tango de Cercanías*, emprendimiento cultural que había posibilitado a muchos artistas actuar en Bares y Cafés y promovió el diálogo del género con personalidades destacadas de distintas disciplinas, a través una tertulia que acompañaba al espectáculo.



A partir del compromiso emanado de la incorporación del Tango a la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial*, se ha realizado un programa de ocho meses de duración, cada año. El ciclo *Tango en cafés y bares de dos orillas*, no solo brinda espectáculos en Bares de distintos barrios de ambas ciudades, promueve artistas de ambas nacionalidades que actúan tanto en Cafés y Bares de su capital, como en la par existente, promoviendo así el intercambio de artistas y la ampliación de su público.

Una segunda acción, respecto al Tango y su natural escenario, fue la publicación conjunta del libro *Tango en Cafés y Bares de dos Orillas*, en el cual se seleccionaron los bares más representativos de ambas orillas en vinculación con el Tango.

Buenos Aires y Montevideo. Tango y Cafés, magnífica combinación y esencia rioplatense (...) queremos homenajear con este libro, al que llamamos Café y Tango en las dos orillas. Buenos Aires y Montevideo.

⁹ “Una Boliche”, Tito Cabano, autor de numerosas letras de tango, nació en *el bajo*, barrio Guruyú, Ciudad Vieja, conocedor de la ciudad y sus personajes, ciudadano de la nocturnidad, los bares fueron para él, el lugar donde mejor de halló, acompañado de un capuchino, solía escribir sus poesías en estos escenarios.

¹⁰ Tango compuesto por Víctor Soliño y Ramón Collazo (1930), realiza una descripción acabada de los cambios procesados en Barrio Sur. En esta letra podemos hallar el estrecho vínculo entre el espacio territorial en el cual se desarrollaron dos géneros patrimoniales del Uruguay, el Tango y el Candombe.

¹¹ (Colectivo (Comité Científico), 2009).

Allí sí recogen ejemplos tangibles y vivibles de esa tradición compartida. Son sólo algunos ejemplos entre otros muchos que se han llevado adelante. En todos los casos, lugares con historia. Una herencia con futuro, en la que ambas ciudades, se reconocen y afirman su identidad. Sin los Cafés de esquinas y avenidas, sin el Tango como música de fondo de esos escenarios entrañables, ni Buenos Aires, ni Montevideo serían lo que fueron, lo que todavía son [...] lo que nunca deberían dejar de ser.¹²

Hemos escogido especialmente para tratar el vínculo entre uno “de los espacios del Tango” y el género en sí mismo, entendiendo la importancia que reviste para el desarrollo local, el necesario análisis de éstos lugares como “bienes patrimoniales en serie”. Ante el riesgo que se corre, resultado de la globalización de bienes simbólicos, nos parece necesario insistir en el vínculo local, barrial, territorial, es parte del rescate de la historia, de la memoria, que no siempre es contenida en el vínculo a través de Internet.

*Café La Humedad.
(...) Soledad de soltería... Son treinta
abrilés ya cansados de soñar.
Por eso vuelvo hasta la esquina del boliche
a buscar la barra eterna de Gaona y Boyacá.
¡Ya son pocos los que quedan!
Vamos, muchachos, esta noche a recordar
una por una las hazañas de otros tiempos
y el recuerdo del boliche que llamamos La Humedad.
Letra: Cacho Castaña.*

SALVAGUARDIA DEL BIEN PATRIMONIAL EN RELACIÓN A LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS.

Pensemos en nuevas tecnologías, en tanto todo artefacto creado por la humanidad, para vincularse con el medio. La humanidad siempre ha estado creando tecnología, pero en las últimas tres décadas, se han procesado cambios en la informática que han acortado las distancias, han posibilitado la digitalización de documentos y su consulta vía internet por estudiantes e investigadores a miles de kilómetros del lugar donde se encuentra el acervo o biblioteca. A nivel musical, se han bajado los costos de producción, en la medida que se ha extendido el uso de programas de grabación, digitalización y masterización (diferenciando entre pre-masterización y glass-master).

¹² (GONZÁLEZ NERY, Spinetto Horacio, 2010).

Pero al contrario de lo señalado hace más de una década por Marshall Mc Luhan, cuando rotuló que la globalización generaba la existencia de una “aldea planetaria”, el tiempo ha demostrado que ni todos los paisanos de la aldea tienen posibilidades de vivir en el mundo de la conectividad, y que ésta además trae aparejado algunos aspectos, en los que hay que intervenir para equilibrar asimetrías, por ejemplo; la producción de patrones uniformizados de gustos y estéticas, llegando a instaurar un modelo socio-cultural, en detrimento de las identidades locales. Este aspecto no es menor, ya que en el reconocimiento de su pasado, de su historia, está el núcleo identitario que le permitirá a cada generación construir sus perspectivas de futuro.

La Convención de Patrimonio Cultural Inmaterial, hace referencia a las nuevas tecnologías, señalando 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”.¹³

Integrando el Comité Científico que redactó el expediente “Le, The, El Tango”, analizamos y discutimos la importancia e incidencia de las nuevas tecnologías en la sociedad actual, no solo como medio de comunicación y los cambios de pautas de estas mismas, tanto más en la creación cultural. En ese sentido se señalaba; “en un contexto en que las grandes industrias culturales fabrican desde libros hasta DVD’s prácticamente sin marca de origen, sin particularidades o haciendo gala de una especie de folklore mundial con un solo objetivo; el consumo, la protección del TANGO en todas sus manifestaciones y en toda la amplitud de su significación servirá para su reafirmación como elemento cultural”.¹⁴

Con el fin de asegurar la salvaguardia, el desarrollo y la valorización del Tango, y atendiendo a los aportes significativos en lo que respecta a restauración y preservación que posibilitan las nuevas tecnologías, nos comprometíamos a: crear un Centro de Documentación y registro del Tango, con el objetivo de investigar, recopilar, conservar y preservar todo el material existente referente al género. Y se detallaba:

- “Recoger y documentar material sonoro: rodillos, discos de pasta, 78rpm, 45rpm, 33 rpm, cassettes.
- Recuperar manuscritos; apuntes, notas de compositores, poetas, intérpretes y especialistas (actualmente diseminados, en acervos particulares, asociaciones de músicos, bibliotecas, empresas discográficas, radios, diarios, etc.)
- Restaurar y preservar material gráfico, fotográfico, fílmico, audiovisual, en todas sus versiones.

¹³ (UNESCO, 2003)

¹⁴ (Comité Científico, 2009)

- Restaurar y preservar aparatos de reproducción adecuados para los distintos formatos.
- Recuperar partituras y textos no registrados.
- Restaurar y preservar vestuarios de las distintas épocas.
- Promover la investigación nacional e internacional sobre el género.
- Digitalizar todos los archivos recuperados.
- Recuperar instrumentos pertenecientes a personalidades.
- Creación de registro de elementos e instrumentos propios del Tango, cuya existencia esté en peligro, por ejemplo: el Bandoneón (legislar la salida del país de dichos instrumentos)
- Editar investigaciones.”¹⁵

Aquí tenemos una propuesta bastante extensa de las posibilidades en términos de salvaguardia que las nuevas tecnologías posibilitan, no solo preservando elementos que hacen a la esencia del Tango, tanto más posibilitando su conocimiento e investigación a partir de su digitalización, fomentando de esta manera la democratización de los documentos.

Al mismo tiempo que señalamos los aspectos positivos, no podemos dejar de mencionar la atención que debe ponerse en las modificaciones que la industria musical tiene para con el género, priorizando canciones en relación al tiempo de difusión en radio, ó a determinado artista en relación a su comunicación estética-visual y no respecto a su valor artístico-creativo.

Esto último señalado es muy importante en relación a los jóvenes, para quienes el vínculo entre estética y tecnología es muy estrecho, y por demás significativa, el uso de determinada tecnología, brinda la pertenencia a determinado grupo.

También es primordial tener en cuenta la importancia del registro de autor, pues gran parte de la información que circula en internet se utiliza sin respetar el derecho de autor, aspecto básico para que los creadores puedan vivir de su arte y así continuar enriqueciendo al género.

El desarrollo de la tecnología a nivel de la industria musical ha incidido notablemente en el surgimiento del Neo-Tango o Tango electrónico, podemos estar situando una de las resemantizaciones que del género se han hecho en las últimas dos décadas, principalmente a partir de la fusión de la música electrónica con el Tango. Este cambio al que hicimos referencia implica también un cambio en la danza, ya que se disocia música y expresión corpórea, algo característico del género, y plantea la necesidad de especializarse en la condición de bailarín, abandonando el amateurismo del milonguero/a.

Por último dentro del comportamiento de la industria turística, se utilizan las nuevas tecnologías para construir nuevos y diversos vínculos con los turistas, debemos promover

¹⁵ (Colectivo (Comité Científico), 2009).

el respeto por el género y no su banalización, de manera que no se produzcan asimetrías en el interior de la *comunidad*. Los programas turísticos deben contener estrategias de desarrollo, que promuevan al género de manera sostenible en todas sus dimensiones: socio-cultural, simbólica, económica¹⁶.

LA EDUCACIÓN EN EL MARCO DEL PLAN DE SALVAGUARDIA: UN EJEMPLO CONCRETO, PLAN CEIBAL Y TANGO.

En relación al Plan de Salvaguardia, es importante señalar que es fundamental la transmisión y que son los portadores del elemento patrimonial quienes poseen los saberes en torno al mismo, por lo tanto quienes más fielmente podrán transmitirlo a nuevas generaciones.

Y es teniendo en cuenta el conocimiento de éstos últimos, más los conocimientos de especialistas, técnicos, en nuevas tecnologías, sumado a historiadores, musicólogos, antropólogos, docentes, especialistas en patrimonios, que sugerimos la utilización del Portal y Plan Ceibal, con el fin de familiarizar a las nuevas generaciones con el género, promover la identificación con el mismo y con el desarrollo histórico que este ha tenido, así como la influencia del Tango en otros aspectos de la sociedad uruguaya.

Uruguay, ha incorporado desde el año 2005 el Plan Ceibal en el sistema de enseñanza formal, tanto en primaria como secundaria. Como parte del mismo, cada estudiante posee una computadora. Tiene como objetivo democratizar el acceso a la informática y favorecer el aprendizaje de los estudiantes a través del uso de las TICs.

Se cuenta con un portal socio-educativo, como apoyo en la construcción de aprendizajes, a través de recursos y aplicaciones concretas según contenidos temáticos y niveles.

Atendiendo a la breve descripción que del Plan Ceibal hemos hecho, el lector podrá visualizar el enorme potencial para el conocimiento del Patrimonio en general, y que del Tango en particular existe, a través de programas educativos, juegos, aplicaciones concretas referidas al Tango.

Su utilización no solo redundará en un mayor y mejor aprovechamiento de la herramienta informática, además será un contenido que no se restringe a la escuela o liceo, pasa a la familia, ya que los niños y/o adolescentes, podrán consultar dichas aplicaciones desde cualquier ubicación, atendiendo a la gran cantidad de zonas *wi-fi* con que cuenta el país y no es menor que los usos y contenidos que los jóvenes utilizan, suelen fluir hacia el

¹⁶ Los paquetes turísticos muchas veces incluyen espectáculos, en los cuales se les solicita a los artistas que canten tal o cual tema, según la procedencia de los visitantes. En muchas ocasiones, ni el tema es un tango, ni las condiciones de actuación permiten brindar un espectáculo de calidad, por más que el turista se muestre satisfecho, asegurar buenas condiciones de interpretación, actuación, también es una forma de salvaguardar al género.

interior de la familia, dado el potencial que el Plan Ceibal tiene.

Las aplicaciones, como juegos, podrán vincular el contenido propio del Tango, al ejercicio de herramientas básicas para el desarrollo cognitivo del estudiante: ejercicios de memoria a partir de fotografías, reconocimiento de instrumentos en una canción, ubicación espacial a partir del mapeo



Joventango

de información, son solo algunos ejemplos. El vínculo temprano con el género, permitirá su valorización, ampliará los futuros públicos y se incrementará el conocimiento del género, no solo por los estudiantes, también por la necesidad de investigación y cruce de información que requiere realizar juegos informáticos, amigables para el usuario y respetuosos con el patrimonio a preservar.

Contar con un portal tanguero, dentro del Plan Ceibal, facilitará el reconocimiento de músicos, videos, películas y artes plásticas, que tengan al Tango como motivo, tema, o sea parte de la influencia creativa.

De esta manera se estará dando cumplimiento con el Artículo 14 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.: Educación, sensibilización y fortalecimiento de capacidades.

Poco minutos antes de cerrar este artículo recibimos la información de que, ICOM propone como tema para el Día Internacional de los Museos, en el próximo año: Memoria (museos + creatividad) = progreso social. Atendiendo a esta reciente noticia, ratificamos nuestro aporte, promoviendo la utilización de las nuevas tecnologías, para generar identidad.

*Mi libertad me ama y todo el ser le entrego.
Mi libertad destranca la cárcel de mis huesos.
Mi libertad se ofende si soy feliz con miedo.
Mi libertad desnuda me hace el amor perfecto.*

*Mi libertad me insiste con lo que no me atrevo.
Mi libertad me quiere con lo que llevo puesto.
Mi libertad me absuelve si alguna vez la pierdo
por cosas de la vida que a comprender no acierto.*

*Mi libertad no cuenta los años que yo tengo,
pastora ineludible de mis eternos sueños.
Mi libertad me deja y soy un pobre espectro,
mi libertad me llama y en trajes de alas vuelvo.*

Letra: Horacio Ferrer

Música: Astor Piazzolla¹⁷

BIBLIOGRAFÍA

- ANGELA, R. (2011). "Interpretación y presentación de la Itinerarios Culturales". *Publicación Encuentro Internacional: Itinerarios Cultural: planes de manejo y Turismo sustentable*. Distrito Federal, México.
- BALLART HERNÁNDEZ Josep, Treserras Jordi. (2001). *Gestión del Patrimonio Cultural*. Barcelona.
- CHOAY, F. (1993). "Alegoría del Patrimonio. monumento y monumento histórico". *Arquitectura Viva* N°33. En Internet.
- Colectivo (Comité Científico). (2009). *Le, The, El Tango*. Montevideo-Buenos Aires.
- Colectivo. *La Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. Conclusiones de las Jornadas sobre Protección del Patrimonio Inmaterial*. (2009). Teruel.
- DESVALÉS, André. Mairesee, Francois. (2010). *Conceptos claves de Museología*. París: Aramand Ugon-Icom.
- FABRIZIO, C. (1997). "Elogio de la diversidad". (UNESCO.) *Correo de la Unesco. El Patrimonio Mundial: Balances y Perspectivas*. París.
- FREY, B. (2004). "La valoración del Patrimonio Cultural desde una perspectiva económica". *Cuadernos del Claeh. Revista uruguaya de Ciencias Sociales* . Montevideo.
- GONZÁLEZ CARSELLIA, N. (2007). "El Patrimonio como proyecto de futuro". Montevideo. *Relaciones* .
- GONZÁLEZ CARSELLIA, N. (2011). *Material e Inmaterial: una disociación inadecuada y riesgosa*. Mar del Plata. En Internet.
- GONZÁLEZ NERY, Spinetto Horacio. (2010). En S. H. Delgado Aparain Mario, *Cafés y Tango en las dos orillas*. Buenos Aires-Montevideo.
- LASH SCOTT, John Urry. (1998). *Economía de signo y espacio. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires. Amarrortu Editores
- LEZAMA, A. (2004). "El Patrimonio Cultural frente al desafío de la globalización". En *Cuadernos del Claeh. Revista Uruguaya de Ciencias Sociales*. Montevideo: Claeh.

¹⁷ Letra: Horacio Ferrer (poeta uruguayo, autor de innumerables tangos), Música: Astor Piazzolla, personalidad argentina del Tango, uno de sus máximos exponentes. A modo de muestra, de la hermandad de ambas ciudades, y vínculo tanguero.

- NORA, P. (1997). “Una noción en devenir”. *UNESCO: El Patrimonio Mundial. Balances y perspectivas*. Paris. Unesco.
- UNESCO. (2003). *Conferencia General 32ª Reunión. Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Paris. En Internet.
- UNESCO. (2005). *Conferencia General Nº33. Convención sobre la protección y promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. París. En Internet.
- UNESCO. (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. París. En Internet.
- UNESCO. (2004). *Yamato Declaration on Integrated Approaches for Safeguarding Tangible and Intangible Cultural Heritage*. Naya. En Internet.
- Vidart, D. (2000). “El Rico Patrimonio de los Orientales”. Montevideo. En Internet.

Portales – Internet.

<http://www.unesco.org.uy/>

<http://www.crespial.org/>

<http://www.ilam.org/>

<http://www.patrimoniouruguay.net/>

<http://www.sau.org.uy/>

<http://www.ceibal.edu.uy>

TURKISH ASHIK TRADITION AND NEW TECHNOLOGIES

NEBI ÖZDEMİR



INTRODUCTION

A decade was devoted to promote and develop the 2003 Convention as well as to prepare the inventories and register the elements of Intangible Cultural Heritage in the Lists of UNESCO. The State Parties have told about what and how they did on the 2003 Convention for ten years. The history of the process of the 2003 Convention has been told and repeated. This approach should be left behind. There is a need to start new critical and creative period. The process of the 2003 Convention should be evaluated critically and then new programs, mechanisms, approaches, systems, methods, links, visions, etc., should be created or developed in detail. The parties wishing to contribute to this process and this Convention should open new gates by using new dynamics as new technologies.

Tradition includes some phenomenons and systems as transmission, changing and transformation as well as traditional actors (creator/performer/bearer) and their works. In other words, by changing, transferring and transforming, tradition becomes a tradition. In particular, transmission is very complex phenomenon in terms of the intangible cultural heritages. This phenomenon includes not traditional but modern and technological systems, tools and contexts as mass media, records, videos, internet and other new technologies. At first, that many parts and actors focus on traditional forms, origins, contexts and transmission can be accepted as the main lack of point of views on the Convention of Safeguarding for Intangible Cultural Heritage as well as the source of many problems. So, many transformed, changed and adapted examples couldn't be studied in detail and exactly due to these lacking assumptions. It's time to debate these issues and to create new approaches, methods, links, systems, visions and perspectives on the preservation, transmission and development of ICH, as well as to change many acceptances.

Transmission as one of traditional systems or a part of traditional systems, as well as a traditional process is actually related to media. Especially, traditions of intangible cultural heritage have been created, formed and developed in transmission processes. Traditional actors (creator/performer/bearer, etc.) are trained in this process. So, tradition should be accepted as a system rather than works. Traditional works and performances are the outputs of this system. Because of this, traditions related to ICH have a dynamic structure. Many dynamics affect the system/process of transmission. These dynamics may vary according to time and place. That's why transmission can not be examined and debated by using statical perspectives. As a result, transmission is a dynamic phenomenon. That some statical trends may take place due to inaccurate assessments and approaches on the Convention related to ICH should be considered important. The Convention on ICH should not be a source of statical approaches. It's emphasized that the 2003 Convention supports all dynamic approaches and perspectives as well as to be open to new ideas.

Primarily, transmission which is a key concept to understand and develop ICH and the

2003 Convention is concerned with the transfer tools/media/technologies. In the last period, new technologies as new records technologies, multi media, mass media etc., except for the written and printed media, have formed the transmission of tradition on ICH since the beginning of last century. New technologies are accepted as the main dynamics which affect the transmission of tradition. Whereas, new technologies have not been considered adequately. It's accepted that new technologies including new instruments, devices, systems, methods, contexts, softwares, etc., are very important to preserve and transmit ICH. The problems and other issues which are mostly due to the relationships and links between these factors and traditions can be solved and explained by taking into account these dynamics and collaborating with the experts of these fields. While transmission of traditions was discussed, the dynamics of transmission as new technologies weren't studied sufficiently. As a result, ICH is a huge memory used and transmitted by different actors or parts as the media and other experts of new technologies as well as traditional actors. So, it's essential to establish effective relationship and create strong links between them.

It should be accepted the fact that traditions have been preserved and transmitted ICH by using new technologies and instruments as electronic recording systems and devices. And it is obvious that new technologies continue to form, change and transform these traditions as *ashik tradition* in Turkey. This essay aims to analyze the effects of new technologies on the ashik tradition.

DISCUSSIONS

Ashik tradition is one of the old heritages of Turkish culture originated from shamanistic period and Ozan-Baksı Minstrel tradition in Central Asia. Dede Korkut is accepted as the legendary creator and master of Turkish Ashik tradition. In 15th Century, the art of ashik reached the classical structure in Anatolia. Ashiks are the main creators, performers and bearers of this tradition which is kept alive in many regions of Turkey. They continue to perform their art in the weddings ceremonies, festivals, celebrations and other folk activities. Other similiar variations of this tradition are also found in the other countries of Turkic World. At the same time, ashiks are also the main creators and bearers of Turkish oral culture. Ashik tradition consists of two parts named as the musical and poetical parts. Playing *saz*, which is a kind of stringed instruments, perfectly as well as singing folk songs is one of the main reason of their popularity. Ashiks emphasize that they perform and safeguard their art on behalf of their folk. Their traditional education system which is founded on the relationship of master and apprentice includes some applications as playing *saz*, using pseudonym (*mahlas*), singing avoiding the lip conconants, telling folk stories, participating in the competiton of ashiks, travelling, etc. These applications are also accepted as the main principles of ashik tradition. Although affected by urbanization,

globalization, social and economic changes, it's seen that these main applications of ashik tradition have been safeguarded.

In 2009, ashik tradition was registered in the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity on behalf of Turkey. In this way, ashik tradition gained international and national prevalence and awareness. On the other hand, ashiks who are the main creators, performers and bearers of this tradition have been declared as *Living Human Treasures* of Turkey since 2008. With the realization of some projects, activities and programs, the art of ashik has become more important. The Ministry of Culture and Tourism started to prepare the inventory on ashiks and collect their songs and stories. Turkish mass media began to produce and broadcast some attractive productions about ashiks and their tradition. New funds have been allocated for safeguarding and developing of ashik tradition. National and international symposiums, congresses, festivals, seminars and other activities were held in order to support the tradition of ashik. In particular, local authorities provide an important contribution to preserve and develop ashik tradition. Likewise, many books and articles on the ashik tradition were published. It's observed that the academicians and other researchers have paid more attention to ashik tradition.

The main subject of this study is to research the relationship between the ICH, especially ashik tradition and new technologies. This relationship began with the development of writing and printing technologies. In fact, the manuscripts are accepted as the first sources of ashik tradition. Some important data about the art of ashik are found in the manuscripts of Ottoman Classical literature. In the period of Ottoman Empire, the printing/publishing has started since the end of 1720's. Whereas, Turkish publishers in Istanbul began to deal with ashiks and their tradition at the beginning of 20th Century. Afterwards, the works on ashiks and ashiks tradition were published in the journals of Halkevleri (the Community Centers) and Köy Enstitüleri (Village Institutes). Some ashiks who were literate sent their poems to these journals in order to publish and safeguard their tradition. Some local associations and foundations, The Office of National Folklore which was founded in 1950's, municipalities, universities, institutes, etc., have been the basic dynamics to safeguarding and supporting the ashik tradition.

The rapid changes in the field of traveling had an impact on Turkish minstrel tradition. Traveling is one of the main applications of ashiks who want to publicize their names and tradition in other lands. The art of ashik is a tradition created and developed during the migrations and travels.¹ The ashiks should travel to learn the tradition, improve them-



Hayri Dev who is Living Human Treasure of Turkey (<http://www.anadolujet.com/aj-tr/anolu-jet-magazin/2011/mayis/makaleler/toroslarin-dev-se-si-hayri-dev.aspx>)



Ashik Contest
(Source: Archive
of the Ministry
of Culture and
Tourism)

selves, make a name, as well as to safeguard and develop their tradition. For this reason, the main topics and motifs of ashik tradition are the migration and homesickness. The number and duration of ashik trips has changed by the developments in the field of traveling. Thus, ashiks have begun to travel easily to distant foreign lands as European countries in order to participate in many activities. For example, Ashik Şeref Taşlıova who was declared as the living human treasure of Turkey in 2008 went to Germany, United Kingdom, United States, etc., in order to perform and introduce the art of ashik. In particular, the developments in the field of air traveling technologies have contributed to introduce Ashiks and their tradition in many foreign countries. In this context, it's remarkable

¹ ÖZDEMİR, N., "Ashik Tradition/Ashik Şenlik and Migration/Travel", Symposium on Ashik Şenlik, Kafkas University- The Ministry of Culture and Tourism, Kars, 26.03.2012.



that the art of ashık has been kept alive in European countries as Germany, Belgium, France, etc.

By using new electronic recording technologies (electronic systems, devices, techniques, etc.), the memory of ashık tradition has been recorded and transmitted from oral culture to electronic and digital culture since 1960's. But, folk songs and stories were cut off ties with their creators and transformed into cultural economic products. New electronic archives of ashık tradition consist of the produced and published electronic records (record, cassette, video, CD, DVD, etc.). Some of them were recorded and put on the market in European countries in where many Turkish workers have lived for years. Thus, their electronic records have been distributed easily in the different countries. On the other hand, the image world of ashıks who can go to different lands is enlarged and enriched by adding new motifs and contents. In particular, transmitting from oral culture to electronic culture in terms of ashık tradition was took place by the urbanization and migration in the 1960s.

During the last century, the developments and changes in the field of communication/ information and media technologies were the basic factors affecting the tradition of ashık. It should be particularly emphasized that the contributions of local and national newspapers and journals were very important in terms of the preservation and promotion of ashık tradition. Turkish press which was established in the early 1840s and improved significantly at the beginning of the 20th century has continued to interest in the art of ashık. Although newspapers and journals took the functions of communication and interpretation of ashıks, they have continued to support the art of ashık. Many publishers, the owners of these newspapers published the poetry books of ashıks in the Republican period (1923-).

Another important factor forming the ashık tradition is the development of audio-visual technologies. Audio records of ashıks are the first electronic resources of this tradition. These records, which many of them were recorded in Istanbul and especially in Germany, include folk songs and stories as well as the contests of ashıks. Afterwards, the performances of many ashıks were recorded in videocassette by using audio-visual techniques and tools. Today, there are many electronic records (CD, DVD, etc.) of ashıks on the market. Thus, traditional memory of ashıks was transmitted from original oral



Ashık Şeref Taşlıova who is Living Human Treasure of Turkey and his apprentices (Source: Archive of the Ministry of Culture and Tourism)



The Performance of Ashiks

context to the electronic/digital context. It can be said that today there are some electronic and digital archives related to ashık tradition. On the other hand, the performances and creations of ashiks have been transformed from original structures to electronic/digital/virtual contents or products of cultural industries. This transformation must be discussed carefully by the concerned parties. The fact that pro-

duction and performance system and forms of ashık tradition have been changed is accepted and researched in detail. In summary, ashık tradition continues to change depending on many dynamics and factors.

It's noted that there is a link between the emergence of the mass media and the development of elektronik records technologies. The mass media wishing to grow up and become effective on the life has selected to benefit from folk culture, especially ashık tradition.² For this purpose, the performances of ashiks were recorded and converted into the media contents in studios. Researchers collecting folk songs and stories started to use the tape recorders and cameras, etc. Therefore, the collections and studies on Ashık tradition as other oral traditions have more quality and are successful. At the same time, many private and public electronic and digital archives on ashık tradition were created easily. By using this electronic memory, the detailed and original studies can be carried out easily today.

It should be emphasized that radio has been more effective media in terms of the art of ashık.³ Turkish radio broadcasting began at the end of 1920's and became widespread in Anatolia in a short time. Turkish radio producers and broadcasters have continued to use ashık tradition as other folk traditions since the beginning. Many radio programs about the biographies and works of ashiks were adapted and broadcasted on the radio. Many times, the starting songs of radio broadcasting were folk songs created by ashiks.

² ÖZDEMİR, N. "Ashık Tradition and The Media (Âşıklık Geleneği ve Medya)", Gazi University, THBMER, *International Symposium Papers on Intangible Cultural Heritage and Living Minstrel Art (Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Uluslararası Sempozyum Bildiriler)*, Ankara, 2011: 23- 42.s.

³ ÖZDEMİR, N. *The Media, Culture and Literature (Medya Kültür ve Edebiyat)*, Geleneksel Publications, Ankara, 2008.

Unlike television, the relationship between ashiks and radio has been close and positive at all times. By using radio channels, ashiks had the opportunity to publicize their sounds in different geographies. In this way, many folk songs and stories have become known in Turkey and other lands.

In the period of 1938-1952, Ankara Radio, which is the first public radio of Turkey, organized the trips in Anatolia and recorded many folk songs (around ten thousand). By using these records including folk songs and instruments, Turkish folk song and music archive or repertoire of Ankara Radio was created. These records still continue to be used to produce many radio programs. Turkish Folk Music Choir of Ankara Radyosu, founded in 1941, named as Yurttan Sesler Korosu (Country Voices Choir) continues to sing these folk songs. The similars of this choir were founded on the other public radio channels in Istanbul, Izmir, Adana, Erzurum, etc. Many ashiks as local performers/traditional musicians were invited to the programs of Country Voices Choir. One of them was Ashik Veysel, accepted as the master of the last century ashiks. Some of them as Ashik Şeref Taşlıova actively contributed to produce these radio programs.⁴ These programs were very popular in Turkey. Today, many ashiks produce the programs for local and national radio channels. On the other hand, by listening radio broadcastings and creating new motifs, ashiks have enriched and improved their image memory. While listening these radio programs, some of ashik candidates can learn the melodic and poetic basis of ashik tradition and develop themselves. In other words, radio may be named as the electronic master ashik guiding the candidates. In this cultural economic context, the protection of intellectual properties and copyrights of ashiks should be very important. In summary, radio is one of the main dynamics contributing to ashik tradition in Turkey.

Turkish cinema sector, which was founded in 1911 or 1914 and grew up rapidly in the period of 1950-1970, have used the ashik tradition for years in order to be original and effective. Especially, many lyrical or epic folk stories as *Leyla* and *Mecnun*, *Tahir ile Zühre*, *Kerem ile Aslı*, *Köroğlu*, etc., were used as the scenarios of Turkish films. Many ashik biographies such as the biography of Karacaoğlan and Köroğlu who were legendary master ashiks of Turkish minstrel tradition were adapted to the cinema. That folk songs and saz tunes are used to compose the movie soundtracks is a common method of Turkish producers. One of the types of Turkish films may be named as ashik films. Few ashiks took part in the movies. Some directors and screenwriters making fantastic films used Turkish epics, legends and stories narrated by ashiks. In summary, ashik tradition feeding Turkish cinema has continued to live in the different electronic cultural context such as cinema.

⁴ ÖZDEMİR, N. "Ashik Şeref Taşlıova and The Media (Âşık Şeref Taşlıova ve Medya)", Symposium on Living Human Treasure/Ashik Şeref Taşlıova (Yaşayan İnsan Hazinesi Âşık Şeref Taşlıova Sempozyumu), Ardahan University, 05.06.2010.

On the other hand, Turkish cinema sector can be used effectively and consciously for the safeguarding of intangible cultural heritage. For this purpose, many animation movies can be produced by using this mentioned memory of ashik tradition. By this method, intangible cultural heritage can be transmitted easily and effectively to new generations. The animation adapted from *The Stories of Dede Korkut* is one of the first attractive productions.

Turkish Television Broadcasting started in 1952 at Istanbul University. TRT (Turkish Radio and Television) has continued the public television broadcasting since 1968. TRT has produced and broadcasted many program on the ashik tradition. Therefore, TRT has contributed to the protection and maintenance of ashik tradition for years. TRT's archives are also accepted as the electronic memory of the art of ashik. Local, national and global private television broadcasting sector was founded in 1990. In particular, local private television channels have been interested in ashiks and their tradition. They broadcast many programs on the ashik tradition. Some ashiks produce television programs and participate in the television programs. Television channels were new cultural media and context of ashiks who migrated from their villages to big cities. In short, the sound of ashik tradition became very popular on television. Many ashik stories were adapted to television series, animations or films. Music channels broadcast many music videos produced and performed by ashiks and other pop or rock music singers using traditional memory or inspiring from ashik tradition. Ashiks continue to sing their folk songs and tell their stories in television studios designed as a coffeehouse which is the traditional performing place of ashiks. Ashik Şeref Taşlıova participated in many programs of global television channels as BBC, ZDF, NHK, etc. Many local television channels broadcasting in internet or via satellite are more effective than others. So, today ashiks have the opportunity to perform globally. On the other hand, ashik tradition has turned into a tradition that can create new traditions such as Anatolian Rock.

Another technological dynamic that has influenced the art of ashik as other traditions⁵ is the Internet, which is a combination of mass media. It's seen that ashik tradition as other cultural traditions is transmitted to Internet or transmitted via/in internet. Many virtual sites and contents about the art of ashik can be found and shared easily. Many ashik as Ashik Şeref Taşlıova⁶ has their own site in internet and share many attractive contents. These virtual contents of ashik tradition including audiovisuals, albums, videos, live performances, articles, documents, etc. are very popular in Internet. It can be mentioned that a huge virtual archive on ashik tradition was created via Internet. Internet, including

⁵ LEAL, G.D.R.F. "Cuban Living Heritage: The Tumba Francesa" (In this paper, creating of a web site as well as preparing CD-ROM was recommended on the safeguarding of The Tumba Francesa; pp.158), Coloquio Internacional, Salvaguardia vs Turismo , (Ed.F.J.L.Morales and E. Quiroz M.), pp.156- 159, Mexico, 2011.

⁶ www.sereftasliova.com

radio and television broadcasting and periodicals, is a great media for ashiks to promote and safeguard their art. As a result, ashiks getting rid of the limitations of time and space via Internet are becoming as global actors. The albums of ashiks are among the most downloaded and shared albums on Internet.

Video games and electronic/virtual games played on Internet or Internet games offer many convenient amenities and opportunities in terms of the protection and development of intangible cultural heritage. Especially, myths, epics, legends, folk stories have used to design and produce these electronic games. The memory of ashik art including many original motifs, episodes and melodies is very practical and suitable to realize this kind of projects. By using these productions, intangible cultural heritage can be transmitted from old generations to young and middle-aged generations effectively. Video games and other electronic games can be used in intangible cultural heritage museums. On the other hand, the students playing this kind of games can learn easily and have more information about the traditional heritage. It can be said that the effects of video and electronic games about this issues will be more effective and widespread for a long time.

Mobile and digital technologies invented and developed rapidly are other factors affecting the art of ashik. Today, many folk songs are used as the call music of mobile phone/handies. Many folk songs can be loaded to mobile phones and listened on mp3, etc. These ways and tools of new generations are very suitable to be safeguarded and transmitted ICH to them.

Electronic record technologies (systems and tools) have used effectively by many museums.⁷ Therefore, the art of ashik can be showed in detail by using these technologies. Many audiovisuals, documents, objects, etc. on the art of ashik can be presented easily in the museums and other places. In the near future, the laser technologies as hologram and three-dimensional tools will be used for these purposes.

The field of education is very important for the realization of intangible cultural heritage projects. Intangible cultural heritage as ashik tradition will be transmitted easily to new generations by using new education technologies as e-school, digital board, new computer techniques or softwares, etc. Each generation create differently their culture and experience and share it. So, it should be accepted the fact that the cultural heritage as ashik tradition should be transmitted to new generation by using their technologies, techniques, tools, systems and contexts. In summary, we must use new technologies in order to safeguard and promote old traditions. Thus, tradition can create the future.

CONCLUSION

⁷ ROBERTSON, M.H., "The Difficulties of Interpreting Mediterranean Voices: Exhibiting Intangibles Using New Technologies", *International Journal of Intangible Heritage*, Vol.1, 2006, pp. 26-34.

By creating new traditions, ashik tradition will continue living in the oral, electronic, digital and virtual cultural context. Contrary to the popular belief, new technologies have been used effectively to safeguard and develop intangible cultural heritage as the art of ashik. In this process, some key phenomenas as the degeneration and preservation of the original basis and form should be discussed in detail. On the other hand, tradition includes new inventions and technologies. As explained above, tradition as ashik tradition can be transmitted from the past to the future by using new technologies. Utilizing the new technologies, tradition becomes stronger to create new traditions. As discussed in this article, traditional actors can cooperate with new technologies effectively and conveniently. As a result, a tradition as ashik tradition which can create new traditions and cooperate with new technologies as well as transform in new contexts by safeguarding original basis is called as a fundamental tradition.

Developing new approaches which are opening new gates, creating new perspectives and founding new relationships and links, cooperating with other parts etc., are crucial to preserve and transmit ICH as well as develop the 2003 UNESCO Convention by using new technologies as internet, multi-media, animation, electronic games, etc.

How to manage the process of transmisson, changing and transformation as well as the degeneration, is a very important issue that should be discussed carefully. It's accepted that another function of the 2003 Convention on ICH is to manage this process successfully. The fact that transmission process includes some phenomenons as change, transformation, degeneration, re-creation etc. is the main reason of the managerial/administrative complexity and difficulty. There are many factors as modernization, globalization, etc., that affects the transmission process of ICH. That is why, some factors such as industrialization, modernization, commercialization, touristification, globalization, virtualization should be paid more attention and debated in detail. Moreover, the links between ICH/ the 2003 TRT Convention and some new formations such as cultural economy, cultural industries, contents economy, experience economy, creative economy, media economics, should be analyzed carefully.

On the other hand, considering changes in the bureaucracy, that the effective and long-term plans, programs, systems, etc. should be prepared and applied is a crucial and scientific approach. These documents can be used as a guide for the authorities to protect, promote and develop the 2003 Convetion. In this context, the guide publications and the evaluation reports on ICH and the 2003 Convention are also very important.

Traditional knowledge is a key factor for traditional actors (creators, bearers, performers, etc.) and others (producers, directors, pop musicians, NGO's, local authorities, academicians, experts, etc.) to protect and develop ICH as well as to transmit it from the past to the future. So, experts and other parties must be focused on traditional knowl-

edge which is the basis of cultural heritage as well as the source of creativity and originality. On the other hand, traditional knowledge should be included and protected in the scope of intellectual property and copyright.

It's clear that intergenerational links affect the transmission of intangible cultural heritage. How these transmissions take place between the generations should be debated and clarified in detail. It should be emphasized that new technologies are used during these transmissions. Cultural transmission tools, techniques or technologies vary according to the generation. So, these tools, systems and contexts connecting with new technologies can be utilized actively for the transmission of ICH. Intangible cultural heritage which is a huge memory of humanity coming from the past can be transmitted to the next generations or the future by using new or their technologies.

As a result, the establishment of the Network and the Working Group as the recommendation of ICHCAP (Intangible Cultural Heritage Centre for Asia and the Pacific)⁹ will be very effective, productive and useful in terms of developing the relationships and links between ICH and new technologies. This approach will be very important for the transmission and the future of ICH and the 2003 Convention. The relationship between new technologies and ICH/the 2003 Convention can be a main discussion topic of next year, that is the tenth anniversary of the 2003 UNESCO Convention.

⁸ ICHCAP, Networking & Information for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, 2009.

RELATORÍA

FRANCISCO ACOSTA

CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS

IVÁN GOMEZCÉSAR

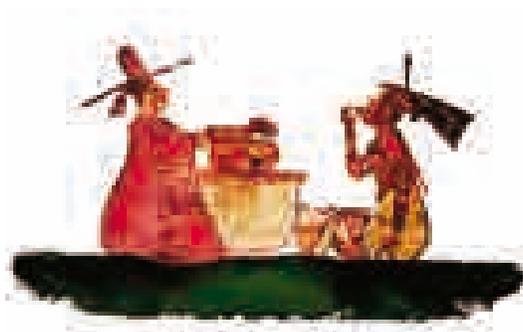
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

HÉCTOR LATAPÍ

CENTRO DE INVESTIGACIÓN PARA EL RESCATE DE LA COCINA Y TRADICIONES HÑĀHÑU

RAÚL GUERRERO

SECRETARÍA DE TURISMO Y CULTURA DEL ESTADO DE HIDALGO



A casi un año de distancia de que la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, 2003) llegue a su décimo aniversario, nos encontramos en una etapa de reflexión y análisis, tanto en el plano internacional como en el ámbito nacional y regional, razón por la cual es inminente llevar a cabo un estudio retrospectivo sobre los éxitos, los obstáculos, así como sobre la pertinencia de los mecanismos que se han utilizado para su implementación durante esta década.

En este sentido, y de acuerdo también a las recomendaciones 33 COM 5 y 34 COM 5E del Comité de Patrimonio Mundial durante sus sesiones de Sevilla y Brasilia, es imperiosa la necesidad de vincular de manera más contundente el quehacer de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de 1972, que este año ha llegado a su 40° aniversario, y la de 2003. Es insoslayable la importancia de asegurar la transmisión de las tradiciones a las nuevas generaciones, esto sin excepción del tipo de patrimonio del que se hable.

En ese sentido:

- Es necesario incentivar una mayor colaboración y comunicación entre los especialistas del Patrimonio Mundial y el Patrimonio Cultural Inmaterial, al tiempo que se incorporan las nuevas tecnologías, cuyo uso es primordial.
- Es fundamental aprovechar la experiencia de 40 años del trabajo de implementación que a través de la Convención de Patrimonio Mundial se ha obtenido, incorporando su visión a la Convención de 2003, a partir de la cual hay un cambio de enfoque en las políticas y estrategias de la UNESCO en cuanto a la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural.
- A nivel regional, es vital incentivar el fortalecimiento de instancias y mecanismos de cooperación como lo es el CRESPIAL. Como región latinoamericana es importante encontrar las prácticas comunes (o proyectos multinacionales) que favorezcan la integración, comunicación, intercambio de experiencias y articulación entre los países miembros, incluso como bancos de datos, con la participación de la sociedad civil en la configuración de las políticas públicas para la salvaguardia del PCI y la formación de especialistas.
- Es indispensable difundir las buenas prácticas y considerar con antelación los tipos de alternativas, estrategias y actuación en los proyectos de salvaguardia, analizando sus impactos previsible y lecciones aprendidas de otras experiencias entre entidades de la región.

Con base en esto, los participantes del Coloquio Internacional *La transmisión de la tradición para la salvaguardia y conservación del patrimonio cultural*, de acuerdo a los trabajos de debate realizados, hemos concluido que:

- El patrimonio sustenta la identidad nacional de los Estados, por ello es importante que se desarrollen estructuras de protección que incluyan declaratorias nacionales, previas a la búsqueda del reconocimiento de la UNESCO. Pues si bien es un gran estímulo (orgullo) el tener sitios y elementos inscritos, es un reto muy grande su conservación y salvaguardia, para lo cual es necesario asumir compromisos por parte de los diversos actores sociales involucrados.
- A través de las diferentes intervenciones, quedó constatado el lazo indisoluble que existe entre Patrimonio Mundial y Patrimonio Cultural Inmaterial. En ese sentido, es primordial privilegiar la implementación de programas de conservación del patrimonio material en los que se aprovechen de manera más contundente los saberes y oficios tradicionales, así como las organizaciones sociales comunitarias, coadyuvando así a la preservación de culturas ancestrales.
- La relación entre Patrimonio Mundial y Patrimonio Cultural Inmaterial requiere de actividades específicas para superar la brecha entre ambas, con un lenguaje común, metodologías y fomento de políticas públicas convergentes.
- El método de regeneración cultural, sustentado en el control cultural de las comunidades portadoras sobre su PCI, propone una lógica integral que considera los tres niveles de la existencia cultural: el mítico o espiritual que sustenta la cosmovisión propia (su símil es la raíz de un árbol que no se ve), el estructural que sostiene su permanencia (el tronco del árbol) y el morfológico (el follaje, las flores y frutos). La política cultural en ocasiones sólo llega a considerar la dimensión morfológica: la música, la danza, las artesanías, la literatura, es decir, lo más visible.
- Es imperioso continuar con la tendencia de la salvaguardia del PCI con base en la decisión de la comunidad portadora, en pos de la educación y el desarrollo del conocimiento, deteniendo la confrontación y llegando al logro de convenios que beneficien a las culturas.
- Se identificaron convergencias en las modalidades en las que son transmitidas ciertos sistemas de producción artística (el flamenco, el fado, la pirekua y el tango) como estilos de vida basados en el estudio de la historia y formas de organización social; factores de identidad de una comunidad, ya sea como valor de barrio, pueblo, ciudad, o toda una nación, o más allá. Estas expresiones muestran la importancia de combinar el saber popular con la investigación académica interdisciplinaria, lejos de los marcos rígidos, sin sustituir a los portadores.
- Las expresiones musicales que participaron en el Coloquio, proponen crear una red de colaboración e intercambio de experiencias en torno a los saberes, prácticas y normas para su salvaguardia, incentivando a partir de esto la creación de industrias culturales responsables.
- La digitalización puede democratizar el acceso a los archivos audiovisuales, pero es importante el cuidado de los derechos de propiedad de autor y el aporte comunitario. La tradi-

ción es un proceso de recepción, apropiación y entrega, supone y debe proponer respeto por la comunidad y su cultura. Los nuevos espacios que genera la tecnología propician un contacto intergeneracional.

- El fenómeno migratorio es un elemento acentuado, la movilidad de los portadores ha generado nuevos esquemas de participación comunitaria y de transmisión que acercan a la tecnología y la hacen necesaria.
- No obstante, es importante incentivar la continuidad de las modalidades originales de transmisión de la tradición, las que la comunidad tiene ancestralmente deben ser el origen de aquellas que se apoyan en los medios de comunicación actuales. Es fundamental apoyar las experiencias de los pueblos originarios para crear procesos educativos propios con nuevas lógicas y tecnologías, con una visión interdisciplinaria e integral.

PROPUESTAS GENERALES

- De acuerdo a las palabras de la Sra. Irina Bukova, la cultura no es un lujo, es un activo para el futuro y además debe ser vista como el conjunto de características espirituales, materiales, intelectuales y emocionales distintas de una sociedad, grupo social, conjunto de individuos que engloba, además del arte y la literatura, estilos de vida, formas de convivencia, sistemas y creencias.
- La tecnología y los medios deben ser vistos como una ventana y oportunidad de polinizador cultural y soporte de sociedades ágrafas.
- El mundo enfrenta una expansión de los intereses sobre los territorios y patrimonios materiales, una declaratoria de PCI podría contribuir a la defensa y salvaguardia de inmuebles y bienes naturales y viceversa.
- La intervención de instituciones oficiales o formales, ONG's, empresas privadas y la comunidad debe ser siempre vista como parte de un proceso en el que todos están involucrados.
- La labor académica es importante como base del conocimiento especializado pero siempre y cuando tenga un diálogo respetuoso y efectivo con los especialistas formados en la tradición de las comunidades portadoras.
- La propiedad intelectual colectiva requiere establecer manejos y usufructos justos. Es importante promover el manejo y registro de marcas colectivas y denominación de origen para la protección de los derechos de los creadores y de las comunidades.
- El acceso a medios de comunicación de consumo y producción requiere de políticas tendientes a privilegiar la libertad de información y expresión para la salvaguardia del PCI.
- Es necesaria una mayor atención a la dinámica de los grupos de gestión cultural.
- Necesidad de la recuperación de la memoria histórica, con una reflexión crítica sobre la propia cultura e historia.

- Clarificar el concepto de tradición como la transmisión de un patrimonio material o inmaterial de una generación a otra. Esta entrega-recepción no es mecánica sino que se da en tiempos y espacios específicos, y se da a partir de la validación y legitimación colectiva o comunitaria. El contexto actual es de intensos diálogos internos y con otras tradiciones propiciados por el uso de las nuevas tecnologías.
- Normalmente nos enfocamos en las tradiciones originales, sin embargo debemos también considerar, analizar y debatir cómo éstas se han transformado y se adaptan a nuevas formas y toman nuevos métodos o se valen de tecnologías con lo cual crean versiones contemporánea, en conclusión, debemos asumir que las prácticas culturales del patrimonio son dinámicas, el establecimiento de las formas estáticas niegan la misma cultura. Todo ello forja aspectos de diversidad mismos de la tradición, siempre y cuando sean respetuosas de la tradición, para ello estamos en la oportunidad de definir y crear nuevas metodologías y diálogos con las comunidades para el establecimiento de todas estas nuevas formas. Cambiar metodología para abordar el estudio, con nuevos vínculos, sistemas y mecanismos como la relación entre PCI y nuevas tecnologías beneficia a la salvaguardia de la tradición. Se debe poner atención en procesos de modernización, digitalización, *turistificación*; con atención en las conversiones político-económico-culturales. Aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y comunicación para divulgar el patrimonio tradicional y las versiones contemporáneas respetuosas del mismo. Se puede propiciar el encuentro con nuevos socios para el desarrollo del PCI. Equipo de iniciativas para investigar nuevas relaciones benéficas con los multimedios.
- Es importante emplear mecanismos de cooperación a nivel comunal, estatal, nacional, multinacional y entre países vecinos. Fortalecer esos nexos en casos de expresiones similares, compartidas en zonas limítrofes y demarcaciones territoriales o en los casos de asentamientos de personas originarias de otros territorios como migrantes o comunidades desplazadas por diversas causas.
- Asegurar la sensibilización educativa y comunitaria y la capacitación entre los participantes en diversos programas del patrimonio y conexos para asegurar sus adecuadas interacciones entre patrimonio mundial, patrimonio inmaterial y otras expresiones. Insistir en programas y mecanismos que refuercen las tradiciones locales y la identidad de sus comunidades para el manejo de sus recursos propios.
- Conveniencia de mecanismos de cooperación y del impulso de nominaciones temáticas seriadas para interactuar y reforzar regiones o expresiones. Estudiar especialmente la interacción entre patrimonio físico e inmaterial en sitios como paisajes culturales y espacios culturales para lograr sinergias progresivamente.
- Importancia de la gestión descentralizada en el patrimonio inmaterial con respecto a modelos de gestión del patrimonio mundial.



SEMBLANZAS

BENJAMÍN LUCAS JUÁREZ (México)

Licenciado en Historia y Maestro en Estudios Étnicos. Profesor e investigador en diferentes universidades. Ha publicado diversos artículos sobre la historia, lengua y cultura del pueblo p'urhépecha. Ha ocupado diferentes cargos en la administración pública, como en la Dirección del Museo del Estado de Michoacán y la Dirección General de Investigación de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Actualmente es profesor de la Universidad Intercultural y asesor en materia de Patrimonio Cultural Inmaterial en la Secretaría de Turismo del Gobierno del Estado de Michoacán.

FERNANDO VILLAFUERTE MEDINA (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina-CRESPIAL)

Antropólogo de profesión, tiene estudios de post grado en Antropología, Ciencias Políticas y Administración. Ha sido investigador de planta del Centro Bartolomé de las Casas y Director del Área de Estudios Urbano-Regionales. Tiene experiencia en la docencia como profesor a tiempo parcial en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM).

Fue Director Ejecutivo del Instituto de Transferencia de Tecnologías Apropriadas para Sectores Marginales (ITACAB) del Convenio Andrés Bello; y ha trabajado como Oficial de Educación, Buen Gobierno y Derechos Humanos del British Council – Perú. Actualmente es Director General del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina – CRESPIAL en Cusco, Perú.

FRANCISCO ACOSTA BÁEZ (México)

Maestro en Lengua y Literatura Española. Actor, director e investigador del teatro indígena y campesino. Fundador y ex Coordinador General de la Asociación Nacional de Teatro-Comunidad, TECOM, A.C. Fue Jefe de las Unidades Regionales de Culturas Populares en los estados de Puebla y Veracruz y Subdirector de Proyectos de Intervención Institucional, de la Dirección General de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA. Actualmente es Director del Centro de Artes Indígenas, del Parque Temático Takilhsukut, de El Tajín.

Entre sus publicaciones destacan: coautor del *Cuaderno de Teatro Campesino*, autor del libro *Experiencia escénica en cinco danzas tradicionales de la Región de Papantla* (inédito), coautor del libro *El Arte de Ser Totonaca*, libro de arte sobre un pueblo indígena vivo.

GLADYS COLLAZO USALLÁN (Cuba)

Museóloga de profesión y maestra en Ciencias de la Información y Bibliotecología. Desde 1995 es profesora de la Cátedra Regional de Ciencias de la Conservación Integral de los Bienes Culturales y Naturales de América Latina y el Caribe (UNESCO). Imparte anualmente el curso “Sistema de Inventario de Patrimonio Cultural y Natural en Museos”

Desde el 2000 es asesora, tutora y tribunal de tesis de grado de la licenciatura de Información Científico-Técnica y Bibliotecología en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad de La Habana. Es miembro del Consejo Internacional de Museo (ICOM) y del Consejo Internacional de Sitios y Monumentos (ICOMOS). Ha sido titular de la Dirección de Informática del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y Subdirectora de Patrimonio de la Oficina de Historia del Consejo de Estado. Actualmente es la Presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural de Cuba.

HÉCTOR LATAPÍ (México)

Publicista, autor, diseñador, fotógrafo, investigador etnográfico-gastronómico en el semidesierto queretano y coordinador editorial e investigador de los libros *Voces y Sabores de la Cocina del Semidesierto de Querétaro*, *Cuatro Siglos de Sabor, la cocina queretana* y *Construyendo a Querétaro*, para la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, delegación Querétaro; autor de artículos en revistas de gastronomía. Maestro en la Universidad del Valle de Atemajac en la Piedad Michoacán; en la UNITESBA Campus Celaya, en la Universidad Contemporánea, organizador de los 2 Festivales Gourmet de Cocina Queretana, (2006 y 2007). Miembro de Slow Food Internacional, en la región Bajío; Miembro del Conservatorio de la Cultura Gastronómica Mexicana; actualmente es Director del Centro de Investigación para el Rescate de la Cocina y Tradiciones hñähñu, en el semidesierto de Querétaro y promotor de la cultura y la gastronomía hñähñu.

IGNACIO GÓMEZ ARRIOLA (México)

Doctor en Arquitectura. Recientemente ha sido distinguido como miembro del Sistema Nacional de Investigadores, CONACYT. Desde 1980 se ha especializado en la conservación, restauración y preservación del patrimonio edificado de la región Occidente de México. Entre sus actividades profesionales se cuenta la coordinación del expediente técnico para Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO del *Paisaje Agave-ro* y *las Antiguas Instalaciones Industriales de Tequila* así como la redacción y seguimiento de su Plan de Manejo, la parte correspondiente a Jalisco para la inscripción del *Camino Real de Tierra Adentro* en la misma Lista. También desarrolló los estudios para la declaratoria del Hospicio Cabañas de Guadalajara como Patrimonio Mundial de UNESCO.

Ha dirigido trabajos de restauración y rehabilitación en varios estados del Occidente de México y ha obtenido en cinco ocasiones el premio nacional en conservación del patrimonio edificado Francisco de la Maza auspiciado por el INAH. Se ha desempeñado como catedrático en la Universidad de Guanajuato, en la Universidad de Colima, en la Universidad ITESO y en la Universidad de Guadalajara. Es autor de varios libros y artículos sobre temas de conservación y restauración del patrimonio cultural en revistas especializadas.

LUIS ALBERTO TORRES GARIBAY (México)

Arquitecto, Maestro en Restauración de Monumentos y Doctor en Arquitectura. Es docente de tiempo completo de la Universidad de Michoacán, donde ha sido responsable de diversos proyectos de investigación relacionados con los sistemas constructivos tradicionales y su aplicación en la arquitectura.

Fue Coordinador de Monumentos Históricos del Centro INAH Michoacán y profesor invitado en la Universidad de San Carlos de Guatemala, en la Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña de Santo Domingo, República Dominicana, en la Popular Autónoma del Estado de Puebla, en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, campus Querétaro y Campeche, en la Universidad de Colima, en la Universidad de Guanajuato y en la Autónoma de San Luis Potosí.

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ MACEDO (Perú)

Antropólogo por la Pontificia Universidad Católica del Perú y estudiante de la maestría en Gerencia Social en la misma universidad. Desde hace 4 años trabaja como investigador en Patrimonio Inmaterial para el Ministerio de Cultura del Perú.

Coautor del libro *Cocina e Identidad. La cocina peruana como Patrimonio Cultural Inmaterial* e investigador principal del documental *El puente Q'eswachaka. Ingeniería y Tradición Andina*, ambos publicados por el Ministerio de Cultura.

Actualmente coordina la postulación de expresiones culturales del Perú a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de UNESCO. Estuvo a cargo de la elaboración de los expedientes ya inscritos de la *Danza de Tijeras*, *La Huaconada de Mito* y la *Peregrinación al Santuario del*

Señor de Qoyllurit'i. Coordina la elaboración de los expedientes sobre la festividad de la *Virgen de la Candelaria* y la *Danza Huaylarsh Wanca*.

NATÁLIA GUERRA BRAYNER (Brasil)

Es historiadora y desde 2006 trabaja como técnico del Instituto Nacional de Patrimonio Histórico y Artístico (IPHAN) de Brasil. Obtuvo la Maestría en Historia por la Universidad de Brasilia y es especialista en Patrimonio por el Programa de Especialización en Patrimonio del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional - IPHAN/UNESCO. Cuenta con experiencia en las áreas de investigación y gestión de conservación del patrimonio cultural, la educación patrimonial y de docencia e investigación en Historia con énfasis en los siguientes temas: el patrimonio histórico y cultural, la narrativa oral y memoria y la identidad cultural.

NATALIA RUBINSTEIN (Uruguay)

Profesora y gestora cultural especializada en Patrimonio. Consultora en proyectos vinculados al Patrimonio. Responsable del equipo profesional que trabajó en la elaboración del documento *El Tango*, y fundamentó al género como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Promotora de las Políticas Públicas Culturales Regionales, como un puente para la integración de los pueblos latinoamericanos, con base en el reconocimiento y disfrute de nuestra diversidad cultural. Jurado en la edición 2009 de Montevideo Socio Audiovisual, llamado público que busca brindar apoyo al desarrollo de la producción audiovisual. Coordinadora de programas de descentralización cultural. Coordinación general de ciclos culturales desarrollados en Cafés y Bares, como espacios de encuentro, de significación colectiva, constructores de patrimonio material e inmaterial. Productora editorial del libro *Tango en Cafés y Bares de dos Orillas*. Productora musical, con énfasis en artistas emergentes. Asesora del Departamento de Cultura, Intendencia de Montevideo, período 2005-2010.

NEBİ ÖZDEMİR (Turquía)

Nacido en 1964, de nacionalidad turca, es el Jefe del Departamento de Folklore Turco de la Universidad Hacettepe en Ankara, Turquía. Es miembro del Comité del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Comisión Nacional Turquía-UNESCO y del Ministerio de Cultura y Turismo. Es también miembro del consejo editorial de diversas publicaciones científicas, así como asesor científico internacional para algunos países. Escritor constante de artículos y monografías académicas sobre folclore, medios de comunicación, estudios culturales, economía y gestión cultural, Patrimonio Cultural Inmaterial, etc.

PATRIZIA NARDI (Italia)

Historiadora de la Época contemporánea en la Universidad de Messina. Desde hace varios años, se dedica a la valoración y promoción del patrimonio cultural inmaterial de la Italia meridional.

En 2005 creó la *Red de las grandes máquinas a cuestras italianas*, un proyecto educativo y cultural y de promoción turística que produjo un intenso intercambio entre las comunidades de la fiesta: Gigli de Nola, Ceri de Gubbio, el Varia de Palmi, la máquina de Santa Rosa de Viterbo, los puntales de Sassari. Las fiestas de la Red de grandes máquinas a cuestras son candidatas para incorporarse a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2013. También coordina el proyecto de candidatura sobre la Ópera Italiana y de la *Tarantella* (danza típica del sur de Italia).

PAVOL IŽVOLT (Eslovaquia)

Arquitecto y consejero de Estado. En 1996-1997, trabajó para la Oficina de Ingeniería en Bratislava especializada en la conservación de monumentos. Entre 1997 y 2003, trabajó para el Consejo Regional de Monumentos en Levoča, supervisando las actividades de construcción en el área protegida del sitio de Patrimonio Mundial- el castillo de Spiš y los monumentos culturales asociados. En 1999 se graduó de la

Maestría en Conservación de Monumentos y Sitios por el Centro R. Lemaire en Bélgica. De 2003 a 2005, trabajó en el Departamento de Protección Urbana de la Junta de Monumentos de la República Eslovaca en Bratislava. Desde enero de 2006 hasta el presente, se desempeña como Director del Departamento de Protección de Monumentos del Ministerio de Cultura. En 2011 recibió el doctorado en Arquitectura en la Universidad Técnica Eslovaca en Bratislava. Actualmente está preparando los documentos legislativos y concepciones en el ámbito nacional y coordinando proyectos de conservación como la *Conservación de las ruinas del castillo de Spiš con la participación de personas desempleadas*, la renovación de los monumentos a través de subvenciones de Noruega, entre otros.

RAÚL GUERRERO (México)

Licenciado en Ciencias de la Comunicación con Maestría en Ciencias de la Información y Administración del Conocimiento por la Universidad Virtual del Tecnológico de Monterrey. También es periodista cultural, ha realizado trabajos de prensa escrita con los periódicos Síntesis de Hidalgo, El Sol de Hidalgo, Milenio Diario, Plaza Juárez y la revista Día Siete.

Es Presidente de la Asociación Amigos del Museo del Maguey y el Pulque en Tepeapulco, Hgo. Es Subdirector de Turismo Cultural en la Secretaría de Turismo y Cultura del Gobierno del Estado de Hidalgo, académico del Tecnológico de Monterrey Campus Hidalgo y Consejero Presidente en la Comisión de Juventud en el Consejo Consultivo Ciudadano del Estado de Hidalgo.

RUI VIEIRA NERY (Portugal)

Estudio música en la Academia de Música de Santa Cecilia y en el Conservatorio de Lisboa y tiene además una licenciatura en Historia y Doctorado en Musicología por la Universidad de Texas en Austin. Es profesor en las Universidades de Évora y Nova de Lisboa.

En la Fundación Gulbenkian es actualmente Director del Programa Gulbenkian de Lengua Portuguesa y Cultura.

Se ha desempeñado como Secretario de Estado de Cultura en el gobierno portugués y recientemente fue nombrado miembro individual del Consejo Nacional de la Cultura, el consejo asesor principal del Ministerio de Cultura de Portugal. Presidió el Comité Científico de la candidatura del Fado portugués a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO). Es Miembro Correspondiente de la Academia de la Historia de Portugal y obtuvo en 2002 el grado de Comandante de la Orden de Enrique el Navegante por los servicios prestados al estudio de la cultura portuguesa. También fue nombrado miembro honorario del Fórum Iberoamericano de las Artes de la Federación Ibero-latinoamericana de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes (FILAIE) y recibió el Premio Internacional CICOP 2012 para el Patrimonio Inmaterial otorgado por el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio.

IVÁN GOMEZCÉSAR (México)

Antropólogo e historiador, en los últimos diez años ha trabajado en torno a la memoria histórica de los pueblos. Actualmente coordina el área de enlace comunitario de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y es director de la revista Mano Vuelta. Su más reciente publicación es *Para que sepan los que aún no nacen. Construcción de la historia en Milpa Alta*.

PHILIPPE DONNIER (España)

De nacionalidad francesa, reside permanentemente en Córdoba (España) desde 1989. Es ingeniero de l'Ecole Supérieure de Physique et Chimie de París y profesor titulado de guitarra clásica por el Conservatorio Superior de Córdoba (1978). Ha desarrollado una actividad *freelance* alternando investigación, conferencias en Universidades, cursos de formación para el profesorado y cursos de guitarra. En 1985, publica un método de guitarra flamenca en colaboración con el guitarrista cordobés Merengue de Córdoba y el ensayo *El Duende tiene que ser matemático* (primer premio Gonzalez Climent de ensayo flamenco

de la Peña flamenca de Córdoba). En 1996, obtiene su título de Doctor en etnomusicología en la facultad de París VIII, Nanterre. En 1997 recibe en París el premio especial del jurado del “Moebius” multimedia por su maqueta de CD-rom interactivo *Flamencosoft*. Desde 2003, es profesor de guitarra flamenca en el Conservatorio de Bujalance (Córdoba). Ha escrito numerosos artículos sobre el flamenco en revistas especializadas. En el 2008 publica el cuento *El Duende y El Reloj*. Es uno de los mejores especialistas del análisis musical del flamenco.

VÍCTOR MARIN CRESPO (Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe|UNESCO)

Arquitecto, egresado de la Facultad de Tecnología de la Universidad de La Habana. Entre 1988 y 2002 trabajó en el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), Es profesor de mérito en la Cátedra Regional UNESCO para la preservación del patrimonio, asociada al CENCREM. Fue miembro del panel de expertos Watch 2012 organizado por World Monuments Fund y colaborador del programa LATAM de ICCROM.

Desde Diciembre 2002 es Oficial de Programa Cultura en la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO. Participa en el programa de prevención de riesgos y desastres del Sistema de las Naciones Unidas en Cuba y es activo en otros programas. Desde 2007 se ocupa del Programa de Desarrollo de Capacidades para el Caribe (CCBP) en el Patrimonio Mundial. También contribuye a la edición de la revista *Oralidad*, creada en 1988 y coordina varios proyectos de patrimonio en Cuba, incluido el rescate del Palacio Il Capo en La Habana Vieja.

Ha sido Vicepresidente del Comité Panamericano de Patrimonio Histórico y Desarrollo Urbano, miembro de la Comisión Nacional de Monumentos de Cuba, es miembro de ICOMOS, de la Cátedra de Arquitectura Vernácula y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.

YASHAR HUSEYNLI (Azerbaiyán)

Estudió Filosofía en la Universidad Estatal de Moscú y Filosofía y Sociología en la Academia Nacional de Ciencias de Azerbaiyán. Trabajó como profesor, vicerrector y profesor de disciplinas humanitarias en la Western University, profesor de filosofía en la Academia Estatal de la Administración y Jefe Adjunto del Departamento de Ética y Estética en el Instituto de Filosofía, Sociología y Derecho de la Academia Nacional de Ciencias de Azerbaiyán.

Cuenta con experiencia en varios programas nacionales e internacionales como: la *Iniciativa de Kiev para el desarrollo democrático a través de la cultura*, el proyecto de la obra *Alejandro Dumas en el Cáucaso*, *Creación de Capital Cultural*, *Jornadas Europeas del Patrimonio*, la *Diversidad Cultural y el Diálogo Intercultural* (todos, programas del Consejo Europeo); el *Plan Nacional de Acción para la salvaguardia del Mugam Azerí* (todos proyectos de la UNESCO), *Observatorio de Políticas Culturales “Europa-Cáucaso-Asia”* (GUAM), *Cúpula Leyendas de la Commonwealth (CIS)*, el *Programa de Desarrollo de la Cultura de Azerbaiyán* y otros. Es también autor de varias publicaciones geo-culturales, sociológicas, de ética-política y filosóficas.

Fue experto senior y Jefe Adjunto del Departamento de Política Cultural del Ministerio de Cultura. Cuenta con experiencia en varios programas nacionales e internacionales y el desarrollo de proyectos. Actualmente es Director de la División del Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de Cultura y Turismo.

