



BITÁCORAS DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DE LA ANTROPOLOGÍA EN AMÉRICA LATINA

Bogotá, mayo 2014



No. 5

Boletín virtual: Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina, No. 5

FOTO DE LA CARÁTULA:
Mujeres Kuna de la Cooperativa de Artesanías Tule en el Resguardo de Caimán Alto, municipio de Necoclí, Antioquia, Colombia, 2011. Foto de Edgar Bolívar.

DIRECTORA:
Clara Isabel Botero

EDITORA GENERAL:
Jimena Perry

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:
Patricia Montaña

PROGRAMACIÓN Y DISEÑO WEB:
Julián Octavio Castellanos Millán

COMITÉ EDITORIAL:
Carlos Andrés Barragán
Héctor García Botero
Roberto Pineda Camacho
Aura Lisette Reyes
Marcela Rodríguez

Baukara, bitácoras de antropología e historia de la antropología de América Latina, es un boletín virtual semestral del grupo de investigación, registrado en Colciencias, AHAAL, Antropología e historia de la antropología en América Latina. Los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de sus autoras o autores. Se permite la reproducción parcial o total de los trabajos publicados siempre y cuando se cite la fuente.

Para cualquier asunto relacionado con esta publicación, dirigirse a: boletinbaukara@gmail.com
Página electrónica:
<http://ahaal.wordpress.com>

ISSN: 2256-3350

Bogotá, Colombia, mayo de 2014



Contenido

Editorial	3
CLARA ISABEL BOTERO	
Presentación	4
JIMENA PERRY	

ARTÍCULOS

1. Sobre el concepto de patrimonio cultural inmaterial	6
MANUEL SALGE	
2. El Festival de Tradición Popular del Smithsonian y la política del patrimonio cultural: Colombia, un caso de estudio	26
OLIVIA CADAVAL Y CRISTINA DÍAZ-CARRERA	
3. Derechos culturales y movimientos por el patrimonio	44
EDGAR BOLÍVAR ROJAS	
4. Antropología de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural inmaterial	57
JUAN PABLO QUINTERO	
5. De “San Agustín, piedra viva hoy” a “El silencio de los ídolos”	73
JENNY MARCELA RODRÍGUEZ	
6. Aprender a cocinar: conocimiento y arte de María Angélica Caro	86
ALEJANDRO SUÁREZ CARO	



DOCUMENTOS

- El nuevo MuCEM: Museo de las civilizaciones de Europa y el Mediterráneo, Marsella, Francia 106
CLARA ISABEL BOTERO

RESEÑAS

1. Mensch - Objekt - Jaguar. Fotografien berühren.
24h Dahlem. Warum nicht? Humboldt Lab Dahlem
Probephöhne 3 112
AURA LISETTE REYES
2. Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal 115
ANDRÉS ABRIL

NOTICIAS

- Rupestreweb - Arte rupestre en América Latina 120

-
- Parámetros para la presentación de originales a
*Baukara, bitácoras de antropología e historia
de la antropología en América Latina* 124
- Parámetros para la presentación de reseñas
de exposiciones y de libros 131



EDITORIAL

Editorial

Clara Isabel Botero

El número 5 de nuestro Boletín virtual *Baukara* cuya coordinación editorial estuvo a cargo de Jimena Perry quien presenta a continuación su contenido tiene como tema discusiones sobre el patrimonio cultural material e inmaterial.

Manuel Salge en su artículo “obre el concepto de patrimonio cultural inmaterial” hace una revisión histórica de este concepto a partir de cuatro ejes temáticos: El surgimiento y la consolidación de una conciencia patrimonial dentro de sectores políticos e intelectuales; un rastreo de la institucionalización del concepto; los debates actuales y los mecanismos sobre gestión del patrimonio; y finalmente la identificación de una serie de problemas derivados del auge patrimonial. Juan Pablo Quintero por su parte en “Antropología de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural inmaterial” aborda este tema y señala cómo las nuevas tecnologías de información cada vez más forman parte de las fiestas tradicionales, como parte integral de la fiesta y se pregunta cuál ha sido el papel de la antropología frente a este escenario.

En 2011, Colombia fue el país invitado al destacado festival que anualmente organiza durante el verano el Smithsonian en el Mall en Washington. Olivia Cadaval, curadora en el Centro de Tradición y Patrimonio Cultural del Smithsonian y Cristina Díaz-Carrera, gerente de producción del festival presentan en su artículo los procesos de planeación, coordinación y negociación llevada a cabo entre el Smithsonian Folklife Festival, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Fundación Erigaie que posibilitaron la realización de *Colombia: la naturaleza de la cultura*, en 2011 en Washington D.C.

Un boletín sobre este tema tenía que incluir una reflexión sobre el patrimonio gastronómico, que es el artículo de Alejandro Suarez Caro “Aprender a cocinar: conocimiento y arte de María Angélica Caro” en el que a partir de

una experiencia vivencial con el fogón de su madre, plantea que el acervo culinario es el resultado un “ arte de hacer “ que se transmite de generación en generación.

Edgar Bolívar en su artículo hace una reflexión sobre los derechos culturales relacionados con el patrimonio y presenta algunas convenciones, tratados y acuerdos que se han desarrollado para hacer cumplir los derechos culturales.

Marcela Rodríguez por su parte hace un análisis crítico de la celebración impulsada por el ICANH de los “100 años de las investigaciones arqueológicas de Theodor Konrad Preuss en San Agustín”.

Para terminar contamos con un documento de mi autoría sobre el nuevo Mucem de Marsella, Francia, museo implantado en un edificio de gran belleza dedicado a las sociedades del Mediterráneo así como dos reseñas muy interesantes, una de Aura Lisette Reyes sobre cuatro intervenciones en el Humboldt Lab Dahlem, laboratorio de experimentación con el público sobre objetos etnográficos, archivos visuales y otros, como prefiguraciones del futuro Humboldt Forum de Berlín. Andrés Abril nos presenta una exposición sobre la ciudad de Montreal en el Museo de Arqueología e Historia de Montreal. También presentamos como Noticia en este número el Boletín Electrónico sobre Arte Rupestre, Rupestreweb editado por Diego Martínez Celis.

Confiamos que este número auspicie discusiones de alto nivel sobre un tema tan polémico e importante como es el patrimonio cultural material e inmaterial

En nombre del Comité Editorial y del mío propio queremos agradecer a Jimena Perry la excelencia de su labor con editora general de los primeros cinco números de *Baukara*.



Presentación

Jimena Perry

Este número de *Baukara*, el número 5, está dedicado al patrimonio cultural inmaterial y a las reflexiones que este polémico término fomenta. Los autores son investigadores que se dedican al estudio e investigación de este tema y a analizar las implicaciones que este patrimonio tiene en el ámbito local y global.

El objetivo de hacer un número sobre patrimonio cultural inmaterial fue resaltar la diversidad cultural no solo del país sino mundial. A veces, debido a que nos encontramos inmersos en otros temas y a exceso de información, tendemos a dar por sentados temas tan relevantes como el respeto, reconocimiento y protección de lo que somos, hacemos, comemos, cantamos, bailamos, consumimos, pensamos y sentimos. *Baukara 5* quiere ser una publicación que suscite y provoque análisis críticos sobre el patrimonio cultural inmaterial, y sobre todos los contenidos que ha publicado y publicará. *Baukara 5* no quiere quedarse al margen de discusiones actuales sobre el tema y por eso este número se ha unido a ellas.

Los artículos que componen este número de *Baukara* son desde reflexiones históricas y teóricas, como el trabajo de Manuel Salge y Edgar Bolívar, hasta casos concretos colombianos como la investigación de Juan Pablo Quintero, Alejandro Suárez y Jenny Marcela Rodríguez, pasando por reflexiones internacionales como la expuesta por Olivia Cadaval y Cristina Díaz-Carrera. También hacen parte del contenido de esta *Baukara* dos reseñas de dos exposiciones internacionales escritas por Aura Lisette Reyes y Andrés Abril; un documento sobre un museo francés, experiencia presentada por Clara Isabel Botero y en la sección de Noticias cuenta con una nota sobre Arte Rupestre en América Latina, comentada por Diego Martínez Celis.

Este número de *Baukara* también es el último número del cual seré su editora general. Lamento mucho dejar este cargo que ha representado un gran reto profesional y también ha sido fuente de grandes satisfacciones. Espero que el próximo editor o editora general de la revista cuente con la pasión suficiente para llevar a cabo este trabajo de forma exitosa.



Sobre el concepto de patrimonio cultural inmaterial

Manuel Salge

m.salge@gmail.com

Antropólogo e Historiador, Magister en Arqueología y Doctorando en Antropología de la Universidad de los Andes. Coordinador del Área Social Humanística de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Externado de Colombia

Resumen

El presente artículo hace una revisión del concepto de patrimonio cultural inmaterial a partir de cuatro líneas de evidencia. La primera centrada en el surgimiento y la consolidación de una conciencia patrimonial que interesa a sectores políticos, comunitarios e intelectuales y que va de lo local a lo planetario; la segunda hace un rastreo de la institucionalización del concepto y de la transformación de su eje de enunciación de lo monumental a lo inmaterial; la tercera define los debates actuales sobre la materia y discute algunos de los mecanismos que activa la gestión del patrimonio; y por último, la identificación de una serie de problemas derivados del auge patrimonial.

Palabras clave: Patrimonio cultural inmaterial, Unesco, conciencia patrimonial.

Abstract

This article examines the concept of intangible cultural heritage from four lines of evidence. The first one focuses in the emergence of a heritage awareness that interests political, communitarian and intellectual sectors, and that ranges from the local to the global. The second one follows the institutionalization of the concept and the transformation that goes from the monumental to the immaterial. The third one defines the current debates about the subject and discusses some of the mechanisms that activate the heritage management. The fourth and last one identifies some problems derived from the heritage boom.

Key Words: Intangible heritage, Unesco, heritage consciousness



ARTÍCULO

Manuel Salge

La conciencia patrimonial: transmisión, aprendizaje y herencia

Asignar un origen al concepto, a las prácticas y a los sentimientos relacionados con el patrimonio cultural no es una labor sencilla. Incluso se puede afirmar que en occidente cada época histórica ha incubado una cierta conciencia patrimonial desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. En razón, a que ideas como el trascender al paso tiempo, el otorgar un valor singular a objetos, lugares y prácticas y el crear signos de pertenencia que definen un nosotros y un ellos son connaturales a nuestra idea de comunidad.

El patrimonio cultural puede rastrear una genealogía de esa conciencia comunitaria a lo largo del tiempo en el momento que una sociedad se reconoce a sí misma como la depositaria natural de un conjunto de bienes, atributos y valores heredados de una época precedente. Roma se proclama heredera de los valores históricos y artísticos de la Grecia clásica. El bajo Medioevo inaugura el auge del coleccionismo cortesano, religioso y burgués y prepara el terreno para el redescubrimiento de la antigüedad que trae el Renacimiento, donde, de la mano con la búsqueda y el ansia por los objetos considerados raíces culturales de la nueva época, viene la idea de su vulnerabilidad.

En el Renacimiento el monumento histórico cobra sentido para demarcar un hito y proyectarse en el tiempo y la colección se hace sinónimo de riqueza y poder. En el tránsito del Clasicismo al Humanismo el mercado del arte expande su demanda y son los viajeros, los coleccionistas y los arqueólogos los primeros en otorgar a un conjunto de bienes el carácter de testimonios del pasado. Asimismo, se fundan los primeros museos bajo la clave de la democratización y el libre acceso al saber.

Pero es solo con la Revolución Francesa cuando se produce un verdadero punto de quiebre, en la medida que converge la gestación de un sentimiento nacional y el auge de una conciencia patrimonial. Para 1789 se confiscan los bienes de la iglesia y para 1792 los de la corona, suponiendo para el Estado la responsabilidad de seleccionarlos, administrarlos y protegerlos como una propiedad pública que merece ser heredada a nuevas generaciones. Para este periodo los bienes tutelados por la conciencia patrimonial pasan de tener un valor de uso a tener un valor didáctico, que en nombre del interés general de la nación, sirven a la educación del ciudadano. La revolución francesa transforma el patrimonio en memoria de una nación que a través de él da testimonio de la continuidad histórica del nuevo régimen (Vecco, 2007).

Así, en Europa durante el Romanticismo se consolida una amalgama entre el sentimiento patriótico y la conciencia patrimonial, que dirigida a la educación del ciudadano constituiría un elemento fundamental para la cohesión social. Y que encontraría en el museo su espacio de desarrollo natural, puesto que al datar, clasificar y catalogar pondría en escena el principio de transmisión, aprendizaje y herencia propio de la conciencia patrimonial. Se puede afirmar entonces, que la conciencia patrimonial y el valor del monumento son mecanismos eminentemente europeos y que las nociones y prácticas de conservación y restauración de bienes son un dominio que ocupa exclusivamente a países occidentales hasta la primera mitad del siglo XX.

Para el caso de América la conciencia patrimonial se entroncaría tarde con el sentimiento patriótico y solo hasta bien entrado el siglo XX se redactarían las primeras leyes para su protección. Los nacientes museos nacionales atribuirían a los objetos prehispánicos un carácter de rarezas y curiosidades (Botero, 2006; Langebaek, 2009), lo que se explica en la falta de identificación entre las comunidades ancestrales y las elites criollas. A diferencia de Europa, los bienes, atributos y valores del pasado no daban cuenta del presente de las nacientes repúblicas, que siempre buscaron empatías foráneas y construyeron proyectos de nación ajenos al raigambre de sus poblaciones.

Lo anterior no quiere decir que las obras prehispánicas carecieran de valor, por el contrario se percibía un gusto y un interés marcados por su colección de parte de algunos sectores sociales, que los identificaban como objetos exóticos y curiosidades extraordinarias, lo cual ayudaría a la institucionalización de la gaaquería como una práctica socialmente aceptada, que si bien heredada de la avidez por la búsqueda del oro de los conquistadores españoles, maduraría durante el período republicano hasta convertir la búsqueda de “tesoros” prehispánicos en un oficio vinculado a la estructura social de algunas regiones del país. Paralelamente, se hace evidente el reconocimiento a la laboriosidad y al ingenio representado en obras como el conjunto funerario de San Agustín, el tesoro Quimbaya o la balsa muisca, sin embargo, su valor no se asoció ni con una herencia compartida, ni con un proyecto nacional de instrucción pública como sucedió en Europa.

Ahora bien, la tríada de transmisión, aprendizaje y herencia que encierra la conciencia patrimonial sufre otro punto de quiebre equivalente al operado durante la Revolución Francesa, con tres casos icónicos, que denotan el tránsito de una conciencia patrimonial atada al sentimiento patriótico y a la pedagogía de la nación, al advenimiento de una conciencia patrimonial vinculada a la universalidad y los valores colectivos de la humanidad.

Durante la década del 50 del siglo XX la construcción de la presa de Asuán en Egipto, como uno de los proyectos colosales del gobierno nacionalista de

Nasser, despertó el interés internacional por la conservación de los monumentos históricos. La opinión pública internacional y la puja de poderes entre oriente y occidente durante la Guerra Fría llevó a la Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura, Unesco, a interceder brindando ayuda financiera, técnica y científica para la protección del complejo de Abú Simbel y otros restos artísticos e históricos de carácter monumental del antiguo Egipto.

Durante la década siguiente, en 1966 la ciudad de Florencia en Italia sufrió un temporal sin precedentes que llevó al desbordamiento del río Arno y a la inundación del centro histórico de la ciudad. Bienes arquitectónicos, obras de arte y archivos documentales quedaron bajo el agua poniendo en riesgo su integridad (Ferro, 2008). Esto activó una movilización entre jóvenes europeos que se volcaron como voluntarios para ayudar a mitigar la tragedia, los ángeles del fango como se les llamó, ayudaron al rescate de los bienes históricos y dieron pie para el desarrollo de la importante escuela de restauración florentina.

Durante la década de los 90, otro fenómeno puso de manifiesto la conciencia patrimonial internacional y fue la preparación de la candidatura de la Plaza de Jemma el Fna en Marruecos como uno de los crisoles de la reflexión impulsada por la Unesco para el reconocimiento del patrimonio inmaterial (Tebbaa, 2010). En cabeza del escritor español Juan Goytisolo se movilizó a la comunidad académica internacional en torno a la reflexión sobre la protección de la plaza como el punto de unión de lenguas, culturas y tradiciones en contra del turismo de masas y la estandarización cultural.

Estos tres ejemplos dan cuenta del surgimiento de una conciencia patrimonial de orden planetario, en donde la humanidad está por encima de la comunidad, en donde la universalidad supera la localidad. Grupos políticos como en Egipto, sociales como en Italia e intelectuales como en Marruecos estructuran un armazón que fundará el ecosistema dentro del cual el discurso de lo patrimonial tiene sentido en la contemporaneidad.

Para el caso de América los ejemplos de esta transformación son escasos. Tal vez, la denuncia del robo y el expolio de tejidos Aymara en Bolivia durante los años 70, puede marcar un punto de referencia importante, en la medida que, contribuyó a la definición de una postura del sur frente a la Unesco sobre la importancia de la protección de los conocimientos tradicionales. En Colombia los fenómenos donde se pone en escena la existencia de una conciencia patrimonial son limitados, aun cuando hoy en día las denuncias sobre el usufructo del patrimonio sumergido o sobre el traslado de bienes monumentales prehispánicos ha alcanzado a generar cierta polémica en diversos sectores sociales.

Cronología de la institucionalización del patrimonio: de la monumentalidad a la inmaterialidad

Tras haber señalado los principales momentos de establecimiento, uso y transformación de la conciencia patrimonial en Occidente, es interesante trasegar un camino paralelo que lleva a la institucionalización del concepto de patrimonio cultural y en particular el del patrimonio cultural inmaterial. Se puede afirmar que si la conciencia patrimonial brinda la estructura de fondo y demarca largos procesos de consolidación de las ideas, existe un conjunto de acontecimientos que definen, refinan el concepto, y hacen posible su gestión y difusión.

La historia de la institucionalización de la noción es reciente y puede ser rastreada desde 1931 cuando, en el marco de la preparación conceptual para la conferencia internacional para el estudio de los problemas relativos a la conservación y a la protección de los monumentos del arte y de la historia llevada a cabo en Atenas, se acuña la expresión de patrimonio artístico y arqueológico para dar cuenta de los monumentos artísticos e históricos que deben ser objeto de protección (Vecco, 2007). Con su aparición en el contexto de las instituciones internacionales la idea de patrimonio adquiere a pleno título una dimensión cultural (Carta de Atenas, 1931).

Para este momento de su trayectoria histórica el patrimonio cultural fue sinónimo de monumentos colosales, objetos excepcionales y lugares singulares que reforzaban la memoria y la identidad de los nacientes estados nacionales, los cuales requerían de un amplio conjunto de referentes, hitos y símbolos para aunar a sus conciudadanos en torno a ellos, para amalgamar el sentido de pertenencia y domesticar el floreciente sentido nacional. Los estados nacionales usaron entonces el patrimonio como metonimia de sí mismos, como un punto de referencia comunitario y como hitos de distinción y competencia frente a otros estados. Por lo tanto, durante este periodo el patrimonio se realiza en su dimensión material y se concibe como algo tangible que hace parte de la naturaleza de los objetos y que puede ser catalogado, cuantificado, medido y conservado como se señala explícitamente en la Carta de Atenas de 1931. La Carta interesada en la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad propone un derrotero claro sobre el tipo de intervenciones, las técnicas y los procedimientos a desarrollar en materia de restauración de monumentos, e insta a los Estados a desarrollar inventarios de los monumentos históricos nacionales, y más allá de esto, a incubar sen-

timientos y afectos que inculquen el respeto hacia los monumentos y que sirvan a la instrucción del pueblo para que no degrade los monumentos y entienda su significado original.

Para 1945 la constitución de la Unesco menciona como uno de sus propósitos y funciones el de ayudar a la conservación, al progreso y a la difusión del saber mediante la protección del patrimonio universal de libros, obras de arte y monumentos de interés histórico o científico (Unesco, 1945), incluyendo el concepto dentro de su reglamento e inaugurando su aparición dentro de los aparatos normativos de carácter internacional.

Nueve años después, en el texto de la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto, celebrada en La Haya, se relaciona el patrimonio cultural con monumentos arquitectónicos, obras de arte y objetos históricos. Sin embargo, esta convención está más relacionada con el concepto de bien cultural que con el de patrimonio cultural. Este documento es un mecanismo para evitar la destrucción de referentes culturales como el acontecido en las principales ciudades europeas a causa de los bombardeos indiscriminados realizados durante la segunda guerra mundial y para erradicar la toma de botines de guerra por parte de las naciones vencedoras (Unesco, 1954).

Para 1964 con el segundo congreso internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos celebrado en Venecia, el concepto de patrimonio, si bien en relación directa con el monumento histórico, se complementa por la necesidad de establecer criterios de selección para los bienes que merecen ser conservados. Se introduce así el problema del valor, al tiempo que se hace explícito que la transmisión del patrimonio debe realizarse a partir de la conservación de su autenticidad, definida por cuatro elementos fundamentales: materiales, técnica, estilo y contexto (Carta de Venecia, 1964), estos postulados sobre la autenticidad serán discutidos y reformulados en el documento de Nara en 1994.

La reunión sobre la conservación y utilización de monumentos y lugares de interés histórico y artístico organizado por la Organización de Estados Americanos, OEI, en 1968 en la ciudad de Quito demarca un hito fundamental para el tratamiento del tema en Iberoamérica, en la medida que, reconoce la riqueza monumental americana representada en su pasado prehispánico y colonial, al tiempo que identifica en el patrimonio un motor de desarrollo económico y social donde los bienes culturales y las actividades turísticas resultan compatibles (Normas de Quito, 1968).

Así, es posible afirmar que durante este periodo se amplía la definición del término, en la medida que, se introducen categorías como patrimonio archi-

tectónico, arqueológico, monumental o industrial demostrando la riqueza y complejidad del campo. Además, se pone de manifiesto la necesidad de establecer una serie de criterios que ayuden a la selección de los bienes que merecen ser conservados. Al tiempo se sugiere que el patrimonio contribuye a crear las condiciones para el desarrollo económico y social de una comunidad en cuanto puede existir un uso compatible entre los bienes culturales y las actividades turísticas. Y finalmente, se hace palpable la limitación de definir el patrimonio desde una perspectiva meramente monumentalista.

Para 1972 la institucionalización del concepto de patrimonio se da a título pleno con la proclamación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco impulsada desde dos frentes de trabajo. Por una parte, el Comité para la Conservación y el Desarrollo de los Recursos Naturales de los Estados Unidos venía trabajando en la institucionalización de un fondo internacional para el patrimonio mundial que aunara esfuerzos para la protección de áreas naturales, y por la otra, el estudio de una solicitud presentada a la Unesco en 1966 para proteger un conjunto de monumentos considerados de alto valor para el patrimonio de la humanidad.

La propuesta de los Estados Unidos no fue bien recibida, en la medida que, en las tradiciones jurídicas de matriz no anglosajona el modelo que tomaba el fondo internacional propuesto era desconocido, constituyéndose en un tipo de contrato muy especial que se relacionaba más con el accionar de una asociación privada de naturaleza filantrópica que a un fondo público internacional (Batisse y Bolla, 2003). Así que, no sería sino hasta 1972, por sugerencia de un comité de expertos convocados por la Unesco, que se fusionarían las dos iniciativas para finalmente adoptar la Convención sobre la protección del Patrimonio mundial Cultural y Natural (Ferro, 2008). Específicamente, en lo que hace referencia al patrimonio cultural la Convención seguiría los parámetros de la Carta de Venecia del 64 sobre la autenticidad (Bortolotto, 2008).

Las críticas a la Convención no se hicieron esperar y los reclamos fueron liderados por Australia y Bolivia. En particular el *Australian Institute for Aboriginal Studies* recalcó lo inadecuado de la definición monumentalista que se había otorgado al patrimonio en este instrumento, mientras que el gobierno boliviano insistió en la necesidad de establecer una convención internacional de derechos de autor para la preservación de saberes tradicionales. Ambas posturas ponían de manifiesto la imposibilidad de nominar bienes dentro de la lista de patrimonio mundial que instituía la Convención por su marcado sesgo occidental y monumentalista (Hafstein, 2005).

A partir de los años 80 se inicia un proceso de adaptación y cambio frente a lo establecido por la Convención de 1972 y el patrimonio inmaterial comienza a

ganar un espacio significativo dentro de las políticas globales del patrimonio. En 1982 atendiendo a los reclamos presentados la Unesco crea la Comisión de Expertos en la Salvaguarda del Folclor e inaugura una sección de “*non-physical heritage*”. Paralelamente en Australia se ratifica la Carta de Burra redactada originalmente en 1979, donde se expresa el propósito de tutelar el significado cultural de un sitio representado por sus valores. Resulta cardinal que la valoración que subyace al concepto de patrimonio ya no se hace sobre las cualidades intrínsecas de una obra sino que se funda en nuestra capacidad para reconocer en ella valores estéticos, históricos, científicos y sociales (Carta de Burra, 1979). En esa misma línea, en la Carta de Washington para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas de 1987 se enuncia que el valor del patrimonio no solo está representado por elementos materiales sino que existen además elementos espirituales y fuertes relaciones con el contexto que otorgan sentido y dan valor al ámbito de lo patrimonial (Carta de Washington, 1987).

Para 1989 la Unesco emana un instrumento normativo para la protección del folclore llamado “Recomendaciones para la salvaguardia de la cultura tradicional y popular”. Este instrumento resulta débil, puesto que, al ser simplemente un conjunto de “recomendaciones” no supone cambios en la legislación interna de los estados, y en este sentido, no vincula a los países a actuar efectivamente sobre la materia. Sin embargo, pone de manifiesto el interés global por el tema, a esta iniciativa se sumó la coyuntura que significó el final de la guerra fría en los países de Europa central y oriental, quienes veían en el reconocimiento y la preservación de la cultura popular, un último bastión para proteger la vieja ideología agonizante. Por la otra, que cada vez más países no occidentales estaban preocupados por la erosión y el aprovechamiento de sus propios recursos culturales tradicionales (Bortolotto, 2008).

Tras veinte años de la aprobación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural y con la creación del Centro de Patrimonio Mundial de la Unesco se promovió la estrategia global para una lista representativa, balanceada y creíble del Patrimonio Mundial, con el fin de suplir las falencias de la convención de 1972 y del sistema de listas que instituía. La estrategia global demarca un hito importante al introducir categorías patrimoniales como los paisajes y los itinerarios culturales, centrando la atención en el significado amplio de los sitios del patrimonio y otorgando al patrimonio tangible valores simbólicos y no materiales. Se pasa entonces de la conservación de un patrimonio estático, fijo y monumental a la salvaguarda de expresiones vivas que debe ser conservadas en función a sus propios cambios (Bortolotto, 2008).

En esta misma línea, durante los primeros años de los 90 el gobierno de Corea invitó a la comunidad internacional a crear sistemas nacionales de reco-

nocimiento para los portadores de la tradición bajo la figura de “los tesoros humanos vivos”. Este sistema de protección sobre la persona y no sobre sus creaciones nos pone de frente al acercamiento de una institución internacional con raíces occidentales como la Unesco a concepciones patrimoniales eminentemente orientales (D’uva, 2010). Con la ratificación de la Convención de 1972 por parte de Japón, sumado a la influencia de las experiencias orientales sobre el tema y a su creciente poder político y económico, la sección de “*non-physical heritage*” se renombró como sección de patrimonio inmaterial y se creó, con el apoyo financiero del Japón, el programa denominado *Safeguarding and Promotion of the Intangible Cultural Heritage* (Bortolotto, 2008).

El escenario del patrimonio resulta fecundo y prolífico. Por una parte, la estrategia global que busca eliminar las inequidades presentes en la lista del patrimonio mundial propone un cambio en el uso de la expresión *bienes culturales* por la de *patrimonio cultural*, lo cual da cuenta que la representación del bien cultural es mucho más importante que el bien en sí mismo. Paralelamente, se firmaba el documento de Nara en 1994 en el que se discutía el concepto tradicional de autenticidad al restarle importancia a su condición material y señalando que para su definición era indispensable tener en cuenta las diferencias culturales (Documento de Nara, 2004). Y por último, con la publicación del texto *Nuestra diversidad creativa* (1996) preparado por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, se identificaba al patrimonio como una herramienta para desarrollo, puesto que tiene un alto potencial para ser aprovechado económicamente, y se señalaba que el patrimonio material sólo podía ser interpretado a la luz del inmaterial.

Entre 1995 y 1999 Unesco organizó ocho seminarios en diferentes regiones del mundo para reflexionar sobre la validez, implicaciones y campos de aplicación del patrimonio cultural inmaterial. Y para 1997 lanza el programa de proclamaciones de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la humanidad que tomó como bandera la amenaza de modernización de la plaza de Jemma el Fna en Marruecos, como antesala a la futura Convención del patrimonio cultural inmaterial.

Para 1999 se organiza en Washington una conferencia titulada *Global Assessment of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore: Local Empowerment and International Cooperation*, que ponía en evidencia los desarrollos conceptuales realizados a lo largo de la década en materia de patrimonio cultural inmaterial y bajo el lema *no folklore without the folk* ratificaba la importancia de proteger a las comunidades detentoras del patrimonio. Además, para 2000 en la reunión de Cracovia donde se señalaban los principios para la conservación y restauración del patrimo-

nio construido se señalaría que no es posible definir a priori qué es patrimonio cultural a causa de la pluralidad de valores, criterios y contextos que existen para su reconocimiento (Carta de Cracovia, 2000).

En 2001 se realizó la primera proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad que incluyó 19 manifestaciones culturales, entre las que se encontraba la plaza de Jemma el Fna en Marruecos. Finalmente, en el otoño de 2003 en París, por unanimidad se proclamó la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, que daría un vuelco definitivo y radical a la conceptualización, manejo e implicaciones del patrimonio cultural.

Durante este periodo un nuevo grupo de especialistas intercedió para desmontar la idea de la materialidad del patrimonio y puso en duda el carácter inmanente del mismo, en la medida que se criticó la idea que el patrimonio es por esencia algo que hace parte de un objeto o un lugar y se alegó que el patrimonio podía ser entendido como una construcción social, o si se quiere, como un proceso cultural donde se negocia y se asigna un cierto tipo de valor a un conjunto de lugares, objetos y prácticas. Este fenómeno trajo como consecuencia el dejar de considerar el patrimonio como una cosa y entenderlo como un ejercicio que responde a intereses puntuales sobre la administración de la memoria y la identidad de un grupo de personas.

La convención de 2003 entraría en vigor en junio de 2006 con la ratificación de los primeros 30 estados miembros. Al igual que se estableció en la Convención de 1972 los Estados tendrían la responsabilidad de elaborar inventarios de las manifestaciones consideradas patrimonio y a nivel internacional se administraría una lista representativa y una de salvaguardia urgente para las manifestaciones culturales incluidas. Con la entrada en vigor de la Convención de 2003, el programa de proclamaciones de Obras Maestras de la Humanidad desapareció y las obras incluidas pasaron a formar parte de la lista representativa.

Dos puntos expuestos en el preámbulo de la Convención dan cuenta de su espíritu. El primero señala que es necesario frenar los acelerados procesos de mundialización y transformación cultural que trae la globalización; en esta medida se busca impulsar la diversidad cultural y garantizar el desarrollo sostenible de las comunidades locales. El segundo recalca que existen prácticas culturales que van en contra de los derechos fundamentales de las comunidades, por lo tanto, la Convención está en sintonía con la declaración universal de los derechos humanos, el pacto internacional sobre los derechos económicos y al pacto internacional sobre los derechos civiles y políticos. Ambos postulados han recibido críticas de quienes se oponen al discurso desarrollista

y de los sectores que ven los derechos humanos como una extensión de los principios de occidente al mundo entero.

Patrimonio cultural inmaterial: presupuestos, definiciones y mecanismos

Tras haber expuesto los orígenes, cambios y proyecciones de la conciencia patrimonial y habiendo hecho un recorrido por la institucionalización del concepto de patrimonio desde lo monumental a lo inmaterial, se debe reflexionar sobre los elementos conceptuales que definen hoy en día el patrimonio cultural inmaterial.

Es preciso partir de un conjunto de cinco presupuestos que delimitan el término y explican el enfoque sobre el cual se estructura este artículo. En primer lugar, el patrimonio cultural no puede entenderse como algo que existe por fuera de la experiencia y la memoria de las personas, esto quiere decir que en la naturaleza no hay algo cuya esencia sea patrimonial. Por el contrario, este carácter es algo que las personas otorgan en función de su historia y mediante un proceso de construcción social y política (Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad). La tendencia a considerar el patrimonio por fuera de la experiencia tiene un sesgo monumental y desconoce la construcción histórica y social de los criterios de valoración que delimitan el universo patrimonial.

En segundo lugar, si bien para entender la idea de patrimonio cultural podemos pensar en un conjunto de objetos, lugares y prácticas que tienen una estrecha relación con el pasado, el acto de definir, y más allá de eso, de sentir y experimentar algo como patrimonial depende del presente, en la medida que, somos nosotros en el acá y el ahora los que interpretamos algunos elementos del pasado como algo que nos gustaría proteger y perpetuar porque nos ayuda a definir quiénes somos (Mugnaini, 2001; Lenclud, 2001; Simonicca, 2006). El otorgarle un valor de presente al patrimonio tiene sentido, en la medida que, pone de manifiesto la intencionalidad política del término, al seleccionar, clasificar y dar un valor a un conjunto de elementos para que sean conservados y reproducidos.

En tercer lugar se debe anotar que al considerar el patrimonio como algo que ha sido construido sobre la horma de nuestra experiencia en el presente, reflejamos los anhelos y aspiraciones de un grupo. En esta medida, el patri-

monio tiene una finalidad y una dirección. Siempre que se otorga el carácter de patrimonio a algo se hace con un fin utilitario de fondo según nuestro sistema de deseos (Smith 2006, 2011). En esta medida, se puede afirmar que el patrimonio no es una idea neutra o aséptica sino que responde a intereses puntuales y está enmarcada en luchas de poder.

En cuarto lugar, se puede afirmar que el patrimonio no es ni uno solo, ni es estático, a pesar de que una de las motivaciones principales para dar el carácter patrimonial a un objeto, lugar o práctica es la de preservar en el tiempo. Puesto que, el patrimonio al amoldarse a nuestras necesidades y deseos actúa como un acto continuo de interpretación dinámico y cambiante (Simonicca, 2006). Así, se puede sostener que, al igual que la idea del patrimonio se ha modificado a lo largo del tiempo, en su definición, alcances y motivaciones; el sentido de lo que hemos declarado también ha sufrido transformaciones sustanciales que amoldan y adaptan sus postulados a nuestras necesidades. Lo anterior, nos pone de manifiesto la existencia de una lucha activa en el tiempo donde se sobreponen posturas, poderes y anhelos.

En quinto lugar podemos anotar que, si bien el ámbito patrimonio puede considerarse como un dominio cargado de estrategias de manipulación de la memoria y la identidad de los grupos, existen también una serie de procedimientos, criterios y compromisos que desde diferentes instancias públicas y privadas se han desarrollado para regular el campo del patrimonio. En esta medida, es importante enfatizar que estamos frente a un campo normado e institucionalizado y en buena medida las gestiones adelantadas en torno a lo patrimonial responden a compromisos que determinan las formas de participación comunitaria.

Teniendo en cuenta los puntos anteriores, se puede decir que el patrimonio cultural es un procedimiento intelectual (Simonicca, 2006) que se vale de las relaciones que establecemos en el presente para ordenar nuestro sistema de deseos y expectativas. Tiene como objeto evidenciar lo que somos frente a un sistema que regula el grado de protección colectiva que se le puede llegar a otorgar a lugares, objetos y prácticas. En otras palabras, el patrimonio es algo que creamos mediante un proceso de pensamiento que depende de cómo estructuramos y cargamos del valor el mundo, y en esa medida, a partir de un ejercicio de poder nos representa y nos habla sobre las cosas de las cuales nos sentimos parte, con el fin de que se conserven hacia el futuro dentro de un sistema de instituciones y mecanismos diseñados en función de nuestras necesidades políticas, económicas y sociales.

La definición de patrimonio que da la Unesco en el artículo 1 de la Convención de 1972 es:

A los efectos de la presente Convención se considerará “patrimonio cultural”:

1. Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
2. Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
3. Los lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

La definición del Estado Colombiano en el artículo 4 de la Ley General de Cultura 1185 de 2008, que modifica la ley 397 de 1997 es:

El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, fílmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico.

Ahora bien, a partir de las definiciones institucionales sobre el concepto resulta interesante pensar en los mecanismos que se activan alrededor de la idea del patrimonio y que por extensión le dan peso al concepto por cuando amplían su marco de injerencia. El primero que se deriva de la institucionalización del patrimonio es el de la conformación de memorias compartidas (Simonicca, 2006), esto quiere decir que si bien el patrimonio cultural es un campo de negociación activo donde se encuentran diferentes agentes, se entrecruzan motivaciones y se traslapan trayectorias sobre el valor, la construcción y la interpretación del pasado. La idea del patrimonio activa escenarios sociales, brinda cuadros interpretativos y da recursos de sentido capaces de ofrecer a las comunidades un cierto grado de seguridad y estabilidad sobre el pasado. Basta pensar en los procesos de unificación de la memoria que acompañan las declaratorias de diferentes espacios culturales alrededor del mundo.

El segundo mecanismo que activa el patrimonio es el de la conformación de signos y objetos con un valor social reconocido, puesto que el patrimonio al

asignar valor a un conjunto de elementos produce una serie de representaciones que encarnadas en símbolos ponen de manifiesto las relaciones políticas y culturales que cohesionan o distancian a un grupo de personas. El accionar de este mecanismo da un soporte material a la memoria y a las identidades colectivas produciendo sentimientos de pertenencia, identificación y arraigo comunitarios. Basta pensar en la “Estatua de la Libertad” declarada en 1984, en el “kremlin y la Plaza Roja de Moscú” declarados en 1990, en el “Memorial de la Paz en Hiroshima (Cúpula de Genbaku)” declarado en 1996 o en “Auschwitz Birkenau Campo nazi alemán de concentración y exterminio (1940-1945)” declarado en 1979 para dar cuenta de este fenómeno.

En esta misma línea, el patrimonio activa un tercer mecanismo que es el de la conformación de procesos de selección y olvido de objetos, lugares y prácticas, lo cual significa que la idea del patrimonio contribuye a reforzar los modos mediante los cuales actúa la memoria contribuyendo a la identificación, administración, catalogación y archivo de los recuerdos. Este mecanismo contribuye a hacer de la memoria un acto dinámico que responde a los anhelos, aspiraciones y necesidades de nuestro presente. Teniendo en cuenta lo anterior, el patrimonio materializa la memoria y actúa como un principio de selección de lo que se quiere olvidar y lo que se quiere recordar.

Los tres mecanismos expuestos le dan fuerza y le asignan al patrimonio un papel activo en los procesos de construcción de la memoria y la identidad de los grupos, al tiempo que permiten el tránsito del carácter interpretativo, individual y coyuntural del patrimonio a un plano colectivo que en relación con los procesos de memoria que vinculan personas, grupos y comunidades, hacen del patrimonio un acto de imaginación compartida que puede transformarse en un escenario para la acción social.

De acuerdo con lo anterior, se puede enfocar la reflexión en el patrimonio cultural inmaterial, anotando que la introducción de esta categoría dentro del universo de lo patrimonial permitió encausar bajo una sola idea conceptos fundamentales para las ciencias sociales como la memoria y la identidad, dándoles un nuevo valor al situarlos en diversos escenarios que van de la gestión institucional al uso político del concepto; de la construcción del sujeto contemporáneo a la reproducción de la vida cotidiana.

En síntesis, con la Convención de 2003 la Unesco institucionaliza una nueva categoría patrimonial que propone una innovación en el modo de pensar los bienes culturales como manifestaciones de la cultura y se ubica sobre una definición antropológica de la cultura mucho más amplia, democrática y participativa que el enfoque humanístico que había usado en sus programas iniciales (Bortolotto, 2008).

La Convención de 2003 cuenta hasta hoy con la adhesión de más de 150 países, entre ellos Colombia que la ratifica mediante la Ley 1037 de 2006, y que a partir de ella sienta las bases para el desarrollo de los capítulos de patrimonio inmaterial incluidos en la Ley 1185 de 2008 que modifica y complementa la Ley General de Cultura 397 de 1997. Además da las directrices para el desarrollo del Decreto 2941 de 2009 que reglamenta lo correspondiente al Patrimonio Cultural de la Nación de Naturaleza Inmaterial. En la Convención de 2003 patrimonio inmaterial está definido como:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.

En otras palabras, la definición señala que el patrimonio cultural inmaterial es una categoría que agrupa un conjunto de manifestaciones culturales que las personas consideran importantes y a las que asignan un valor especial. Estas tienen una amplia proyección en el tiempo y se mantienen activas al evidenciar las relaciones que los grupos humanos establecen con su entorno social, ambiental e histórico. Así, el patrimonio inmaterial, según la definición, nos ayudaría a entender quiénes somos y a qué grupo nos sentimos vinculados. Asimismo, su salvaguardia debería inculcar la idea de que existen múltiples formas de ver el mundo y una amplia variedad de formas de expresarlo.

En la definición de Unesco es posible identificar cuatro grandes componentes que conforman el patrimonio cultural inmaterial. Uno de carácter objetivo que es la manifestación misma del patrimonio; uno subjetivo constituido por la comunidad de personas que se relaciona con la manifestación; uno espacial vinculado al espacio cultural en el que las manifestaciones tienen lugar y desde donde las personas interactúan y uno social como la representación misma del patrimonio.



BAUKARA

ARTÍCULO

Manuel Salge

Conceptos relacionados y problemas en torno al patrimonio

El patrimonio cultural no puede entenderse como un concepto aislado sino en estrecha relación con otras ideas que ayudan a justificarlo, a darle forma y sentido. En esta medida, vale la pena hacer una revisión de ideas como salvaguardia, autenticidad y comunidad al tiempo que se identifican las críticas producidas sobre la materia.

Siguiendo los presupuestos planteados por Unesco (2003), la salvaguardia de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial son las medidas encaminadas a crear las condiciones para su sostenibilidad en el tiempo. Estas pueden comprender acciones en campos como la identificación, documentación, investigación, sensibilización, divulgación y promoción. En consecuencia, la salvaguardia es un compromiso que se traduce en acuerdos, alianzas sociales y proyectos que resalten el respeto por la diferencia contrarrestando la intolerancia, la discriminación; los riesgos de orden social como la brecha y la aculturación generacional; y la mercantilización que afecta las prácticas culturales y a las comunidades que las detentan.

La idea de salvaguardia en principio no implica una protección encaminada a cristalizar los elementos que componen la manifestación, por el contrario está dirigida a responder por la naturaleza dinámica de las prácticas que son creadas y recreadas permanentemente. Al hablar de patrimonio cultural inmaterial la atención no recae sobre objetos sino sobre procesos culturales y, por lo tanto, más que ante un imperativo de protección estamos de frente a una necesidad de transmisión consciente del carácter dinámico de la creación y la reelaboración de la cultura.

Al plantear las cosas desde esta orilla necesariamente se debe revisar la idea de la autenticidad. En la medida que lo auténtico, bajo el modelo de las Cartas de Atenas (1931) y de Venecia (1964), está indisolublemente asociado a un principio de perennidad que nos habla de la existencia de identidades originarias ancladas a lugares y tiempos inmutables, dentro de la cual una idea de conservación entendida como una lucha constante contra la degradación, la desaparición y la destrucción puede tener sentido.

Dentro de esta línea, la autenticidad está relacionada con la idea romántica de que existe una esencia y una única identidad que se presenta como una entidad definida y fija donde la relación entre el pasado y el presente es unívoca. Así las cosas, al repensar la noción de autenticidad a partir de una idea de

cultura como proceso de negociación constante y en línea con los postulados del Documento de Nara (1994) se dejan de lado orígenes puros e identidades “auténticas”. Esta transformación puede ser rastreada al considerar el salto que se da entre la Convención sobre el Patrimonio mundial de 1972 sustentada en la carta de Venecia y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de 2003 apoyada en el documento de Nara. Precisamente este texto resulta llamativo en la medida que al explorar el caso de la arquitectura efímera japonesa se pone en evidencia que aun cuando las construcciones se renuevan periódicamente, los conocimientos y rituales necesarios para su elaboración se mantienen en el tiempo. Así, materiales, técnicas o estilos ceden su primacía frente a ideas y costumbres.

Sin embargo, las críticas señalan que si bien en el discurso la Unesco propone pensar el patrimonio como un elemento mestizo y plural en la práctica esto no se cumple a cabalidad por tres razones. La primera, es que al asignarle al patrimonio inmaterial la función de legitimar un sentimiento de pertenencia identitaria se presupone que existe una matriz fundamental, única y auténtica que se toma como punto de referencia. La segunda, que al preservar el patrimonio del fenómeno de la folclorización se presupone también la existencia de una cultura tradicional original que se degrada a través de sus copias. Y la tercera, que al considerar que la cultura y las tradiciones están en riesgo constante por diversos procesos se asume que existe una esencia primordial que debe ser protegida. Lo que es cierto es que la búsqueda de una raíz fundante y su reconocimiento por parte de una comunidad puede llevar a la politización de las tradiciones entre quienes compiten por el control de la tradición y quienes se consideran detentores de las raíces originarias.

Esta última anotación nos sitúa en una discusión relativa a la idea de comunidad. Lo expuesto hasta el momento señala que es necesaria la existencia de una comunidad para que de ella y de su memoria, necesidades, anhelos y formas de ser y de expresarse surjan manifestaciones que conformen el patrimonio cultural inmaterial. Pero qué pasaría si consideramos lo contrario, es decir, que es el patrimonio como idea fuerte, llena de significado y de actualidad la que permite pensar o imaginar la existencia de una comunidad.

Vale la pena explorar ambos planteamientos. El primero sugiere que las comunidades existen como conjuntos articulados de personas que comparten ideas, que se identifican unas a otras y que buscan llegar a metas colectivas. El segundo sugiere que la comunidad es solo una etiqueta conveniente que ayuda a sostener la imagen y la acción colectiva de un sistema social que es multivocal e inevitablemente heterogéneo. Sin embargo, en ambos escenarios son los actores económica o políticamente más influyentes los que se atribuyen la administración y la gestión patrimonial sobre la base de una comunidad maleable y etérea.

Tras haber esbozado algunas ideas que relacionan el patrimonio con las ideas de salvaguardia, autenticidad y comunidad cerraremos la reflexión enunciando los problemas que condicionan el campo del patrimonio.

Se sostiene que cuando una manifestación cultural adquiere el rótulo de patrimonio cultural autorizado (Smith, 2006) se transforma en la medida que tiende a volverse espectáculo y entra en las dinámicas del mercado. A este fenómeno se le conoce como estetización y privilegia la exhibición de formas de expresión pintorescas o exóticas en detrimento de prácticas ordinarias menos llamativas para el gran público. Este fenómeno va asociado con la idea del turismo masivo y uno de los escenarios donde se hace más evidente es en el contexto de los Carnavales declarados como patrimonio.

Otro de los problemas que arrastra la inclusión en la lista de patrimonio es el de la institucionalización, puesto que al adquirir el rótulo de patrimonio las comunidades transforman la forma en la que se conciben a sí mismas y a sus manifestaciones, si bien este escenario resulta positivo al modificar imaginarios y contextos excluyentes y discriminatorios, también puede transformar prácticas comunitarias en instituciones burocratizadas que se distancian de su función social y en últimas elitizan la reproducción y el acceso a dichas prácticas culturales. Generalmente este problema aparece cuando las comunidades entran a dialogar con entidades altamente burocratizadas como la Unesco o las instituciones públicas, que propenden por lenguajes, enfoques, y modos de gestión ajenos a las lógicas comunitarias.

En esta misma línea, se considera que el acto mismo de declarar una práctica perteneciente al universo del patrimonio cultural reubica y deslocaliza manifestaciones culturales de carácter local dentro de categorías construidas con criterios diferentes a los de los portadores de la cultura. Lo que se argumenta es que en muchos casos las lógicas y la racionalidad de los expertos no refleja el contexto ni las expectativas de las comunidades sino las normas y los preceptos de instituciones y burocracias culturales. Estos fenómenos inciden de manera directa en la representatividad de las manifestaciones, puesto que el sistema de listas premia la capacidad de los actores institucionales para identificar y gestionar las expresiones que ellos consideran política o económicamente más interesantes y no da cuenta de la diversidad o la riqueza cultural de un país, una región o una ciudad.

Por otra parte, a pesar de que el discurso tejido alrededor del patrimonio resalta que uno de sus principales atractivos es la inclusión de voces que han sido históricamente silenciadas, existen posturas que argumentan que las declaratorias como patrimonio cultural llevan a la apropiación de las manifestaciones por parte de élites económicas, políticas o culturales que monopolizan

los recursos simbólicos asociados al patrimonio en detrimento de su propio contexto sociocultural. La otra cara de esta moneda se presenta cuando existen limitaciones por falta de claridad sobre los derechos colectivos de propiedad y de distribución de beneficios. Sin embargo, es importante anotar que en el marco del Convenio de la Diversidad Biológica, de las decisiones andinas de la Comunidad Andina de Naciones, CAN, y de las recomendaciones de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, OMPI, se han establecido lineamientos para la adopción de un régimen sui generis de protección del patrimonio cultural inmaterial y del conocimiento tradicional. En esa misma dirección, el Consejo Nacional de Política Económica y Social, Conpes, expidió el Documento 3533 de 2008, sobre propiedad intelectual.

Bibliografía

- Batisse, M; Bolla, G. (2003). L'invention du patrimoine mondial. Les Cahiers d'Histoire. Paris: Association des anciens fonctionnaires de l'UNESCO (AAFU): Paris. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001317/131732f.pdf>
- Bortolotto, Ch. (2008). *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*. Istituto poligrafico e zecca dello stato: Roma.
- Botero Cuervo, C. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales CESO: Bogotá.
- Conferencia de Atenas (1931). Carta de Atenas. Atenas.
- II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos (1964). Carta de Venecia.
- Conferencia Internacional sobre Conservación "Cracovia 2000" (2000). *Carta de cracovia. Principios para la conservación y restauración del Patrimonio construido*. Cracovia.
- Hafstein, V. (2008) Inviting a Noisy Dance-Band into a Hospital: Listing the intangible". Chiara Bortolotto (ed.) *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*. Istituto poligrafico e Zecca dello Stato: Roma.
- Icomos (1967). *Normas de Quito*. Quito.
- Icomos (1979). *Carta de Burra. Carta para la conservación de lugares de valor cultural*. Burra.
- Icomos (1987). *Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas. Carta de Washington*. Washington.

- Icomos (1994). *Documento de Nara*. Nara.
- Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (1996). *Nuestra diversidad creativa*. Paris.
- Ferro, D. (2008). *L'applicazione della convenzione Unesco sulla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale*. Università degli studi di Milano, Bicocca. Facoltà di giurisprudenza: Milano.
- Langebaek Rueda, C. (2009). *Los herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela*. Ediciones Uniandes: Bogotá.
- Lenclud, G. (2001). La tradición no è più quella di un tempo. Pietro Clemente e Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropología nella società contemporanea*. Carocci Editore: Roma.
- Mugnaini, F. (2001). Introduzione. Le tradizioni di domani. Pietro Clemente e Fabio Mugnaini (eds.). *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropología nella società contemporanea*. Carocci Editore: Roma.
- Smith, L. (2006). *Uses of heritage* / Laurajane Smith. Routledge: New York, London.
- Smith, L. (2011). El "espejo patrimonial": ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples?. *Antípoda*, No. 12, Ene.-Jun. 2011 (pp. 39-63).
- Simonicca, A. (2006). *Viaggi e comunità. Prospettive antropologiche*. Meltemi editore: Roma.
- Tebbaa, O. (2010). El patrimonio de la plaza Jemaa el Fna de Marrakech: entre lo material y lo inmaterial. *Cuadernos del Mediterráneo*, N°. 13, 2010, (pp. 51-58).
- Unesco (1945). *Constitución de la Unesco*. París.
- Unesco (1954). *Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado*. La Haya.
- Unesco (1972). *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. París.
- Unesco (1989). *Recomendaciones para la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. París.
- Unesco (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad*. París.
- Vecco, M. (2007). *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*. FrancoAngeli: Milano.



El Festival de Tradición Popular del Smithsonian y la política del patrimonio cultural: Colombia, un caso de estudio

Olivia Cadaval

cadavalo@si.edu

Curadora en el Centro de Tradición Popular y Patrimonio Cultural de la Institución Smithsonian. Especialista en etnografía y folclor. En 2011 participó en la curaduría del programa *Colombia: la naturaleza de la cultura* para el Festival de Tradiciones Populares del Smithsonian (Smithsonian Folklife Festival)

Cristina Díaz-Carrera

diaz-carrerac@si.edu

Gerente de producción para el Festival de Tradiciones Populares del Smithsonian (Smithsonian Folklife Festival). Recibió su maestría de New York University en estudios del caribe y Latinoamérica y ha coordinado varios programas de festival incluyendo el 2011 programa *Colombia: La naturaleza de la cultura*

Resumen

Este artículo hace un recuento de la planeación, coordinación y negociación llevada a cabo entre el Smithsonian Folklife Festival, el Ministerio de Cultura de Colombia y la Fundación Erigaie que resultó en *Colombia: la naturaleza de la cultura*, muestra presentada en 2011 en Washington D.C., en el marco del festival.

Palabras clave: Cultura, festival, políticas culturales, patrimonio inmaterial, cooperación.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

Abstract

This article recounts the planning, coordination, and negotiation that took place between the Smithsonian Folklife Festival, the Ministry of Culture of Colombia, and the Erigaie Foundation that resulted in *Colombia: The Nature of Culture*. This was a display presented in 2011 in Washington D.C., as part of the Festival.

Key Words: Culture, festival, cultural policies, intangible heritage, cooperation.

Introducción

Las instituciones museográficas se han convertido en actores centrales en la salvaguardia del patrimonio para el mundo, efectuando la transformación de sus museos de “templos” elite a “foros” democráticos; de colecciones de objetos tangibles a repositorios que incluyen patrimonio inmaterial (es decir, música, narrativa, *performance*, conocimientos especializados). Y sin embargo, mientras que los museos realizan más y más el cargo de protección del patrimonio –la documentación, el archivo, la conservación, la digitalización, la procedencia, la repatriación y la autenticación– algunos toman un enfoque más proactivo y colaboran con otras instituciones culturales, nacionales e internacionales, promoviendo los principios de respeto a la diversidad cultural, la democracia cultural y el diálogo intercultural. Lo que se necesita con urgencia es una política cultural coherente fundamentada en las colecciones pero que colabore con comunidades de base y refleje imperativos de la política global. Como la institución de museos más grande del mundo y organización para la preservación del patrimonio, el *Smithsonian* tiene la oportunidad y la responsabilidad de convertirse en un líder mundial en este campo de política cultural tan importante.

La Convención de Unesco sobre patrimonio cultural inmaterial de 2003 desempeña un papel central en este expansivo y disputado campo de política cultural en el siglo XXI. Las discusiones que contribuyen a la formulación de esta Convención se llevaron a cabo en Washington, D.C., durante una conferencia de Unesco en 1999, co-patrocinada por el *Smithsonian* y el Centro de tradiciones populares y patrimonio cultural, *Center for Folklife and Cultural Heritage*, una organización del *Smithsonian*. Esta conferencia se convocó para evaluar la aplicación de la *Recomendación de la Unesco sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y el folklore* de 1989.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

Para esta reunión, el Centro sugirió la participación de practicantes de tradición en la conversación y recomendó a personas que han participado en los programas del Centro. El Centro también colaboró en la redacción de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de 2003 postulando sus propias prácticas basadas en la equidad cultural, relatividad cultural y pluralismo cultural, haciendo hincapié en la importancia de la agencia de los practicantes de la tradición en la formulación y ejecución de la política cultural. El Centro promovió el cambio en la terminología de la Convención de “la cultura tradicional y el folklore” a “el patrimonio cultural inmaterial”, con el fin de reconocer el conocimiento que fundamenta las formas expresivas y materiales.

Colombia es un país signatario de la Convención de 2003 y se encuentra a la vanguardia en el desarrollo de una política cultural fuerte e inclusiva. Juan Luis Isaza Londoño, director de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia observa:

Creemos que tenemos una política cultural fuerte, diversa e inclusiva, aunque está todavía en su etapa de fortalecimiento y difusión. Es una política bastante avanzada para el contexto de América Latina y El Caribe, donde hemos aportado excelentes ejemplos que han servido de modelo para los países de la región. Nuestra primera política cultural se enfocó en el patrimonio material, y más concretamente en los llamados “monumentos” En los últimos años, nos hemos centrado en el patrimonio inmaterial y hemos tenido grandes experiencias y oportunidades para trabajar a partir del reconocimiento de la diversidad cultural con políticas culturales más incluyentes. Intentamos hacer que las comunidades se apropien y cuiden su propia herencia (Isaza Londoño: “A Cultural Heritage Policy Conversation”, Smithsonian Institution, transcripción de Liz Jacobs: 8 de julio de 2011).

Al mismo tiempo que Colombia comenzó a desarrollar su política del patrimonio cultural inmaterial, firmó un acuerdo para colaborar con el Centro y producir un programa para el Festival. Martín Andrade, entonces funcionario del Ministerio de Cultura de Colombia, comentó en el mismo seminario en que participó Juan Luis Isaza y realizado concurrente con el programa de Colombia del Festival 2011:

En el 2007, ratificamos la Convención del patrimonio cultural inmaterial y nuestro próximo reto es desarrollar la política y el plan de actividades futuras de Colombia sobre el patrimonio cultural inmaterial. Al mismo tiempo, estábamos empezando el proceso de la creación del Festival de tradiciones populares Smithsonian. Trabajamos con la metodología del Festival y la adaptamos a Colombia, con nuestra política como principal objetivo (Andrade: “A Cul-



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

tural Heritage Policy Conversation”, Smithsonian Institution, transcripción de Liz Jacobs: 8 de julio de 2011).

Este ensayo analiza la trayectoria del Centro en la promoción de una política de patrimonio cultural basada en la democracia cultural y el diálogo intercultural. Hacemos referencia a las raíces de las prácticas de patrimonio cultural del Centro y a su colaboración con la Unesco en la elaboración de la Convención para la protección del patrimonio cultural inmaterial de 2003. Nos enfocamos en la principal exposición del Centro, el Festival de Tradiciones Populares Smithsonian y en nuestra experiencia con el programa de 2011, *Colombia: la naturaleza de la cultura*, examinando la relación entre el Festival y las prácticas de patrimonio cultural inmaterial de Colombia.

El Festival: etapas clave

El Centro de tradición popular y patrimonio cultural del Smithsonian es un museo sin paredes. En 1967 comenzó como un proyecto –Festival de Tradiciones Populares Americanas (*Festival of American Folklife*)– inspirado en el movimiento de derechos civiles de los Estados Unidos de los años 60. El Festival abogaba por un enfoque populista para presentar y celebrar la diversidad de la cultura americana, usando la siguiente retórica para sus objetivos: “hablar con su propia voz” y “sacar los instrumentos de sus vitrinas y vincularlos con sus fabricantes y con las personas que les dan uso, haciéndolos cantar”. El Festival puede ser considerado, dentro de un contexto más amplio, como parte de un esfuerzo para democratizar las prácticas museográficas y diversificar las narrativas representadas en estas instituciones culturales. De hecho, la idea de “democracia cultural” es un principio fundamental del Festival que ha sido reinterpretado por curadores de diferentes maneras a través del tiempo. El concepto de “autenticidad”, un término empleado raramente por curadores hoy en día, fue muy importante para establecer la legitimidad del en los mundos académicos y museográficos. El Festival también adaptó y reinterpretó el concepto de “conservación cultural”, que en años posteriores ha sido explícitamente asociado a nociones de sostenibilidad económica y ambiental. El ex-director del Centro y actual Subsecretario de historia, arte y cultura del Smithsonian, Richard Kurin, describe así sus inicios:

El Festival de Tradiciones Populares del Smithsonian, desde sus inicios, ha sido concebido como parte de una estrategia de conservación cultural del Museo



ARTÍCULO

Olivia Cadaval

Cristina Díaz-
Carrera

Nacional. Fundamental a esta estrategia es el compromiso con el patrimonio cultural, la relatividad cultural y el pluralismo cultural –la declaración de que todas las culturas tienen algo que decir y el derecho a ser escuchadas, que disputas de superioridad cultural son debatibles y que un mundo, una nación o comunidad pluricultural es enriquecida por la diversidad (Kurin, 1989, p. 12).

Kurin describe el Festival como un foro para la práctica de la democracia cultural, un lugar público para involucrar a las voces que suelen quedar excluidas de becas, investigación, colecciones y museos y como parte de un método democrático en la representación cultural. Además, Kurin argumenta: “Sabemos bien que muestras públicas generalmente reflejan las políticas culturales y sentimientos ampliamente compartidos por el público, pero también pueden servir de vehículos para generar o fundamentar esos sentimientos y desarrollar esas políticas” (Kurin, 1989, p. 12).

El primer Festival en 1967 brindó un resumen de la cultura tradicional en los Estados Unidos presentando artesanos y grupos de música y danza de todo el país y los siguientes festivales destacaron las tradiciones específicas de algunos de los estados. La década de 1970 fue un periodo crítico de transición para el Festival y para la disciplina de Folklore en el sector público en general, anticipando la actividad actual en la política de patrimonio cultural mundial.

El *American Folklife Center* fue creado en la Biblioteca del Congreso en 1976 por el Congreso de Estados Unidos para “preservar y presentar” el patrimonio cultural tradicional americano. Para 1978, los fondos federales destinados para el apoyo del arte popular tradicional en 1974 y administrados por el programa Proyectos especiales bajo el liderazgo de Alan Jabbour en el Fondo Nacional de las Artes, se trasladaron al nuevo Programa de arte popular tradicional (*Folk Arts Program*) bajo la dirección de Bess Lomax Hawes. Folcloristas académicos fueron contratados por varios Consejos de las artes estatales (*State Arts Councils*) y muchos colaboran en el Festival de tradiciones populares del *Smithsonian* que celebró el Bicentenario de la nación en 1976. Este Festival del Bicentenario nacional impulsó la creciente complejidad del Festival. Sus programas empezaron a organizarse alrededor de temas como la diáspora africana (*African Diaspora*), tradiciones antiguas en el Nuevo Mundo (*Old Ways in the New World*) y América regional (*Regional America*). Practicantes tradicionales de otros países fueron invitados a participar y se desarrollaron nuevos géneros de presentación, como la cultura del oficio o cultura laboral. Durante un tiempo, cada año el Festival incluyó una sección dedicada a tradiciones populares de los niños.

En la década de 1980, el Festival floreció con la presentación de los programas estatales en que participaron organizaciones culturales, folcloristas y etnó-



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

grafos de las diferentes regiones de Estados Unidos. Estos programas dieron lugar a nuevos retos en la representación y la colaboración repercutiendo en la política nacional de patrimonio cultural. Varios se volvieron a presentar en sus estados de origen, ampliando el alcance y la aplicación del modelo de Festival a otras regiones del país. Se organizó una serie de programas temáticos en el transcurso de tres años bajo el nombre “Conservación cultural” que trató temas como el idioma y la artesanía en una era postindustrial, la problemática de dislocación, revitalización y reactivación cultural. En 1982, se produjo el primer programa dedicado a un solo país, iniciando el desarrollo de un conjunto de estrategias para la colaboración con los gobiernos extranjeros. Un Instituto de tradición popular de verano (*Summer Folklore Institute for Community Scholars*) para los estudiosos no-académicos de la comunidad se llevó a cabo entre 1989 y 1990 en tándem con el Festival y ofreció un modelo de colaboración con los practicantes tradicionales en las diferentes fases del desarrollo del Festival.

En la década de 1990, el Centro se involucró más en las discusiones de política cultural de la Unesco. Como ya se mencionó, el Smithsonian estuvo involucrado en las discusiones y producción del borrador preparado para la Convención de patrimonio cultural inmaterial del 2003. Pero la intervención más pujante vino de los mismos practicantes tradicionales que participaron en la reunión de 1999, como Miguel Puwainchir, representante de la Federación de Centros Shuar en la selva ecuatoriana y participante del programa “Conocimiento y poder: la tierra en las culturas indígenas del Festival” de 1991. El siguiente fragmento proviene de su ponencia “Identificación de la interculturalidad” (*Identification of Interculturalness*) publicada en las actas de la reunión, en donde Miguel presentó el concepto de las relaciones interculturales, problematizó el término “folklore” y remitió sus recomendaciones a la Unesco:

En este artículo, me gustaría discutir la idea de interculturalidad y su importancia para uno de los temas de esta conferencia, la coexistencia de culturas... Un claro ejemplo de esto es en mi país, Ecuador, en el cual se ha logrado el reconocimiento de las relaciones interculturales, o plurinacionalidad, solo a través de la acción conjunta de todos los grupos indígenas. Hemos sido capaces de establecer un espacio respetado por nosotros mismos, socialmente y políticamente. Y por lo tanto, nuestras leyes han cambiado porque nosotros los pueblos indígenas hemos contribuido a cambiarlas... Las culturas locales no deberían convertirse en objetos de folklore, de mercadeo y de comercio, ni los únicos sitios para las culturas ancestrales deben ser repositorios en museos o descripciones en los libros. Y debemos evitar estar representados solo en monumentos. No. Somos una cultura que está viva. Somos una cultura que genera y regenera y debemos luchar para seguir viviendo a pesar de las



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

grandes amenazas que enfrentamos. Eso es lo que entendemos por relaciones interculturales. Nos gustaría aprender sobre otras culturas. Nos gustaría saber, sin perder lo que somos, nuestra propia identidad. Y es por eso que debemos establecer y defender una política global de doble sentido/vía para las culturas. Y así en esta ocasión, yo creo que la Unesco y nosotros los participantes en este encuentro, estemos aquí como delegados oficiales o en calidad de observadores, deberíamos pensar en maneras para promover la existencia y el desarrollo de estas culturas con las herramientas disponibles para nosotros en nuestro trabajo. La globalización de la interculturalidad ayudará a nuestra cultura y a nuestra gente a continuar a existir (Puwainchir, 1991: p. 65-66, traducción de una de las autoras).

Después de la conferencia, los programas del Festival tomaron de y contribuyeron a la retórica de patrimonio cultural inmaterial y de desarrollo sostenible y brindaron una amplia gama de estudios de caso sobre la relación entre la cultura local, el entorno material, el desarrollo sostenible y turismo cultural y abogaron por la inclusión de artistas tradicionales y su cultura en proyectos de planificación económicos locales y globales. En 1998, el Festival de tradiciones populares americanas cambió su nombre al Festival de tradiciones populares Smithsonian Folklife (*Smithsonian Folklife Festival*) para reflejar mejor su programación actual.

En 2002, el Festival presentó el singular programa “La ruta de la seda: conectando culturas, creando confianza” (*The Silk Road: Connecting Cultures, Creating Trust*), cuyo título destacaba la calidad de la interacción de los participantes con el público y también enfatizaba en el diálogo entre los propios participantes. En programas futuros, el concepto de “conversación cultural” predominaría y redefiniría la anterior agenda de conservación cultural.

En este nuevo milenio, el Festival también enfrenta nuevos desafíos con programas desarrollados en colaboración con agencias gubernamentales estadounidenses, como el Servicio forestal (*Forest Service*), la NASA (*National Air and Space Agency*), el Cuerpo de paz (*Peace Corps*) y el Departamento de Agricultura (*USDA*). El Festival continuamente experimenta y refina estrategias de colaboración e investigación, formas de conceptualización y de presentación y procesos de diseño y de producción. Sin embargo, a través de las décadas, el Festival ha sido constante en ofrecer un contexto apropiado y respetuoso dentro del cual los practicantes culturales pueden presentarse a sí mismos y entablar conversación entre ellos y el público.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

Colombia: La naturaleza de la cultura

En 2011, el Festival de tradiciones populares Smithsonian presentó el programa *Colombia: La naturaleza de la cultura* para celebrar la diversidad biológica y cultural de este país en el Parque Nacional de Estados Unidos. El programa exploró cómo las expresiones culturales colombianas están inextricablemente conectadas a sus entornos ambientales particulares, incluyendo el Altiplano Andino, el Eje Cafetero, la Depresión Momposina, el Bosque Tropical del Pacífico, la Amazonia, la Llanura Suroriental y los centros urbanos de Bogotá, Medellín y Cali. El Festival presentó a 100 artistas tradicionales y especialistas culturales que tocaron música, enseñaron al público a bailar, hicieron demostraciones de artesanía, de oficios tradicionales, de arquitectura vernácula, de platillos culinarios regionales. No daremos detalles sobre el evento pero invitamos a los lectores a visitar el sitio web bilingüe: Armando el Smithsonian Folklife Festival: un recorrido a través del Programa Colombia (www.folklife.si.edu/colombia), que proporciona comentarios, videos y fotografías que documentan su producción. Lo que proponemos aquí es abordar la relación de este evento con las prácticas del Centro y, principalmente, con los proyectos y la política de patrimonio cultural de Colombia.

Este programa fue parte de una larga trayectoria de colaboración entre el Centro y Colombia. En 2003, Smithsonian Folkways Recordings, el sello discográfico del Centro, abrió el camino con la grabación de música tradicional colombiana de algunas de las regiones presentadas en el Festival de 2011. Entre 2007 y 2008, el Centro inició conversaciones con Denisse Yanovich de la Embajada de Colombia en Washington y con la Ministra de Cultura, Paula Marcela Moreno Zapata. Desde un principio, Colombia reconoció el alineamiento entre el Festival y sus proyectos de patrimonio cultural inmaterial impulsados por la Convención de 2003. En 2010, la nueva Ministra de Cultura, Mariana Garcés Córdoba, vio la posibilidad de volver a presentar el evento en Colombia y de adaptar el modelo de investigación etnográfica temática del Festival a sus proyectos. Como preámbulo al Festival, Colombia patrocinó tres conjuntos de música que participaron en el programa del Festival de 2009 "Las Américas: un mundo musical". Bajo la división de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, la Fundación Erigaie colaboró con el Smithsonian en la investigación etnográfica para el programa de 2011, aprovechando su base de datos sobre el patrimonio cultural inmaterial.

Desde que la colaboración entre Colombia y el Smithsonian comenzó, tanto nuestros colegas colombianos como nosotros entendimos y compartimos los principios básicos de equidad cultural que orientaron el proceso del desarro-



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

llo del programa. Organizamos varias reuniones y talleres con representantes de la Fundación Erigaie, el Ministerio de Cultura, la división de Patrimonio Cultural y de otras instituciones culturales donde discutimos y presentamos ejemplos de la importancia de la agencia, autoridad y “la voz” de los participantes en el evento. También insistimos en la democratización de la selección al dar prioridad a gente común y no a los habituales “estrellas” para representar la cultura de una región o país.

Al respecto, Isaza Londoño dijo:

Escogimos para esta exposición personas de bajo perfil, son 100 participantes absolutamente anónimos, que ni los mismos colombianos conocen. Esto es lo que enriquece esta muestra, ya que no quisimos que los participantes fueran personas conocidas por su talento individual, sino que fueran representantes de los saberes y oficios tradicionales. En Colombia, hay gente que cuestiona esta decisión y argumenta que otras personas podrían estar mejor calificadas o que son más representativas para estar acá y debaten la selección del pequeño artesano para representar al país.

Sin embargo, continúa:

Es increíble, realmente, pensar que estos participantes no sean representativos. La exposición ha tenido un gran impacto en el público. Detrás de esos 100 participantes hay 100 maravillosas historias de vida, y estas son historias, que provienen de regiones culturales que suelen quedar excluidas de nuestros museos y programas públicos.

En una entrevista durante la re-escenificación del Festival en Cali, la directora de la Fundación Erigaie y de la investigación del evento, Monika Therrien comentó:

A mí de las cosas que más me impactó cuando empezamos hacer el proyecto es cuando seleccionamos a la gente, una tejedora de lana (Ana Dolores “Lolita” Russi Suárez) del altiplano decía: ‘Y pensar que esto que yo hago todos los días es importante’. Una reflexión de que lo que ella hace, es el oficio con el cual sobrevive día a día, que podía enseñarse, que podía, mostrarse, que tiene un valor cultural muy importante para ella y para todos los que la fueron a ver. Con orgullo ella hablaba lo que sabía (Entrevista de Cristina Díaz-Carrera, Cali, Colombia, julio 2013).

Todos los miembros del equipo curatorial teníamos agendas, objetivos, valores y prácticas diferentes, sin embargo acordamos tener principios compartidos. Discutimos varias ideas para la estructura temática y el enfoque del programa y decidimos examinar el concepto de “la naturaleza de la cultura” en seis ecosis-



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

temas y en tres ciudades principales. Las autoras de este artículo, Cristina Díaz-Carrera y Olivia Cadaval, ofrecieron unos talleres de investigación etnográfica para compartir metodologías y técnicas refinadas en la práctica de identificar los recursos, las prácticas tradicionales, las historias y otras formas expresivas que podrían ser apropiadas para el Festival. Con el equipo de documentación se creó un perfil para el “personaje Smithsonian,” es decir, un individuo con múltiples habilidades y que podría presentar un sentido más integral de la cultura. El seguimiento que le dimos el equipo curatorial a la investigación con viajes etnográficos a las comunidades documentadas reforzó aun más la colaboración Smithsonian-Erigaie y contribuyó a la selección de presentaciones adecuadas para el Festival. Por ejemplo, en el viaje conocimos a un canoero que transporta a la gente por el río Magdalena, un oficio que podría ofrecer buena óptica para entender mejor la vida cotidiana en la Depresión Momposina, sin embargo, fue más factible e interactivo presentar un fabricante de canoas, sin perder la importancia del transporte en este ecosistema.

Varios de los investigadores participaron en el Festival como “presentadores” personas que ayudaron a enmarcar las presentaciones, a presentar a los participantes, a interpretar y a fomentar las conversaciones con el público. A lo largo de todo este proceso de investigación y de la selección de participantes buscamos la equidad cultural.

Más allá del Festival, la investigación apoyó y ofreció perspectivas sobre los procesos de conservación que registran explícitamente las formas particulares de adaptación cultural a los ambientes y las formas que se transmiten para garantizar la supervivencia humana y la sostenibilidad del medio ambiente natural y cultural. La base de datos creada por nuestros colegas de Erigaie, es un excelente mecanismo para compartir la investigación, dar constancia del patrimonio cultural intangible de Colombia, facilitar la selección de participantes y proporcionar ideas para contextualizar las presentaciones en el Festival. Coordinando los procesos de investigación del patrimonio cultural intangible de esta manera, el Ministerio de Cultura aprovechó sus recursos eficientemente. Las relaciones sostenidas con los participantes y los métodos de investigación del Festival fundamentaron futuras prácticas de investigación sobre el patrimonio cultural intangible. En la actualidad, Colombia extiende el proyecto de investigación para identificar ejemplos concretos de las prácticas que permiten definir y caracterizan los distintos ecosistemas con el fin de solicitar a la Unesco el estatus de patrimonio cultural protegido. The rrien cuenta como continúa el proyecto:

Estamos trabajando en una parte de la área andina...estas áreas de donde vienen algunos de nuestros participantes, para hacer el expediente para declaratorio patrimonio cultural para la humanidad. Pero lo que estamos resaltando



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

de allá es sus prácticas productivas, agropecuarias, artesanales, sus fiestas, incluso como patrimonio cultural material, no inmaterial solamente. Entonces es algo nuevo que estamos haciendo para mostrar eso y ellos nos están ayudando y de una forma reitera lo que tenemos acá. Estamos replicando en otro sentido también, aplicando como los mismos principios y orientaciones de lo que se hizo acá.

La conceptualización del diseño físico para el programa en el sitio del Festival en el Parque Nacional (*National Mall*) es igualmente importante. El equipo de investigación trabajó con arquitectos para crear un diseño que evocara y reforzara el tema de la naturaleza de la cultura. Los arquitectos propusieron un diseño que complementaría los olmos del Parque Nacional y que combinaría elementos naturales con industriales, creando estructuras individuales para cada grupo con guadua de la región cafetera, ensambladas en acero. La investigación contribuyó a las imágenes utilizadas para la museografía e informó los diseños de los interiores de cada estructura. La estructura progresista simbolizó la convergencia de los emigrantes de los diferentes ecosistemas en las principales ciudades de Bogotá, Cali y Medellín y ancló el programa.

Mientras que la estructura progresista sirvió el propósito práctico de ser una atracción visible para los visitantes, como una obra artística insinuaba temas del programa sobre la resistencia y la supervivencia cultural. Así como las presentaciones del Festival son el resultado de la investigación y de un proceso de colaboración entre profesionales culturales y los organizadores del Festival, la estructura progresista fue una colaboración entre una comunidad urbana en las afueras de Bogotá y el artista/arquitecto Simón Hosie. De esta manera, el proceso de diseño complementó, resaltó y ejemplificó visualmente la cooperación desarrollada durante la fase de investigación.

La selección de tema, diseño, participantes y formas de presentación son manifestaciones de la política cultural de la representación. Pero ¿qué rol tiene este programa de Colombia en la conformación de una política basada en principios de respeto a la diversidad cultural, la democracia cultural y diálogo intercultural? El periodista colombiano Mario Lamo trata la convergencia de la diversidad, equidad cultural y democracia cultural con un ejemplo muy puntual:

El Smithsonian dio una oportunidad única de reunir representantes de la diversidad cultural y ecológica colombiana en un mismo espacio. ¿Dónde más encontrar juntos a un auténtico arriero paisa y un chamán de la Amazonía. ... uno con su historia en un carriel y el otro con una enciclopedia de conocimientos guardada en el cerebro, ambos seres increíblemente humanos y hermosos, con mucho que contar.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

El artesano Juan Cesar Bonilla del altiplano andino ofrece su perspectiva como participante: “Washington nos brindó esa oportunidad que no la habíamos tenido en Colombia, nos brindó la oportunidad de mostrar lo que somos.” (Entrevista de Cristina Díaz-Carrera, 2011.)

El programa tiene sus críticos en Colombia que cuestionan el costo de un evento tan aparentemente efímero. Germán Ferro, coordinador de investigación del programa, respondió a un artículo publicado en el periódico *El Tiempo*, señalando que esta es una inversión que vale la pena porque el programa tendrá vida más allá de los diez días del Festival en el *National Mall*. Ferro destaca, además, la importancia de este evento en cuanto al reconocimiento de los colombianos de la diversidad cultural, todavía desconocida, de su propio país:

La conformación de este colectivo es un laboratorio cultural de reconocimiento a nosotros mismos, un ejercicio de tolerancia y respeto, un aprendizaje de lo que somos.... Lo efímero es muy relativo: su exquisita museografía y su gente vuelve a Colombia, dejando un mensaje serio del país y para presentarse en otros escenarios nacionales como ya está proyectando. Claro que cuesta mucho dinero, pero ahí están las cuentas claras. Las 100 personas que viajan vienen precisamente de zonas, hoy inundadas, acosadas, deprimidas económicamente, invisibilizadas y silenciadas, sus experiencias de vida, de lucha, de sobrevivencia, a partir de tradiciones, expresadas en procesos como sus oficios cotidianos, sus prácticas culturales y sus saberes, son lo que esperan poder transmitir a sus hijos, amigos, migrantes, desplazados, y en este y otros escenarios de diálogo a turistas, visitantes, académicos y periodistas. (Ferro, 2011.)

En términos de lo que Miguel Puwainchir llama “la interculturalidad”, también se da una interacción entre los participantes como observa Therrien:

Me parece que el Smithsonian ha permitido generar este espacio y un intercambio impresionante... las mismas personas de Colombia conociéndose entre sí artesanos que vienen de zonas muy apartadas, que no han viajado mucho y a veces nunca han salido de su propia zona de vida, de trabajo y de familia. Y conocen a gente del otro extremo del país que les narra sus historias a través de la música, de la danza, de sus cuentos, de su propio oficio. Y lo que vimos también es un intercambio de saberes en los oficios. La ceramista que trabaja el barro de la selva tropical del Amazonas se acerca a la que trabaja el barro del altiplano andino. Y estos 100 participantes regresarán a su país como embajadores culturales dentro de sus propias comunidades.

Leonor Palacios, participante colombiana de la Costa del Pacífico, comenta sobre la diferencia de una feria a la que ella está acostumbrada y el Festival:



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

Generalmente viajo mucho a todos los departamentos y tenía entendido que conocía mucho de la cultura. Y resulta que no, porque es diferente una feria artesanal a esta representación cultural. Aquí he venido a conocer lo que es la verdadera cultura, lo que son los saberes de cada región y he tratado de compartir con mi comunidad todo lo que he aprendido”. (Entrevista de Cristina Díaz-Carrera, 2011.)

Una de las entrevistas que Mario Lamo hizo a varios participantes colombianos en Washington dice:

El orgullo tan grande que sentían de poder representar al país en el extranjero y el amor y el respeto con el que habían sido tratados por un público receptivo y ansioso de conocer sus historias, y además, ¡cuánto habían aprendido de sus demás hermanos colombianos con quienes habían estado separados por la geografía, las costumbres y hasta por el idioma!”

La experiencia del Festival no solo contribuye a su autoestima, también es un ejercicio de saber transmitir su conocimiento y habilidad al público general. Anilis María Mesa Tous, tejedora de hamacas de la Depresión Momposina, comenta: “Cuando yo fui a Washington no tenía esa oportunidad de estar hablando frente a un público, era una persona muy tímida en ese tiempo, y ya, gracias a Dios, a estas oportunidades que he tenido, ya he perdido ese miedo de hablar al público”. (Entrevista de Cristina Díaz-Carrera, 2011.)

Tomando un giro inesperado, Isaza Londoño captó la importancia del Festival para Colombia en *A Cultural Heritage Policy Conversation* de 2011:

Me gustaría decir, y es un poco extraño decirlo aquí frente a ustedes en este lugar, que probablemente las presentaciones de la exposición que se están llevando a cabo en el *National Mall*, no reflejan la importancia de todo este proceso. Nos hace muy felices decir que detrás de estas presentaciones hay tres años de investigación sobre el conocimiento de la cultura viva en Colombia y la relación con la naturaleza y la producción cultural. Esto hace parte de la investigación que quedó en Colombia; por supuesto, este Festival es el punto culminante de toda la investigación y un momento emocionante para todos nosotros, pero estamos también interesados en el proceso que hay detrás de esta exposición y el conocimiento que adquirimos al realizar esta investigación. Gracias a que nos han dado esta oportunidad de venir aquí, hoy en día contamos con una enorme base de datos sobre oficios y saberes relacionados con el patrimonio inmaterial y también sobre las personas que diariamente recrean estos oficios. Es realmente increíble, antes no teníamos esta información, es nueva y es un gran paso. Puede sonar raro, pero lo que está ocurriendo en el *National Mall* no es lo único o lo más importante”.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera

Igualmente, la experiencia del Festival trascendió al evento contribuyendo a la revitalización de las tradiciones de una manera muy personal. El escultor Tobías Herrera de Mompo regresó a Colombia lleno de satisfacción: “Uno tiene más ganas de hacer, más ganas de crear, más ganas de conseguir, más ganas de trabajar, regresamos prácticamente renovados”. (Entrevista Cristina Díaz-Carrera, 2011.)

En resumen, la visión de la Ministra Mariana Garcés de completar el ciclo y representar el programa completo en Colombia y de aprovechar el modelo de investigación del Festival para futuros proyectos de patrimonio cultural inmaterial, en conjunto con el sentido legitimación y reconocimiento experimentado por los participantes, es testamento del impacto del proyecto en la política cultural de Colombia. Los colombianos participantes y del público lograron un diálogo intercultural que permitió entender de una forma más profunda y diversa lo que es ser colombiano.



Músicos manganiyar de Rajasthan, India, tocan en uno de los escenarios del programa *Silk Road: Connecting Cultures, Creating Trust* en el Festival de tradiciones populares Smithsonian de 2002.

Foto de: Jeff Tinsley, cortesía Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.



ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera



Aproximadamente un millón de personas visitan el Festival de tradiciones populares Smithsonian durante los diez días de presentación entre el Capitolio y el monumento a Washington en la Alameda Nacional en Washington, D.C. En esta foto, el público gozan las presentaciones del programa *Tibetan Culture Beyond the Land of the Snows* del 2000.

Foto cortesía del Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.



BAUKARA

ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera



Aun cuando se atasca la camioneta en el camino durante el viaje a los llanos surorientales, el equipo de investigación continúa con su trabajo, documentando una tocada impromptu de los músicos Carlos Rojas and Félix Chaparro Rivas acompañados con los cantos de Víctor Cenén Espinel Sánchez, mejor conocido como Gallo Giro.

Foto de: María Angélica Rodríguez Ibañez.



El equipo de construcción del programa “Colombia: la naturaleza de la cultura” arma un prototipo de las “hojamantas” que fueron instaladas en el Festival de Washington para luego reinstalarse en la reescenificación del programa en varios sitios en Colombia.

Foto de: Simón Hosie Samper.



BAUKARA

ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera



Participantes de la selva amazónica representan “El baile del muñeco” en el Festival de tradiciones populares Smithsonian 2011.

Foto de: Dan Payn, cortesía del Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.



Manuel Jose Cadavid de Cataño y Oscar de Jesús Cadavid Cataño tocaron el tiple y la bandola juntos en la tienda del Eje Cafetero en el programa “Colombia: La naturaleza de la cultura”, 2011.

Foto de: Rebecca Weil cortesía del Ralph Rinzler. Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.



BAUKARA

ARTÍCULO

Olivia Cadaval
Cristina Díaz-
Carrera



Hugo Jesús Jamioy y Ati Janey Mestre, respectivamente de las comunidades Kamentsá y Arahuaco en Colombia, participan en una sesión de narrativa moderada por Silvia Salgado en el programa sobre lenguas en peligro *One World, Many Voices: Endangered Languages and Cultural Heritage* del Festival de tradiciones populares Smithsonian de 2013.

Foto de: Cristina Díaz-Carrera, cortesía del Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Smithsonian Institution.



Derechos culturales y movimientos por el patrimonio

Edgar Bolívar Rojas

ebro@une.net.co

Antropólogo, especialista en Gerencia y Gestión Cultural, estudios de maestría en Investigación Social. Profesor Universidad de Antioquia, miembro del Consejo Departamental de Patrimonio de Antioquia

Resumen

Este artículo discute los derechos culturales relacionados con el patrimonio y algunas herramientas que se han desarrollado, como convenciones, tratados y acuerdos, con el fin de hacerlos cumplir y respetar.

Palabras clave: derechos culturales, patrimonio inmaterial, diversidad.

Abstract

This article discusses the cultural rights related to the intangible cultural heritage and some tools developed, like conventions, treaties, and agreements, with the purpose of respecting and enforcing them.

Key Words: Cultural rights, intangible heritage, diversity.



ARTÍCULO

Edgar Bolívar Rojas

Un interesante y valioso documento de síntesis sobre los derechos culturales es conocido como la Declaración de Friburgo, adoptado en mayo de 2007. Su autoría colectiva, el “Grupo de Friburgo”, es una señal al margen de la multiplicación de cartas, resoluciones y demás instrumentos normativos de carácter intergubernamental, cuyo ritmo de promulgación, adhesión y puesta en marcha puede llevar años o décadas en acusar algún impacto o desenvolvimiento positivo. La invitación a la vía de las redes de internet fue en su momento lo suficientemente ágil y abierta para generar un importante caudal de respuestas individuales e institucionales. El portal web del Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo, dio acogida a la adhesión internacional promovida por la declaratoria, como un llamado a acciones eficaces y coherentes en este campo.

La promulgación de convenciones y tratados no siempre va a la par del respeto al contenido de estos instrumentos. Como lo suscriben los declarantes, las guerras, las violaciones a los derechos, así como determinadas estrategias de desarrollo, pasan por encima de los derechos culturales, los marginalizan y niegan en forma cotidiana, con graves implicaciones sobre los esfuerzos por reconocer y preservar la riqueza y el potencial de la diversidad cultural en el mundo entero. Y un aspecto específico de esta realidad tiene que ver con los bienes y las manifestaciones del patrimonio cultural, foco de esta contribución a *Baukara*.

Que los asuntos referidos a la protección del patrimonio hayan escalado al estatus de derechos humanos indica tanto el reconocimiento de su valor como el progresivo deterioro de su puesta en práctica. Ya no es meramente la expresión de la “fiebre de patrimonialización” (Prats, 1997) que creció exponencialmente a partir de la década de los noventa, en simultaneidad con los temas del desarrollo humano, la sostenibilidad ambiental y las reacciones a la oleada de la mundialización cultural (Ortiz, 1998) que cabalga sobre las múltiples oleadas de la globalización. El anverso de la moneda tiene que ver con el auge de los movimientos sociales que encuentran un anclaje en la reivindicación de las diferencias, el valor de las particularidades, la defensa de lo excepcional, como trincheras de la construcción de modos alternativos del desarrollo y testimonios de un incesante laboratorio de identidades sociales.



Interculturalidad, turismo y multilingüismo en San Pedro de Atitlán, Guatemala.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2008

No obstante, en la Declaración de Friburgo se establece un viraje de sentido a algunas categorías del lenguaje académico y del glosario de las políticas culturales. Obviamente, el concepto de cultura es llevado a un “más allá” de la definición de Unesco de 1982, al definirla como el medio por el cual “una persona o una colectividad expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo” (Artículo 2, literal a). Alain Finkelkraut lo manifestó en su obra *La derrota del pensamiento* (1987) al afirmar que “la humanidad se conjuga en plural”. Ese pluralismo con minúscula, despojado de la grandilocuencia esencialista de la Humanidad en abstracto, es el horizonte de la diversidad en el siglo XXI. No hay un modo diferente de expresar la humanidad sino a través de la particularidad de los diversos modos de pertenencia y existencia que configuran el espectro de la diversidad.

Hay algo especial en el sentido de esta definición enriquecida por el grupo de Friburgo: la expresión de la humanidad en singular va ligada al significado que los sujetos individuales y colectivos dan a su vida y a sus sueños. En este universo del sentido caben todos los significados estéticos, simbólicos e históricos de la existencia humana. Es decir, cabe el patrimonio como estandarte y referente de esas identidades.

La resignificación avanza aún más en el terreno de las identidades culturales, cuando se propone entender por tales “el conjunto de referencias culturales

por el cual una persona, individual o colectivamente, se define, se constituye, comunica y entiende ser reconocida en su dignidad” (Artículo 2, literal b). No es un corolario inocente o retórico. Los referentes que producen arraigo e identidad son la base desde la cual los sujetos proclaman su dignidad, es decir, el ámbito del respeto a la decisión de formar parte de una comunidad diferenciada, ser portadores de una lengua, una memoria, y a vivir en concordancia con los ideales de belleza, justicia y solidaridad propios de la cultura a la que se pertenece.

Desde esta perspectiva, el crecimiento global de la “indignación” como movimiento social, es la punta del iceberg de esa afirmación de referentes, ya no singulares sino universales, de un sistema de derechos recurrentemente desconocido o violado. La noción de comunidad también recibe nuevas connotaciones cuando se trata de una comunidad cultural que se construye al compartir los referentes de una identidad cultural “que desean preservar y desarrollar” (Artículo 2, literal c). Recientes ejemplos dan testimonio de ello, como la épica defensa colectiva del pequeño parque Gezi, en Turquía (2013), apreciado como lugar de la memoria y espacio cultural significativo de valor patrimonial.



Memorial Darcy Ribeiro, Universidad Nacional de Brasilia. Siguiendo la tradición del pueblo Xingú, el espíritu del antropólogo reside desde 2011 en este tronco de cedro.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2013.

Las identidades se expresan, se ejercen y se activan como afirmación de la libertad, sin que ello implique una constante actitud de confrontación; por el contrario, dicho ejercicio involucra el derecho a conocer y apreciar las demás culturas que conforman el patrimonio común de la humanidad y acceder, mediante la educación y la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas y recursos para las generaciones presentes y futuras (Artículo 3, literal c.). Pero no todo es así de fácil.

Al explorar los contenidos de la noción de “salvaguardia”, término bajo el cual se enmarcan las acciones de protección del patrimonio inmaterial, emerge el significado de “expresión de humanidad” de la Declaración de Friburgo. Se asocia al amparo o custodia mediante el cual se resguarda o defiende una persona o una cosa con respecto a un peligro o perjuicio, pero además se relaciona con una señal o emblema que, en tiempos de guerra, advierte sobre lugares o personas que en virtud del mismo quedan por fuera de la confrontación. La salvaguardia, refrendada en un salvoconducto, asegura la libertad de transitar y de hacer algo sin el riesgo de recibir daño. En otros términos, toda salvaguardia garantizaría que individuos y colectividades estén en capacidad de expresar su humanidad liberados del temor frente a amenazas o constreñimientos ocasionados por tal acción. La salvaguardia se aplica siempre a la “cultura viva”.

El crecimiento del interés por los ámbitos del patrimonio diferentes de la monumentalidad arquitectónica tiene mucho que ver con el dilema en el que se sitúa el reconocimiento de diversidad cultural y la construcción de sociedades plurales, frente a la agudización de los conflictos y la intolerancia. Para ejemplificar, los santuarios de flora y fauna, las zonas de reserva de la biósfera, los parques nacionales, también se han constituido en un importante factor de movilizaciones sociales y de indignación ciudadanas. El aspecto relevante reside en que las valoraciones en juego desbordan los componentes estéticos y paisajísticos para situarse radicalmente en el ámbito simbólico y político de la excepcionalidad de los recursos en juego versus intereses de explotación forestal o minero energética a gran escala, como en el caso de la defensa del Páramo de Santurbán frente al proyecto aurífero en las montañas del noreste de Colombia.

Existe un largo camino entre el reconocimiento de la “belleza” de lugares naturales y la proclamación del respeto de los sitios y lugares sagrados asociados al paisaje cultural. Estas categorías intermedias han enriquecido el repertorio de la preservación y llaman la atención hacia el conjunto de prácticas contemplativas, rituales de culto y diversas formas de apropiación que pueden dar cabida a ideologías y cosmovisiones muy diversas en un mismo lugar, generando acontecimientos multiculturales convergentes de gran densidad simbólica y de muy variada concurrencia.

Objetos
ceremoniales
preservados en el
techo de la casa
ceremonial de la
comunidad Tule
de Caimán Alto,
Colombia.

*Foto de: Edgar
Bolívar Rojas,
2010.*



Pequeñas
embarcaciones
en homenaje a
Jemanyá, deidad
del mar, en la
celebración anual
del 2 de febrero.
Salvador de
Bahía, Brasil.

*Foto de: Edgar
Bolívar Rojas,
2011.*

En 1962 Unesco dio a conocer la *Recomendación relativa a la Protección de la Belleza y el Carácter de los Lugares y Paisajes*, frente al empobrecimiento del patrimonio cultural, estético y vital causado por el daño causado por la expansión del modelo de la civilización moderna. La asepsia de los términos no logra velar la reflexión crítica hacia un modo de vida devastador, de lo que se percibe como “un poderoso regenerador físico, moral y espiritual (que) contribuye a la vida artística y cultural de los pueblos”. La Conferencia General de Unesco pidió a sus estados miembros que se hiciera amplia difusión entre los organismos encargados la protección de los paisajes, pero también de la ordenación de los territorios y del fomento del turismo, una demanda que hoy se entendería como apenas obvia, aunque sea generalmente desatendida.

Una valoración ceñida a criterios morales y de higiene, explícita en esta Recomendación de 1962, difiere ampliamente del sentido y orientación de la *Declaración de Tokio sobre el Papel de los Sitios Sagrados Naturales y los Paisajes Culturales en la Conservación de la Diversidad Biológica y Cultural* de 2005. Producto de un Simposio Internacional en la Universidad de las Naciones Unidas en Tokio, el enunciado articula el rol de los sitios y paisajes a un propósito más integral y también más preciso, como lo es la conservación de la diversidad en sentido amplio. Ya no es la belleza en abstracto, ni el “carácter” de los lugares. Aquí se habla otros referentes de la vida: se da entrada a los pueblos indígenas y sus cosmovisiones, a la vigencia del Convenio sobre Diversidad Biológica, y a los temas de la agricultura y la alimentación. Pero, ante todo, se reconoce el carácter sagrado de muchos sitios naturales. Y esa dimensión cambia sustancialmente el panorama del manejo de este ámbito patrimonial en el mundo entero.

Los considerandos y presupuestos de la Declaración de Tokio son muy reveladores del cambio de perspectivas y de las enormes presiones y demandas hacia las que apunta el documento. Algunos de ellos son bastante llamativos, por ejemplo: se reconoce la necesidad de promover y salvaguardar la diversidad cultural y biológica, “especialmente frente a la fuerzas homogeneizadoras de la globalización”.

También se admite que los sitios sagrados naturales, los paisajes culturales y los sistemas agrícolas tradicionales “no pueden ser entendidos, conservados y manejados sin tener en cuenta las culturas que les han dado y les continúan dando forma en la actualidad”. Los pueblos indígenas y las comunidades locales aparecen en la Declaración como “custodios de los sitios sagrados naturales y como poseedores de conocimiento tradicional que es fundamental para la preservación de la diversidad biológica y cultural”, hacia los cuales se proclama el respeto del “importante papel que juegan las tradiciones espirituales en la conservación de los sitios sagrados naturales y de algunos paisajes culturales”, lo cual involucra el derecho a sus tierras.

Dos asuntos de manejo muy delicado se derivan de las recomendaciones de la Declaración. Por una parte, el mecanismo del consentimiento informado y previo, la llamada “consulta previa” y, por otra, el enfoque holístico de estos procesos. En ambos casos, se trata de un mecanismo que compromete factores éticos de enorme importancia, así como la puesta en relación y diálogo de jurisprudencias, cosmovisiones y epistemologías diversas, constituye una condición básica y fundamental para garantizar la participación plena y efectiva, “en la tarea de salvaguardar la diversidad cultural, lingüística y biológica” mediante la protección de los sitios sagrados naturales y los paisajes culturales.

El sutil y prometedor avance de una política cultural fundada en estas consideraciones, provoca un salto significativo en la mirada y el manejo del patrimonio cultural, e introduce un necesario componente ético que pocas veces es ponderado en la medida que lo exige, en situaciones de contacto y negociación intercultural. En la Declaración de Tokio se insta a pensar la cuestión de manera sostenible, pero en relación con las dinámicas históricas de las culturas y los paisajes. Ya sean los límites sagrados del mundo arhuaco, en el encuentro mar y selva, un cristalino cenote en la selva mexicana, o un segmento del urbanismo colonial andino, su valor simbólico y espiritual es indiscutible.

Desde otro ámbito de reconocimiento de derechos puede contemplarse la ampliación del sentido y del campo de actuación de los movimientos sociales por el patrimonio cultural, un hecho que desborda el registro diario y noticioso de muchos acontecimientos en el mundo entero. Son los instrumentos que posibilitan entender el tránsito de las demandas colectivas hacia normas y re-

recursos para la defensa y conservación de las identidades, los valores del territorio y las expresiones inmateriales, asegurando la preservación y la continuidad como grupos humanos. Uno de estos instrumentos tiene que ver con los mundos rurales y las sociedades campesinas.



Espadaña de la Iglesia de Santa Bárbara. Santa Fe de Antioquia, Colombia.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2012.



Veinte años de la Carta Política de 1991. Celebración en diversas lenguas de los pueblos indígenas. Muros de la Biblioteca Nacional, Bogotá.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2011.

La *Declaración Internacional de los Derechos de los Campesinos*¹ expresa la vigencia de estos procesos en la dimensión de lo cultural. En ella se reafirman y actualizan valores y principios que antes parecían reposar de forma grandilocuente en las declaraciones generales y abstractas de los derechos humanos. Al concentrarse en una población específica y nombrarla como campesinado, las posibilidades de establecer formas diferenciales de manejo constituye un enorme avance y le da un referente concreto a la formulación y aplicación de políticas públicas para el patrimonio. Varios enunciados dan cuenta de ello:

- Estar libres de toda discriminación en el ejercicio de sus derechos.
- El derecho a la libre determinación de los pueblos indígenas, incluyendo los campesinos indígenas, en la búsqueda de su libre desarrollo económico, social y cultural.
- El derecho a todos los derechos humanos reconocidos por el derecho internacional.

¹ Texto preliminar aprobado por el Comité Consultivo de los Derechos Humanos de la ONU, 24 de febrero de 2012, Ginebra.

Así, por ejemplo, el Artículo 9, *Derecho a la protección de valores en la agricultura*, toca directamente los legados y manifestaciones de carácter patrimonial en los siguientes numerales:

1. Los campesinos tienen derecho al reconocimiento y la protección de su cultura y de los valores de la agricultura local.
2. Los campesinos tienen derecho a desarrollar y preservar el conocimiento agrícola local.
3. Los campesinos tienen derecho a rechazar intervenciones que puedan destruir los valores de la agricultura local.
4. Los campesinos tienen derecho a expresar su espiritualidad en forma individual y colectiva.

El numeral 3 del Artículo 10, *Derecho a la diversidad biológica*, expresa que los campesinos tienen derecho a “rechazar los derechos de propiedad intelectual sobre bienes, servicios, recursos y conocimientos que les pertenecen, mantenidos, descubiertos, desarrollados o producidos por las comunidades locales”. De nuevo el referente sobre el carácter local del patrimonio, la afirmación de los legados y la memoria contenida en los saberes prácticos y el derecho a beneficiarse de dicha propiedad intelectual colectiva.



Abigarrado conjunto escultórico en *papier maché* sobre temas bíblicos. Expresión de Elías Zapata, corregimiento de Bolombolo, municipio de Venecia, Antioquia, Colombia.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2011.

El numeral 3 del Artículo 12, *Libertad de asociación, opinión y expresión*, manifiesta que “en forma individual o colectiva, tienen derecho a expresarse por medio de sus costumbres locales, idiomas, culturas locales, religiones, literatura y arte local”. En síntesis, no es la Declaratoria en ciernes la que crea un ámbito de expresión de lo patrimonial; es la demanda de reconocimiento de lo propio lo que, a través de los movimientos sociales planetarios, se ha plasmado en tales formulaciones.

Similar reflexión se deriva del documento *Derecho de los Pueblos Indígenas a la Consulta Previa, Libre e Informada*, publicado en 2008 por la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos en Colombia.² Cabe resaltar el énfasis en una condición especial mediante la cual los pueblos indígenas son sujeto de derechos “intrínsecos” o específicos, “que derivan de sus estructuras políticas, económicas y sociales y de sus culturas, de sus tradiciones espirituales, de su historia y de su filosofía, especialmente los derechos a sus tierras, territorios y recursos”³ El documento aporta un horizonte de la consulta previa, libre e informada, proceso que no pocas veces ha sido distorsionado, manipulado o desconocido en la correlación de fuerzas y poderes en contra de los intereses y derechos a la preservación cultural de los pueblos indígenas. La consulta es el instrumento que contribuye “a la protección de los derechos de los pueblos indígenas cuando entran en riesgo frente a las demandas y requerimientos de sociedades numéricamente mayoritarias, y con mayor poder de decisión en las esferas de lo público y lo privado” (p 16).

La Consulta Previa se basa en el reconocimiento del derecho indígena, llamado también *Derecho Mayor* o *Ley de Origen*. En la perspectiva del diálogo intercultural, este derecho de los pueblos tiene un significado y un alcance propios en los que funda su legitimidad y su vigencia:

La ley de origen es la ciencia tradicional de la sabiduría y el conocimiento ancestral indígena, para el manejo de todo lo material y espiritual, cuyo cumplimiento garantiza el equilibrio y la armonía de la naturaleza, el orden y la permanencia de la vida, del universo y de nosotros mismos como pueblos indígenas guardianes de la naturaleza, regula las relaciones entre los seres vivos desde las piedras hasta el ser humano, en la perspectiva de la unidad y la convivencia en los territorios ancestrales legados desde la materialización del mundo.⁴

2 El contenido de este documento estuvo a cargo de la destacada investigadora Libia Rosario Grueso Castiblanco, 2008.

3 Tomado del Preámbulo a la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas*, aprobada por Resolución de las Naciones Unidas en 2007, con 4 votos en contra: Canadá, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Australia, y 11 abstenciones, entre ellas Colombia. Posteriormente Canadá, en 2008 aprobó la Declaración por mayoría de votos parlamentarios.

4 Definición propuesta por Luis Evelis Andrade, 2007, ONIC, página 31 del documento referido.



Mujeres emberá del resguardo de Karmata Rua, municipio de Jardín, Antioquia, Colombia, lucen sus elaborados *okamas*, tejidos en cuentas de chaquiras.

Foto de: Edgar Bolívar Rojas, 2011.

Esta visión sobrepasa también cualquier refinamiento académico y posee la solidez de la lógica y la argumentación basadas en la historia y la cosmovisión de los pueblos indígenas. De allí deriva también su fuerza ética y moral.



Proyecto
“Escuela Libre,
Patrimonio Vivo”.
Corregimiento
de Bocachica,
Cartagena de
Indias, Colombia.

*Foto de: Edgar
Bolívar Rojas,
2009.*

En Colombia importantes Sentencias de la Corte Constitucional han fortalecido ese conjunto de derechos culturales y a la supervivencia como pueblos, contenidos en los instrumentos a los aquí se hace referencia. Y no es cualquiera el significado que asume el término pueblo, pues desde la existencia del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, OIT, la noción y el derecho a la identidad e integridad cultural va ligado al contenido antropológico de la categoría pueblo: “una colectividad con identidad y organización propia, cultura, creencias, así como una relación especial con la tierra” (p. 39).

Para concluir estas consideraciones y comentarios sobre el potencial de movilización y afirmación desde lo que se ha entendido bajo el concepto de patrimonio, cabe añadir la importancia del respeto a las formulaciones contenidas en los planes de vida de los pueblos indígenas, instrumentos del desarrollo propio de estas sociedades. Por el valor de sus componentes –promoción de la identidad y la cultura, concepto de ‘calidad de vida’ desde sus cosmovisiones, contenido de espiritualidad, referente para el diálogo y la concertación–, las experiencias y aprendizajes derivados tanto de la omisión, como de la aplicación del instrumento de la consulta previa en Colombia, marcan una importante ruta en el camino hacia el reconocimiento y respeto a la integridad de estos sistemas socioculturales, expuestos más que ningún otro a la vulnerabilidad y las amenazas de los procesos de globalización y de expansión de modos de vida avasalladores, destructores de la diversidad e indiferentes al significado de la existencia en armonía con el entorno y con los legados del universo simbólico en el que fundamentan su creatividad y la estética de sus costumbres.

Esa es una lección de fondo en la que hay que insistir, una y otra vez, bajo formas imaginativas de persuasión y formación en la práctica de los derechos culturales y en la humanización de las ciudadanías democráticas.

Bibliografía

- Ortiz, R. (1998). *Otro Territorio*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel,
- Finkielkraut, A. (1987). *La derrota del pensamiento*. México: Anagrama, Colección Argumentos.



Antropología de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural inmaterial

Juan Pablo Quintero

jquintgu@banrep.gov.co

Antropólogo, arqueólogo investigador Museo del Oro,
Banco de la República

Resumen

Cada día las nuevas tecnologías de información se incorporan más en las fiestas tradicionales, no solo en términos infraestructurales, de cobertura o de acceso a la oferta cultural mundial, sino también como parte de la fiesta. ¿Cuál ha sido el papel de la antropología frente a este escenario? Este artículo no es un análisis sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el patrimonio cultural inmaterial; es un ensayo sobre las aproximaciones epistemológicas de la antropología para acercarse a este fenómeno.

Palabras clave: Antropología *cyborg*, manifestaciones culturales, ciencia y tecnología, cibercultura.

Abstract

Every day, new technologies of information are progressively incorporated in traditional festivals, not only in infrastructural ways, or in terms of coverage and access to the world's cultural offer, but also as part of the festivals. What has been the role of anthropology in this scenario? This paper is not an analysis of the impact of new technologies on the intangible cultural heritage; it is an essay about the epistemological approaches of anthropology to analyze this phenomenon.

Keywords: Cyborg anthropology, cultural manifestations, science and technology, cyberculture.



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

Introducción

Durante el año 2012, un equipo de producción audiovisual de la corporación *Post Office Cowboys* visitó varias comunidades indígenas y afrodescendientes del departamento de Nariño, ubicado al suroeste de Colombia, con el fin de registrar algunas de sus manifestaciones de patrimonio cultural inmaterial, como parte de un proyecto del Museo del Oro. Las comunidades lograron reproducir los distintos contextos de sus expresiones culturales frente a las cámaras que procuraron grabar cada detalle de sus recetas, sus bailes y sus rituales. En la mayoría de los casos sobresalió la presencia de elementos tradicionales como máscaras, trajes, bastones de mando, herramientas, instrumentos y uso de plantas medicinales, a los que se han incorporado, sutilmente, elementos del mundo occidental. Pero en algunos casos, en especial en las comunidades indígenas campesinas del altiplano nariñense, la presencia de tecnologías digitales era contundente. Celulares y cámaras digitales se involucraron activamente en la parafernalia ritual. Entre los pastos, por ejemplo, en la *Fiesta de las vacas, los sanjuanés y los danzantes*, tanto espectadores como actores registraron con su celular cada paso de las procesiones, de los bailes y del juego durante toda la ceremonia (imágenes 1 y 2). Paralelamente, en las faldas del volcán Galeras, los quillacingas del cabildo indígena de Genoy registraron fílmicamente los rituales alrededor de la construcción del *castillo* con las guaguas de pan¹, de los cuales ellos mismos hacían parte (imagen 3).

Desde la década de 1960 se ha estudiado la relación del ser humano con la tecnología desde distintas disciplinas de las ciencias sociales que en algún momento se agruparon en las dos principales tradiciones Ciencia, Tecnología y Sociedad, CTS, la europea y la americana. Pero no fue sino hasta la década de 1980, con la creciente masificación de las nuevas tecnologías de información, que comenzaron a aparecer numerosos artículos acerca del estudio del hombre a través de las tecnologías, del impacto de estas en distintas áreas de la cultura y viceversa, de la cultura en los desarrollos tecnológicos y científicos. Ante los evidentes riesgos que la globalización impuso sobre las manifestaciones culturales alrededor del mundo, expertos en todas las ramas de las ciencias sociales empezaron a indagar sobre las formas en las

1 Las guaguas de pan son muñecas, normalmente hechas de trigo, decoradas o rellenas con aliños dulces, que se consumen en distintas fiestas tradicionales de Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. La palabra *guagua* viene del quechua *wawa* que significa *niño* o *bebé*. En el corregimiento de Genoy, los indígenas levantan, en la mitad de la plaza, una estructura con palos de madera llamada *castillo* de la que cuelgan las guaguas de pan, entre otros alimentos y bebidas. Durante la fiesta, algunos miembros pueden descolgar el alimento que quieran con el compromiso de traer el doble el año siguiente.



BAUKARA

ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

Procesión. Fiesta de las vacas, los sanjuanes y los danzantes.

Foto de: Pablo Burgos. Post office Cowboys. Vereda Miraflores, municipio Pupiales, Nariño. Abril 30 de 2012.



Fiesta de las vacas, los sanjuanes y los danzantes.

Foto de: Pablo Burgos. Post office Cowboys. Vereda Miraflores, municipio Pupiales, Nariño. Abril 30 de 2012.



Fiesta de las guaguas de pan. Comunidad indígena de Genoy.

Foto de: Carlos Gallardo. Post Office Cowboys. Corregimiento Genoy, Pasto, Nariño. Abril 24 de 2012.



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

que se comenzaron a desdibujar las fronteras culturales, cómo cambiaron las estructuras de la organización social, las relaciones sociales, el lenguaje y, en general, cómo cambiaron las categorías para entender el mundo en la era de la información. Esta masificación permitió que los conceptos elaborados o examinados durante las décadas de 1960 y 1970 para explicar la cultura como un sistema, tomados en buena parte de la cibernética de Norbert Wiener de los años precedentes, tuvieran forma, aunque abstracta, en las tecnologías digitales y las redes de información. Los conceptos *homeostasis*, *reflexividad* y *virtualidad* que explicaban los flujos de información en las cibernéticas de primer, segundo y tercer orden respectivamente, se comenzaron a usar, por analogía científica, para explicar determinados patrones culturales.

Así, en el contexto del mundo digital se hizo más fácil pensar muchas de las teorías postmodernas sobre las nuevas formas de capitalismo y el papel de la cultura y de la sociedad civil en el mundo globalizado. Las diferentes posiciones de sujeto y la indeterminación de las prácticas articulatorias de Ernesto Laclau para explicar las nuevas tendencias de los movimientos sociales, la democracia radical de Chantal Mouffe o el concepto de multitud de Antonio Negri y Michael Hardt son ideas que se logran visualizar en escenarios virtuales o con metáforas tecnológicas. Paralelamente, los conceptos *inclusión*, *participación*, *diversidad* y *multiculturalidad*, se introdujeron con más fuerza en la definición de las políticas culturales alrededor del mundo durante la segunda mitad del siglo XX, en especial desde la publicación del Plan de cultura de la Unesco en 1974, y la relación de estos conceptos con las nuevas tecnologías de la información se reforzó poco tiempo después con la publicación del informe Macbride en 1980. Y esto, porque las tecnologías de información provocaron la ilusión de la inclusión y la democratización del conocimiento, de la ruptura de las hegemonías de representación y de las grandes narrativas que son indefectiblemente excluyentes. Lo que se pretende analizar en este artículo es cómo, o hasta qué punto, todo este aparato discursivo alimenta algunas de las herramientas teóricas y analíticas de la antropología sobre este tema.

Antecedentes de una antropología cyborg

Las conferencias Macy, celebradas entre 1946 y 1953, reunieron a una variedad de personalidades de diversas disciplinas como matemáticas, neurociencias, psiquiatría, psicología, sociología y antropología con el



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

objetivo de formular una teoría de la comunicación y del control que fuera aplicable a animales, humanos y máquinas. Las conferencias se desarrollaron a través de tres puntos principales de discusión. El primero, relacionado con la construcción de la información como una entidad teórica; el segundo, con la construcción de estructuras neuronales (humanas) de modo que pudieran ser entendidas como flujos de información; y el tercero, con la construcción de artefactos que tradujeran los flujos de información en operaciones observables y, de algún modo, hacerlos reales (Hayles, 1999: 50). La idea de las conferencias no era demostrar que el ser humano era una máquina, sino que una máquina podía funcionar como un hombre, lo que resultó en una nueva forma de ver al ser humano como una entidad procesadora de información.

El contexto de las conferencias Macy hace eco con el creciente interés en la relación del ser humano con la ciencia y la tecnología resultado, por un lado, de los avances en computación y en tecnologías de información y, por el otro, de la consolidación del movimiento Ciencia, Tecnología y Sociedad, CTS, en el mundo académico. La década de 1960 fue crucial para pensar dicha relación. La toma de conciencia sobre los efectos negativos de las industrias nucleares junto con la aparición de una clase de expertos en políticas científicas y tecnológicas fueron factores importantes que llevaron al cuestionamiento de las formas tradicionales de ver la ciencia y la tecnología como independientes de contextos socioeconómicos y políticos (Escobar, 1994). Para ese momento, el constructivismo social proponía que los procesos sociales eran inherentes a las innovaciones tecnológicas (Winner, 1993) y la cultura y la sociedad comenzaron a entenderse como agentes activos en la ciencia. Surgieron, además, las principales tradiciones CTS como resultado de la insatisfacción con la concepción tradicional de la ciencia y la tecnología, enfocadas en las dimensiones sociales. Pero si bien algunos antropólogos participaban en estas nuevas tendencias (como Margaret Mead y Gregory Bateson que hicieron parte de las conferencias Macy), y si bien el impacto de las tecnologías en el cambio cultural era ya objeto de reflexiones antropológicas, la antropología no tenía una posición teórica desde la disciplina como tal, pues las perspectivas CTS, aun como interdisciplinares, eran prominentemente sociológicas.

Por esa época, el científico y músico Manfred Clynes acuñó el término *cyborg* (organismo cibernético) para referirse a formas simbióticas de vida, en especial aquellas en que se veía reflejada la interacción entre el ser humano y la máquina. El concepto comenzó a llamar la atención sobre las formas en que la ciencia, la tecnología y la medicina contribuían rutinariamente en la construcción y reproducción del sujeto en el capitalismo tardío. Desde entonces, la “imagen *cyborg*” ha sido empleada como una herramienta teórica



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

para estudiar, desde distintos enfoques, la relación entre los seres humanos y la ciencia y la tecnología.

En 1985, Donna Haraway hizo de este concepto un icono feminista, en su libro *Manifesto for Cyborgs*, para identificar nuevas oportunidades de análisis social en un mundo de tecnociencias y capitalismo multinacional emergente al que llama *New World Order, Inc.* La autora argüía que el *cyborg*, como criatura híbrida, rechaza los discursos de pureza y naturalismo y aboga por relaciones más complicadas de producción de agencias humanas y no humanas. Pero fue solo hasta 1992, en el encuentro de la Asociación Antropológica Americana, (*American Anthropological Association*), AAA, que se institucionalizó la idea de una antropología *cyborg*. Se trató de dos paneles cuyo propósito era el de estimular el estudio de las ciencias, tecnologías y medicinas emergentes desde la antropología (Downey & Dumit, 1997). De hecho, las dos sesiones se llamaron “Antropología *cyborg* I: la producción de humanidad” y “Antropología *cyborg* II: el empoderamiento de la tecnología” en los que participó Haraway. Además de la antropología *cyborg*, se trataron temas como perspectivas culturales en computación, barreras culturales de la innovación tecnológica, comunidades virtuales, consecuencias de las tecnologías interactivas de información en la cultura y la educación y *cyborgs* y mujeres.

En 1993 la Escuela de Investigación Americana, (*School of American Research*), SAR, organizó un seminario de antropología *cyborg* en el que se convocó a una serie de investigadores que buscaban definir el papel que jugaban la ciencia y la tecnología en la vida diaria. El propósito del seminario fue descrito como “un esfuerzo entre antropólogos y otros investigadores en ciencia y tecnología para intervenir en las ciencias y tecnologías emergentes a través de aproximaciones etnográficas aceptando la participación necesaria a la vez que insistiendo en la distancia crítica” (Downey & Dumit, 1997: 3). La idea principal era que la investigación etnográfica pudiera intervenir en las imágenes dominantes de la ciencia y la tecnología, haciendo visibles nuevas formas de interpretación de las mismas. Pero para esto aún haría falta entender la antropología *cyborg* como una herramienta teórica o metodológica y hacerla provechosa para el estudio de cultura. Es decir, ¿tiene la antropología *cyborg* una base conceptual específica o es simplemente una categoría en la cual se inscriben antropólogos que de alguna manera se interesan en la relación ciencia, tecnología y sociedad?

Gary Lee Downey, Joseph Dumit y Sarah Williams (1995) entienden la antropología *cyborg* no solo como un vehículo en aras de la participación de antropólogos culturales en las sociedades contemporáneas, sino también como una actividad teórica en cuanto considera las relaciones entre producción de conocimiento, producción tecnológica y producción de sujeto como un área



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

crucial de la investigación. La propuesta es examinar etnográficamente los límites entre humanos y máquinas y las formas de concebir esos límites como una alternativa para entender cómo se reproduce culturalmente el concepto de humanidad en los nuevos escenarios de interacción. Esto quiere decir que explora la producción de humanidad a través de las máquinas, como una forma de criticar, resistir y participar dentro de las estructuras de conocimiento y poder (Downey, Dumit & Williams, 1995: 342). La máquina es un fundamento importante para entender los diferentes discursos de humanidad que se construyen tanto en la vida diaria como por científicos y observadores: esto es lo que Downey (1995) llama garantizar la imagen *cyborg*.

La antropología *cyborg* involucra tres áreas de estudio y crítica. En primer lugar, el estudio de la ciencia y la tecnología contemporáneas como actividades culturales. Examinar cómo la gente construye discursos significativos acerca de la ciencia y la tecnología en la vida cotidiana ayuda a entender cómo la ciencia, la tecnología y la medicina participan en las experiencias humanas y cómo estas rutinariamente constituyen relaciones de poder (Downey & Dumit, 1997). En segundo lugar se critica la suficiencia del “*antropos*” como sujeto y objeto de la antropología. Con esto se procura llamar la atención sobre las presuposiciones del discurso antropológico centrado en el hombre y formular alternativas. La antropología *cyborg* supone que mientras que el individuo, limitado por la carne, portador autónomo de identidad y agencia y teóricamente sin género, raza, clase, región o tiempo, ha servido como sujeto de la cultura y de asuntos culturales, también son posibles situaciones alternativas de historia y subjetividad (Downey, Dumit & Williams, 1995: 343). El principio es difuminar los límites de la humanidad garantizando la imagen *cyborg* para entender cómo la ciencia y la tecnología impactan en la sociedad a través de la adaptación de sí mismas y no como fuerzas externas y para entender nuevas formas de construcción de subjetividad (Downey, 1995; Dumit, 1997). En tercer lugar, el reconocimiento de nuevas áreas en las que se examine etnográficamente cómo las tecnologías participan como agentes al producir y reproducir diversas características de la vida social, incluyendo modalidades de subjetividad. Esto sobre la premisa de que las tecnologías participan en cada campo existente de interés antropológico (Downey, Dumit & Williams, 1995).



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

El lugar de la antropología cyborg

Dados los lineamientos sobre los que se ha elaborado una antropología *cyborg*, es difícil no preguntarse acerca del lugar de ésta en relación con CTS y con lo que también se ha llamado el estudio de la *cibercultura*. Actualmente la investigación en CTS se preocupa por encontrar alternativas de crítica y participación sobre las deliberaciones relacionadas con ciencia y tecnología, en especial en las decisiones tomadas por los gobiernos cuando entran en contradicción con intereses locales o regionales (González García, 2000; Downey, Dumit & Williams 1995). Sin duda alguna, en esta preocupación están suscritos elementos de interés antropológico. No hay que olvidar que los estudios CTS se caracterizan por ser interdisciplinarios, pero más allá de eso, la antropología aplicada, por ejemplo, se preocupa por el impacto de la aplicación de ciertas tecnologías en ciertos territorios. Downey, Dumit y Williams proponen, en cambio, que la antropología *cyborg* puede documentar el flujo de metáforas en ambas direcciones, es decir, entre los reinos de la teoría científica académica y la producción tecnológica, por un lado, y las teorías populares y la participación tecnológica, por el otro. David Hess (1997), por su parte, describe la intervención por parte de la antropología en CTS como una oportunidad de aprovechar sus recursos conceptuales en aras de fortalecer el trabajo antropológico, a la vez que previene de los peligros del mal uso de tales conceptos. Igualmente considera que el fortalecimiento es de lado y lado, ya que el CTS puede aprovechar las herramientas críticas de la antropología *cyborg*.

Además, mientras que cualquier tecnología puede ser estudiada desde las ciencias sociales desde una variedad de perspectivas, ya sea los rituales que origina, las relaciones sociales que ayuda a crear, las prácticas que se desarrollan alrededor de esta, los valores que forja, la cibercultura se refiere específicamente a nuevas tecnologías en dos áreas: biotecnología y tecnologías de información y computación. El estudio de la cibercultura atañe a las construcciones y reconstrucciones culturales en las que las nuevas tecnologías están basadas y que ellas a su vez ayudan a cambiar (Escobar, 1994).

En la investigación antropológica de la cibercultura, Escobar (1994) distingue cinco dominios etnográficos que intentan resolver las cuestiones más fundamentales con relación a la ciencia, la tecnología y la sociedad. El primero se ocupa de la producción y uso de las nuevas tecnologías. Investiga tanto a los científicos y diseñadores en el ambiente tecnológico (desde laboratorios hasta grandes corporaciones), como a los usuarios de dichas tecnologías. El segundo dominio se interesa en lo que llama “las nuevas villas vibrantes de



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

actividad en las extensas culturas de la computación”. El análisis antropológico no solo es importante para entender qué son estas comunidades, sino para imaginar los tipos de comunidades que se pueden crear en las nuevas tecnologías. El tercer dominio se enfrenta al imaginario tecnológico en la vida diaria y va de la mano con los estudios en cultura popular. Se interesa por cómo se reorganiza el conocimiento de los grupos sociales y cómo se desarrollan contenidos simbólicos en lo que se entiende como cultura popular. El cuarto se refiere al desarrollo cualitativo de la comunicación humana desde la perspectiva de la relación entre lenguaje, comunicación, estructuras sociales e identidad cultural. Y, finalmente, el quinto dominio se interesa por una economía política de la cibercultura, enfatizando en la articulación de una antropología económico-política con una economía de la información.

Se deben tener en cuenta algunas consideraciones. Arturo Escobar incluye la antropología *cyborg* dentro de las propuestas para articular una estrategia antropológica enfocada explícitamente en tecnologías de la información, computación y biológicas. Junto a esta aparecen, entonces, otras propuestas como la antropología visual y la propuesta de David Thomas basada en las nociones de ciberespacio planteadas por William Gibson en *Neuromancer* (1984). Una antropología de la cibercultura aparece como una propuesta más que intenta resolver preguntas del tipo: “¿qué formas de construcción social de la realidad se están creando o modificando a partir de estas nuevas tecnologías y cómo se negocian?” (Escobar, 1994, p. 217). La antropología *cyborg*, sin embargo, no es una propuesta que busque articular una estrategia antropológica específicamente en las nuevas tecnologías, ya que, en primer lugar, no se restringe al mundo de la alta tecnología (Downey, Dumit & Williams, 1995) y, en segundo lugar, busca redefinir el concepto de humanidad como objeto de estudio de la antropología, garantizando la imagen *cyborg*, es decir empañando los límites que separan al hombre de la máquina e inclusive al observador del observado (Williams, 1997). La antropología *cyborg* localiza límites culturales en el tiempo y el espacio e interviene haciéndolos visibles.



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

Conceptos de intervención etnográfica y el objeto de estudio de la antropología cyborg

Los participantes del seminario de Antropología *Cyborg* del SAR adoptaron el término *ciudadela* como una forma de llamar la atención sobre los efectos centralizadores de la ciencia, la tecnología y la medicina en los discursos de objetividad y práctica tanto de legitimación como de soberanía. A esto lo llamaron *el problema de la ciudadela*. Se trataba de un problema de límites culturales, donde la ciencia aparece como la cultura de la no cultura (Downey & Dumit, 1997: 6). La *ciudadela* muestra formas en las que los modos prevalecientes de teoría popular sobre la ciencia, la tecnología y la medicina desplazan los problemas sociales hacia problemas expertos y por lo tanto aíslan la participación. Así, el tipo de conocimiento que está dentro de la *ciudadela* gana estatus y el privilegio de acceder a recursos de autoridad. El conocimiento que cae por fuera de la *ciudadela*, en cambio, es de legitimidad cuestionable y ocupa una posición marginal. Sin embargo, las murallas de la *ciudadela* no son impenetrables y suele haber filtros. Para la antropología *cyborg* lo importante son las metáforas que fluyen sobre, alrededor y a través de estas murallas, así como las conexiones que existen entre los de afuera y los de adentro.

Para recapitular, la antropología *cyborg* procura localizar los límites culturales, es decir las murallas de la *ciudadela*, en el tiempo y el espacio e intervenir haciéndolos visibles. Esto es, además, poner a prueba la historia básica de los desarrollos científicos y tecnológicos y hacer visible que emergieron de historias específicas y no como una necesidad inmanente del progreso humano (Downey & Dumit, 1997). La investigación de Rayna Rapp, por ejemplo, muestra a través de tecnologías sonográficas cómo los límites culturales entre la experticia del médico y la experiencia de la mujer en embarazo no tiene que ver con divisiones de género, raza o clase, sino que aparecen una serie de límites entre la mujer y el feto, la mujer y la familia y demás, que de hacerse visibles cambian las formas de vida (Rapp, 1997). Joseph Dumit (1997) propone otro tipo de intervención a través de lo que él llama “*cyborgselves*”, a partir de la tomografía de emisión de positrones o scanner PET, *Positron Emisión Tomography*. Dado que el escáner PET está diseñado para proveer imágenes del cerebro en acción mientras que piensa o experimenta emociones, Dumit muestra cómo las personas pueden pensarse a sí mismas a través de hechos biológicos y no necesariamente como portadores autónomos de agencia.

Según Sarah Williams (1995: 380), la visión, como una tecnología para y desde una perspectiva evolucionista de placer y control, representa las limi-



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

taciones adaptativas y extensiones de la imaginaria humana. En su trabajo “*Technoscope: Visual Media as Anthropological Prosthetic*” presentado en el encuentro de AAA, intenta antropomorfizar las extensiones tecnológicas de nuestra visión y de alienar la agencia humana relativa a los medios visuales a partir de un análisis visual de películas etnográficas y textos antropológicos. Para ella, los medios visuales se convierten en prótesis antropológicas, extensiones de las tecnologías de visión humana y de sus poderes interpretativos. “La imagen es un estereotipo” decía Williams citando a Homi Bhaba (1983), y se refería a cómo Wim Wenders, en su documental *Tokio-Ga*, buscaba, pero no podía encontrar, el Japón de las películas de Yasujiro Ozu. Lo audiovisual no solo crea estereotipos, crea esencias utópicas de identidad. Si se graba un ritual, se graba la esencia, el pasado que marca la pauta del ritual. Se pierde, en cambio, la libertad dinámica del cambio ante la amenaza de perder la autenticidad que justifica la expresión cultural. La imagen crea, entonces, arquetipos con ritmos distintos a los propios de las culturas que lo crearon y que cotidianamente tratan de recrear. “Existe una especie de inmovilidad de fondo en el mundo técnico que los escritores de ficción científica a menudo representaron como la reducción de toda experiencia de la realidad a una experiencia de imágenes” (Vattimo en Moreno, 2003, p. 17).

Así, desde el antropólogo grabando a los indígenas, pasando por los indígenas grabando a los indígenas, hasta el antropólogo grabando al antropólogo grabando a los indígenas, el objeto de estudio de la antropología *cyborg* ha cambiado su perspectiva epistemológica abrevando de la legitimización analítica del concepto de reflexividad tomado de la cibernética y de las teorías de información de Heinz von Foerster y, en parte, de los conceptos de Humberto Maturana y Francisco Varela. Bajo la perspectiva reflexiva, el observador del sistema hace parte del sistema observado. Esto es cibernética de segundo orden, es decir, cibernética del observador, no del observado (Hayles 1999). Horacio Moreno decía que “con la revolución científica hemos aprendido que la causa-efecto debe reemplazarse por la probabilidad, y que la presencia del observador modifica los resultados del experimento. Para decirlo en palabras de Kant, el sujeto aporta las *condiciones de posibilidad* al objeto” (Moreno, 2003, pp. 15 - 16).

Después, el concepto de ciberespacio y la cibernética del tercer orden reconfiguran de nuevo, aunque ligeramente, la noción de sujeto hacia la virtualidad, percepción cultural que asume que el mundo es interpretado por patrones de información y que la auto-organización es la fuente de la emergencia: sistemas que crean sistemas. En este contexto se concibe la subjetividad *cyborg* como objeto de estudio.

Alain Touraine (1998) se refería a la subjetivación como aquella voluntad de individuación, de ser un actor, proceso que sin embargo solo es posible si se



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

encuentra una interfaz que rearticule el mundo de la instrumentalidad y el de la identidad. No se trata de rearticular la economía y la cultura, sino de rearticular la instrumentalidad reconvertida en producción y la comunidad reconvertida en cultura a partir de la resistencia del individuo a su desgarramiento y pérdida de identidad. Por otro lado, si bien la imagen clásica del *cyborg* es la de un cuerpo híbrido, organismo interferido por tecnologías cibernéticas, Hayles (1999) advierte que ser *cyborg* tiene que ver con las características que construyen la subjetividad y no con la presencia de componentes no biológicos.

Gabilondo (1995) ubica al sujeto *cyborg*, en primera instancia, en el ciberespacio, más allá de los límites modernos de los estados-nación y de la expansión global de la cultura de masas. Los límites geopolíticos de la subjetividad *cyborg* se extienden en la medida que los individuos acceden al ciberespacio a través de sus distintas entradas: televisión, computador, celulares. De este modo, se entiende la subjetividad *cyborg* como la interiorización, y de cierta forma privatización, de los espacios sociales en contraposición a los espacios públicos modernos vigilados. Así, el ciberespacio es la interfaz entre el *cyborg*, y lo que Gabilondo llama el fantasma/monstruo: el exterior.

Una vez considerados los límites del ciberespacio, se deben incluir también los límites de la cultura de masas ya que esta constituye otra interfaz de formación de sujetos. Para entender esto mejor, Gabilondo explica que si se miran las articulaciones del ciberespacio y la cultura de masas, se puede intuir que ciertos grupos de individuos privilegiados se constituyen a partir de sus interfaces tanto del ciberespacio como de la cultura de masas, mientras que el resto de la población en el sistema global tan solo se constituye a través de la interfaz de la cultura de masas. Lo que quiere decir que diferentes grupos sociales preexistentes, de acuerdo a su posición étnica, económica, de género, están constituidos por una o las dos interfaces.

Según Gabilondo, es solo al considerar el ciberespacio y la cultura de masas como interfaces de la formación de sujetos, que se puede llegar a entender el nuevo lugar que ocupan los estados-nación en el capitalismo tardío. Al igual que en Touraine, las culturas nacionales han perdido su hegemonía en los procesos de formación de sujetos, pero en Gabilondo es porque los estados-nación no pueden sobrevivir a las contradicciones generadas entre los regionalismos y la cultura de masas. La cultura de masas interpela a los individuos como consumidores. De hecho, los límites de la cultura de masas, sociológica y geográficamente han sobrepasado los límites del ciberespacio. Pero el ciberespacio también interpela a los individuos como sujetos globales. Esta doble interpelación es lo que Gabilondo llama el Aparato Global Ideológico (usando términos de Althusser) en el que el individuo se construye como *cyborg* global. El resto de la población, asincrónicamente moderna y basada en el estado, se



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

mueve en una negociación de interpelaciones étnicas, nacionales, de género, sexuales y lingüísticas. Lo que de lejos parece una visión eurocentrista, Gabilondo lo entiende como una interface postcolonial de formación de sujetos.

Una variante de la subjetividad *cyborg* es la propuesta por Hayles bajo el concepto del posthumano. El posthumano privilegia los patrones de información sobre las instancias materiales, de modo que la incorporación a un sustrato biológico (cuerpo) es visto como un accidente de la historia y no algo necesario para la vida. El punto de vista posthumano concibe la identidad humana posible solo gracias a la conciencia (Hayles, 1999). El posthumano es concebido como regido bajo los parámetros de una “identidad terminal”, con lo que expresa una doble articulación en la que confluyen el final del sujeto y la nueva subjetividad construida a través de la interface de la computadora, de la pantalla de televisión o de los medios audiovisuales en general. Lo virtual se convierte tanto en la proyección como en la reconfiguración de las subjetividades que se desprenden de lo meramente físico. Los roles en los que las personas participan cotidianamente se desvanecen creando personalidades míticas y mágicas por medio de personajes que los usuarios y los espectadores conceptualizan a través del lenguaje y la comunicación.

El ciberespacio puede aparecer como una metáfora de la interfaz entre la instrumentalidad y la identidad de las que hablaba Touraine. Por un lado, produce nuevas formas de poder social y económico, que sin embargo no son objetivas, ni hegemónicas, ni fijas. Por el otro, crea nuevos contextos de interacción; comunidades que sin embargo no están encerradas en sí mismas, sino que permiten al actor ser y moverse libremente a través de diferentes entornos virtuales, independientemente de la raza, la etnia, el género y la clase. Sin embargo, en la interioridad del ciberespacio el individuo no se desgarran entre dos fuerzas opuestas. Aun así, la subjetividad *cyborg* aparece también como resistencia. Se trata de la resistencia al desgarramiento provocado por la disociación entre entornos virtuales y entornos reales.

Reflexiones finales

Desde finales de la década de 1990 el crecimiento de los trabajos relacionados con los aspectos sociales de las nuevas tecnologías de la información ha sido exponencial, aunque es fácil darse cuenta cómo la mayoría se enfocan en la sociología de internet, la semiótica de las comu-



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

nidades virtuales, la identidad en las redes de comunicación, por decir algo, y no todos tienen una perspectiva antropológica. La investigación en América Latina en particular se ha preocupado más por el impacto que tienen la ciencia y la tecnología en algunos sectores de la población y en un esfuerzo por enaltecer la participación en el diseño de políticas públicas relacionadas con las tecnologías de información por parte de los sectores afectados. En el Tercer Mundo, en general, aún se piensa en términos de los efectos de las tecnologías (Hess, 1993), entendiéndolas como fuerzas externas que impactan ya sea para bien o para mal. Se podría decir que la tendencia está en pensar barreras definidas para el problema de la *ciudadela*. Desde el punto de vista patrimonial, por ejemplo, se han tratado de aprovechar las tecnologías digitales como estrategia de salvaguardia de algunas manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial, en contraposición a la noción de que la masificación de las tecnologías descompone y debilita lo tradicional. En este contexto nacen iniciativas muy importantes que, como políticas culturales, buscan fomentar la participación de la sociedad civil y la democratización de la cultura: archivos digitales, cartografías del patrimonio, museos interactivos, centros de memoria, etc. Al respecto se podría pensar que cuando las nuevas generaciones de las telecomunicaciones ganen hegemonía sobre las políticas culturales, la nostalgia por el pasado cambiará de forma (Gabilondo 1995: 429).

Pero la idea de una investigación antropológica desde la perspectiva *cyborg* no es entender el impacto de estas estrategias en la sociedad, ni analizar cómo los actores interpretan las tecnologías, como en el constructivismo social de Vigotsky. Tampoco se trata de ver cómo la cultura y la sociedad son agentes activos en el desarrollo tecnológico y científico, como se ha propuesto en los estudios CTS. Pero sí es importante tener en cuenta que se puede incurrir en el error de sobrevalorar el alcance de los conceptos que garanticen la imagen *cyborg*. La aproximación *cyborg* no puede romper con el problema de la *ciudadela*, pero sí puede presentar alternativas al intervenir en las fronteras culturales haciendo visibles aquellas que usualmente han estado subordinadas por la imagen tradicional de la ciencia y la tecnología. Se trata de opacar (mas no romper) esos límites para encontrar alternativas conceptuales que expliquen cómo se construyen las experiencias en la vida diaria.

¿Qué está haciendo el quillacinga cuando registra filmicamente la Fiesta de las guaguas de pan? ¿Cómo se consumen esos contenidos? Desde un punto de vista se puede pensar que lo audiovisual no solo crea estereotipos; crea esencias utópicas de identidad. Si se graba un ritual, se digitaliza la idea de esencia del pasado que marca la pauta del ritual. Se pierde así la libertad dinámica del cambio ante la amenaza de perder la autenticidad que justifica la expresión cultural. Desde otro punto de vista, la cámara en manos del qui-



ARTÍCULO

Juan Pablo Quintero

llacinga permitiría al investigador entender la perspectiva indígena sobre sus propias manifestaciones culturales. Ambos puntos de vista podrían encajar en la concepción tradicional de la ciencia y la tecnología. El primero presupone una noción de la tecnología ajena a la sociedad. Kapor (citado en Moreno 2003) hablaba de la curva de aprendizaje de Sísifo para referirse a cómo, en determinados momentos, las posibilidades tecnológicas exceden las capacidades humanas, asumiendo una cierta independencia de la tecnología. El segundo asume la experiencia audiovisual casi como un lenguaje universal que permite acceder a las distintas perspectivas, a la perspectiva del observado. Garantizar la imagen *cyborg*, en cambio, implicaría tratar de entender cómo la relación del individuo con la máquina construye la categoría de persona, la categoría de lo que significa ser quillacinga.

Bibliografía

- Downey, G. L. (1995) Human Agency in CAD/CAM Technology. En Hables, C. (Ed.). *The Cyborg Handbook*, pp. 363. New York: Routledge.
- Downey, G.L. y Dumit, J. (1997). Locating and Intervening. *Cyborgs and Citadels: Anthropological interventions in emerging sciences and technologies*, pp 5-31. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Downey, G.L., Dumit, J. y Williams, S. (1995). Cyborg Anthropology. En Hables C. (Ed.). *The Cyborg Handbook*, pp. 341-347. New York: Routledge.
- Dumit, J. (1997). "A Digital Image of the Category of the Person". *Cyborgs and Citadels: Anthropological interventions in emerging sciences and technologies*, pp. 83-103. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Escobar, A. (1994). "Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture". *Current Anthropology*, Vol. 35, Issue 3, 211-231.
- Gabilondo, J. (1995). Postcolonial Cyborgs: Subjectivity in the Age of Cybernetic Reproduction. En Hables, C. (Ed.). *The Cyborg Handbook*, pp. 423-433. New York: Routledge.
- Gergen, K. J. (1997). *El Yo Saturado*. Barcelona: Paidós..
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York: ACE.
- Gonzales García, M., (Eds.). (2000). *Ciencia, Tecnología y Sociedad: una introducción al estudio social de la ciencia y la tecnología*. España: Editorial Tecnos.
- Haraway, D. (1985). "Manifiesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the late twentieth century". *Socialist Review* 80; 65-108.

- Hayles, K. (1999). *How we Became Posthuman*. University of Chicago Press, Chicago.
- Hess, D. (1997). If you're thinking of living in STS. *Cyborgs and Citadels: Anthropological interventions in emerging sciences and technologies*. School of American Research Press, pp. 143-165. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Hess, D. (1993). *Science and Technology in a Multicultural World: the cultural politics of facts and artifacts*. Columbia University Press.
- Martínez, B. (2006). *Homo Digitalis: etnografía de la cibercultura*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales CESO.
- Moreno, H. (2003). *Cyberpunk, más allá de Matrix*. Barcelona: Círculo Latino.
- Rapp, R. (1997). Real-Time Fetus. *Cyborgs and Citadels: Anthropological interventions in emerging sciences and technologies*, pp 31-49. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Touraine, A. (1998). *¿Podremos vivir juntos?* Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Williams, S. (1995). Perhaps images at one with the world are already lost forever. En Hables, C. (Ed.). *The Cyborg Handbook*, pp. 379 - 390. New York: Routledge.
- Williams, S. (1997). Ethnographic Fetichism or Cyborg Anthropology? *Cyborgs and Citadels: Anthropological interventions in emerging sciences and technologies*, pp. 165-193. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Winner, L. (1993). "Upon opening the black box and finding it empty: Social constructivism and the philosophy of technology". *Science, Technology and Human Values* 18; 362-378.



“San Agustín, piedra viva hoy” a “El silencio de los ídolos”

Jenny Marcela Rodríguez

jennymarcelarodriguez@gmail.com

Licenciada en Educación Básica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, historiadora de la Universidad Nacional de Colombia, catedrática de la Universidad Santo Tomás, investigadora del grupo Antropología e Historia de la Antropología en América Latina, AHAAL

Resumen

Para la celebración del centenario de las investigaciones sobre el Parque Arqueológico de San Agustín, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, planteó una Hoja de Ruta. Entre las actividades a realizar, se destacó la posibilidad de traer varias estatuas para ser exhibidas en el Museo Nacional de Colombia en Bogotá. Múltiples factores impidieron su realización. Si bien se llevaron a cabo otras actividades programadas en el Museo, la comunidad académica se mostró preocupada por la poca participación e incluso oposición de la mencionada celebración. ¿Qué pasó? ¿Por qué la ausencia de la sociedad colombiana en las actividades conmemorativas del centenario? Estas son algunas de las preguntas que se intentarán contestar en este artículo.

Palabras clave: Patrimonio, estatuaria, parque arqueológico San Agustín, ICANH, Preuss.

Abstract

To celebrate the research centennial of the Archaeological Park of San Agustín, The Colombian Institute of Anthropology and History, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, organized many activities. Among them, there was one that included the possibility of bringing to the National Museum in Bogotá some statues of the Archaeological Park. However, several factors impeded this. Other activities took place at the National Museum but the academic community showed its

concern for the low participation, and even opposition, to the mentioned celebration. What happened? Why the absence of the Colombian society in the centennial commemoration? These are the questions this article will try to respond.

Key Words: Heritage, statues, Archeological Park, San Agustín, ICANH, Preuss.

Introducción

En el año 2013 la cultura agustiniana, el pueblo de San Agustín y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH, tuvieron un amplio protagonismo tanto en la esfera política del departamento del Huila como en la escena académica y cultural de todo el país. Desafortunadamente, las razones de tal trascendencia se alejan de los propósitos planteados en el año 2012 por Fabián Sanabria, director del ICANH, cuando señalaba: “Hemos preparado toda una Hoja de Ruta para celebrar los primeros 100 años de excavaciones arqueológicas en San Agustín, que tiene que ver con actividades culturales, científicas, académicas y educativas a partir de una coordinación del ICANH con los departamentos del país, universidades, alcaldía de San Agustín y gobernación del Huila” (*La Nación*, 2012).

En septiembre de 2012, se da a conocer formalmente la Hoja de Ruta (ICANH, 2012) para conmemorar los 100 años de las investigaciones científicas en torno al Parque Arqueológico de San Agustín, iniciadas por el alemán Konrad Theodor Preuss (1869-1938). La programación incluía varias actividades entre las que se destacaron: la reimpresión de la obra *Arte monumental prehistórico* escrita por Preuss en 1929; la exposición fotográfica itinerante *Pioneros de la arqueología en San Agustín*; algunas inversiones en infraestructura en la casa-museo Luis Duque Gómez de San Agustín y en el Alto de los Ídolos; un documental con los trabajadores de los parques arqueológicos de San Agustín e Isnos respectivamente, sobre la historia de los sitios y sus trabajos en torno a ellos; un concierto de música sinfónica en el Alto del Lavapatás en el Parque Arqueológico y, para cerrar el centenario, la exposición en el Museo Nacional de Colombia titulada: *San Agustín, piedra viva hoy*. Fue esta última actividad, el centro de la discordia y de los conflictos entre algunos habitantes del municipio de San Agustín y de organizaciones agustinianas, con el ICANH y, en particular, con su director, Fabián Sanabria.

La exposición en el Museo Nacional buscaba recrear una experiencia nocturna, “un simulacro del mundo de lo sobrenatural, lo mágico y lo sagrado que se capta en San Agustín” (ICANH, 2012). Para ello, el arqueólogo e historia-

dor Héctor Llanos había seleccionado 18 estatuas localizadas en el Parque Arqueológico, pues,

Estas, por su monumentalidad, complejidad escultórica, simbología y belleza, representan los elementos más importantes del pensamiento mítico agustiniano. Para la realización de la exposición se contará con la participación especial de los trabajadores del Parque Arqueológico de San Agustín e Isnos, quienes como “guardianes del patrimonio”, serán los encargados de embalar, transportar e instalar las piezas seleccionadas, de acuerdo con los criterios de los curadores (ICANH, 2012).



Las actividades académicas y culturales realizadas durante el 2013 se iniciaron en el municipio de San Agustín con la participación activa de la comunidad del sur del departamento del Huila (zona de localización e influencia del Parque Arqueológico).

Estatua ubicada en la vereda Granada-Isnos.

Foto de: Jenny Marcela Rodríguez, 2014.

¿Homenaje a un ratero honrado?

Con este título se publicó en octubre de 2013 en el periódico huilense *La Nación*, una entrega especial sobre la conmemoración de los 100 años de investigaciones arqueológicas sobre San Agustín, 1913-1914, hechas por el etnólogo K. T. Preuss. Sostenía el periodista Vicente Silva Vargas “quince años después de sus excavaciones, el etnólogo, antropólogo y arqueólogo —conocido como el primer científico que investigó la llamada cultura de San Agustín— admitió en su libro *Arte monumental prehistórico* que tuvo “dificultades sin cuento” para sacar varias “cargas” de esculturas, moldes de estatuas e infinidad de objetos de cerámica y utensilios de piedra empleados por los escultores. La sola mención de “varios quintales”—medida de peso equivalente a cien kilogramos— indica que el cargamento pudo llegar

a una tonelada” (Silva Vargas, 2013). Esta fue razón suficiente para considerar inapropiada la conmemoración, al menos, teniendo a Preuss como figura central por los objetos sacados del país en 1914, olvidando no solo a viajeros que aportaron para la construcción de la cultura agustiniana, señalados por el mismo Preuss como Agustín Codazzi y Carlos Cuervo Márquez.

A favor de Preuss se debe acotar que la legislación colombiana de la primera década del siglo pasado sobre los vestigios arqueológicos, no consideraba ilegal sacar las estatuas agustinianas del país. A pesar de esto, el corregidor de San Agustín, José María Burbano, le escribe a Ernesto Restrepo Tirado, entonces director del Museo Nacional, denunciando las acciones de Preuss y solicitando que el Estado colombiano tomara medidas para que los arqueólogos no se llevaran las piezas, no solo las tomadas por Preuss sino las apropiadas por la comunidad. Burbano escribe:

De febrero a mayo del año pasado [1914] estuvo en este corregimiento el profesor doctor Theodor Preuss fotografiando y sacando moldes en papel de todas las estatuas que encontró haciendo excavaciones para sacar las que estaban enterradas. Las figuras pequeñas que encontró se las llevó con licencia del administrador de la hacienda de Laboyos. Otras sacaron de la hacienda del Isno, dos de unas ocho arrobas cada una y otras figuras pequeñas. No tengo conocimiento con permiso de quién sacaría esas estatuas. Aquí en este corregimiento los dueños del terreno dicen ser dueños de las estatuas que se encuentran en sus predios y convendría que el gobierno declarara ser dueño de ellas y ordenar recogerlas en la cabecera del corregimiento haciendo un edificio para guardarlas (Botero Cuervo, 2006, p. 213).

Tal vez por influencia de las leyes patrimoniales en otros país de América Latina¹, el 20 de noviembre se promulga la Ley 48 de 1918 “Sobre fomento de las Bellas Artes”, que decreta “los edificios y monumentos públicos, fortalezas, cuadros, esculturas y otros ornamentos de tiempos coloniales y monumentos precolombinos [...] son parte integrante del material de la Historia Nacional” y, además, prohíbe “la destrucción, reparación, ornamentación y destino de estas reliquias sin previa autorización del Ministerio de Instrucción Pública”. Dos años después se promulga la Ley 47 de 1920 “Sobre Protección del patrimonio documental y artístico” por medio de la cual el Congreso de Colombia decretaba como “[...] prohibido sacar del territorio nacional, sin los mismos permisos dictámenes y condiciones, papeles, documentos o libros de archivos, museos o bibliotecas de propiedad privada, si dichos papeles, docu-

1 Es preciso ahondar más en los proyectos de ley, exposición de motivos y demás argumentaciones del cuerpo legislativo colombiano que participó en la promulgación de las leyes que empiezan a velar por la protección del patrimonio colombiano.

mentos o libros tienen interés histórico o son de alguna importancia para el Estado” (Bohórquez, 1963).

Aunque estas leyes constituyen un avance importante en la protección del patrimonio nacional, no se pueden calificar las acciones de Preuss como delito. Él sacó las piezas sin ningún contratiempo legal y a su regreso a Alemania en 1923, organizó una exposición en Berlín que incluía las más de 70 copias de yeso que realizó en Colombia y algunas de sus fotografías. Según sus palabras “más allá de las fronteras de Alemania aparecieron en distintos periódicos y revistas reproducciones de los objetos artísticos que traje de tierra desconocida. De la impresión que produjeron mis modestos yesos y originales no pude darme mejor idea que por el hecho de que hubo quien los pusiera al mismo nivel de los tesoros de Tut-Anch-Amon, entonces en boca de todo el mundo” (Preuss, 1974, p. 19).

Actualmente si se consulta el catálogo de la Red de Museos de Berlín (*Staatliche Museen zu Berlin*) se observan algunas de las piezas arqueológicas y etnológicas tomadas de la zona agustiniana que suscitaron el debate planteado por Silva Vargas y fundamentado en lo escrito por el norteamericano David Dellenback², actual residente de San Agustín y líder de las acciones cívicas que buscan presionar al Ministerio de Cultura para repatriar la estatuaria que se encuentra en los Museos alemanes.

Sumado al descontento por centrar la conmemoración en la figura de Preuss, algunos antropólogos señalan múltiples dudas en torno a los aportes reales de sus trabajos investigativos realizados en San Agustín en 1913 para la arqueología colombiana. Roberto Lleras (2013) debatió el texto *Arte Monumental Prehistórico* escrito por Preuss a partir de compararlo con el contexto académico europeo de inicios del siglo XX, para afirmar que:

[...] sorprende la total ausencia de referencias a la estratigrafía. ¿Cuántos estratos distintos encontró en las excavaciones? ¿Hasta qué profundidad van los rellenos de los montículos? ¿En qué estratos se excavaron las tumbas? ¿Hay pisos? ¿Los suelos parecen naturales o revelan la influencia de la actividad humana? ¿Las estatuas, las tumbas y los depósitos de fragmentos cerámicos están en los mismos estratos? Nada en absoluto, ninguna de estas preguntas arqueológicas básicas se considera en la descripción de los trabajos de Preuss (Lleras, 2013).

2 Según Vicente Silva Dellenback “viajó a Berlín para contrastar las imágenes existentes en el Museo Etnológico con las existentes en el libro y, de paso, verificar la existencia de las esculturas de Nariño, es categórico en acusar a Preuss: «El hecho de que fuera antropólogo o arqueólogo no le daba ningún derecho para sacar ilegalmente las estatuas. Todo lo que hizo, según consta en su propio libro y en testimonios, me permite concluir que él cometió un robo al cual no se le puede llamar de otra manera» (Silva Vargas, 2013).

Esto, teniendo en cuenta la celeridad de los trabajos realizados entre 1913 y 1914: “Preuss va de uno a otro sitio excavando montículos y tumbas tan rápido como sus recursos lo permiten...El ritmo de las excavaciones es frenético; en los tres meses y medio de su estadía (aproximadamente 108 días) excava y registra 74 estatuas!” (Lleras, 2013).

Además de la rapidez y dudas académicas acerca de la calidad de sus excavaciones, se le señala el poco interés que tuvo en la estratigrafía, en el análisis de la cerámica y de cualquier otro material encontrado en el proceso a pesar, afirma Lleras, de haber sido discípulo del alemán Adolf Philipp Wilhelm Bastian (Fischer, Bolz & Kamel, 2007) importante figura europea en arqueología y etnología. Con estos antecedentes, Lleras sostiene que Preuss no podía desconocer los métodos para llevar a cabo una investigación de tal magnitud según los estándares del siglo XX.

[...] ya en 1847, es decir 63 años antes de los trabajos de Preuss, el francés Jacques Boucher de Perthes había realizado en Abbeville, Francia, excavaciones con un detallado control y registro estratigráfico. Pocos años después, otros como Charles Lyell, Edouard Lartet, Gabriel de Mortillet, etc. siguieron su ejemplo y la contextualización estratigráfica se convirtió en norma en la arqueología europea. Antes de finalizar el siglo XIX “... todos los métodos cronológicos utilizados en Europa eran conocidos en América y fueron aplicados con éxito por los arqueólogos en situaciones en las que intentaban emular la investigación europea”. (Trigger, 1992)

En 1900 nadie en los círculos académicos europeos ignoraba estos asuntos. Preuss tendría que haberlos conocido y decidió ignorarlos, presumiblemente porque la realización de excavaciones estratigráficas le hubiera tomado un tiempo considerablemente mayor (Lleras, 2013).

Hoy no vale la pena limitar la discusión al plano de la denuncia o la molestia por las acciones arqueológicas de hace 100 años. Los trabajos realizados en aquella época tienen sin duda fuertes contradicciones y aún más desde la perspectiva de la moderna arqueología, pero los aportes hechos al estudio de esta disciplina fueron importantes y deben ser tenidos en cuenta en el debate suscitado en 2014. El arqueólogo y etnógrafo alemán “considera que lo más interesante de San Agustín no es solo la calidad de la estatuaria, sino lo complejo del pensamiento religioso que expresaron los nativos a través de ellas, pero advirtiendo que todo juicio debe ser formulado “de manera muy discreta” pues:

[...] nos encontramos frente a un bosque ignorado de creencias, cuya comprensión, faltándonos por completo toda tradición viva sobre la concepción



ARTÍCULO

Jenny Marcela
Rodríguez

del mundo en el pueblo escultor y sus cosas peculiares, solo se hace posible conocer por un análisis cauteloso, que guíe nuestros conocimientos, en todo caso muy imperfectos, acerca de la religión en las tribus americanas” (Preuss, 1974, p. 162).

Igualmente, es importante resaltar el trabajo etnográfico con los Uitoto y los Kággaba realizado por Preuss (1921, 1926) donde, “como fruto de su trabajo, dejó la recopilación del corpus mitológico de estas comunidades junto con las aproximaciones que hiciera teniendo en cuenta las formas de la estatuaria” (Pineda Camacho, 2013, p. 398). Por ejemplo, para la estatuaria agustiniana Preuss planteó la teoría del “doble yo” para explicar las estatuas con tocado o con dos figuras antropomorfas sobrepuestas. Esta idea, está relacionada con la del desdoblamiento propio de la comunidad Uitoto (Urbina Rangel, 2010).

A partir de los aportes realizados por Preuss a la antropología colombiana y de la discusión que en torno a sus acciones, motivaciones y de su obra, hay un elemento concreto que queda a los colombianos: la Ley 103 de 1931. El título de la ley reza: “Por la cual se fomenta la conservación de los monumentos arqueológicos de San Agustín (Huila)”³.

Los proponentes de la ley, el liberal César Uribe Piedrahíta –quien sería el traductor del texto Arte monumental prehistórico– y el conservador Simón E. Arboleda, llevaron la discusión en la Cámara de Representantes en torno a la necesidad de proteger y conservar la estatuaria agustiniana como medio para fomentar la identidad nacional. Argumentaban que “los monumentos arqueológicos son una de las más importantes manifestaciones del pretérito de un pueblo y una de las bases estructurales más reciamente vinculadas a la nacionalidad” (Uribe Piedrahíta & Arboleda, 1931). Sobre la trabajo del alemán, decían los Representantes: “[...] el profesor K. Th. Preuss, actual director del Museo Etnológico de Berlín [1931], fue el primero que en su obra nos dio una idea precisa y extensa de aquella cultura y fue también el primero que, por medio de su estudio científico y crítico, nos ha mostrado la importancia enorme, que para Colombia, tienen aquellos lugares”.

La Exposición de Motivos de la Ley continúa con la denuncia sobre a la actitud del país frente a los monumentos agustinianos,

Colombia es hoy el único país que no se interesa por esta clase de monumentos que podrían indudablemente ser una de sus fuentes de riqueza nacional. [...] Considerando la importancia nacional que nuestros campos arqueológicos representan y la repercusión en las naciones de todo el mundo, no será exagerado decir que la pequeña partida que votamos para emprender excavaciones

³ Publicada en los Anales de la Cámara de Representantes, el día miércoles 14 de octubre de 1931. Bogotá

ordenadas servirá para reconstruir un monumento a la patria, de gran trascendencia patriótica, cultural y económica (Uribe Piedrahíta & Arboleda, 1931).

Es importante reseñar que Uribe Piedrahíta señala que “es inexplicable que el Gobierno hubiera permitido la salida de estos objetos de arte. En cualquier otra parte del mundo, no solo se habría impedido la exportación de los originales, sino que además se habría exigido algo para nuestro museo en cambio de la copia en moldes”, justificación que puede explicar su interés por una legislación más fuerte.

Como contradicción, en 1937, el austriaco Walde-Waldegg, también traductor de Arte monumental prehistórico, mientras trabajaba en Colombia como comisionado del Museo de Boston Collegge, fue denunciado públicamente por el arqueólogo español José Pérez de Barradas cuando se le encontró material no autorizado para salir del país y se procedió a su decomiso. Tal señalamiento marcó un movimiento en la prensa nacional donde se acusaba directamente a Walde-Waldegg y al exdiputado José María Rozo por el intento de sacar las piezas arqueológicas, ellos argumentarían que trasladaban piezas en moldes de yeso que habían demorado en secar (Delgado Morales, 1937). Sobre la denuncia, se publica el 22 de junio de 1937 una nota de prensa donde el austriaco escribe:



Cierto es que con los moldes de yeso se fue una cierta cantidad de tiestos de cerámica que necesito para el examen de laboratorio en los Estados Unidos. Estos tiestos han sido en parte excavados y en parte comprados en chozas de la región en donde sus dueños los tenían en uso [...] yo no creí que el gobierno pudiera considerar un acto criminal el sacar estos objetos valiosos para mí, del abandono en que se hallaban (Walde-Waldegg, 1937).

A partir de lo anterior es posible concluir, que las acciones de Preuss de 1914 son discutibles y no correctas éticamente. Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto legislativo y político de la época el que sacara las piezas resulta poco relevante para la época y más hasta 1931 cuando se dispuso de la ley comentada. Se debe tener en cuenta, que con ley o no, el saqueo ha sido constante y no podremos conocer la verdad sobre la cantidad de piezas arqueológicas de la zona de San Agustín, pues hoy deben reposar en colecciones privadas. De modo más concreto, sin las acciones de “saqueo”, como han llamado a las salidas de piezas arqueológicas o etnográficas del país, es posible que los políticos de los años veinte y treinta no hubieran considerado importante proteger esas piezas y darles la importancia nacional que para la sociedad actual es indiscutible.

Recorte de prensa. El siglo. Junio de 1937.

Foto de: Jenny Marcela Rodríguez, 2014.



ARTÍCULO

Jenny Marcela
Rodríguez

“San Agustín, piedra viva hoy” a “El silencio de los ídolos”

A la discusión desatada por la conmemoración del centenario, se suma el papel que ha cumplido el ICANH, como institución que salvaguarda el patrimonio material e inmaterial colombiano, pues a la imposibilidad de repatriar las estatuas y piezas arqueológicas que están en varios museos del mundo, se agrega la poca eficacia que tiene para exhibir en el Museo Nacional algunas de las que tiene el Parque Arqueológico de San Agustín.

El problema central en torno a no poder exhibir las piezas existentes en el país, tuvo que ver con la posición de los habitantes de los municipios de Isnos y San Agustín. Sostuvieron que las reliquias arqueológicas no eran propiedad del ICANH, sino patrimonio de los dos municipios; y que por lo tanto el Instituto no podía disponer de ellas para su traslado y exhibición en el Museo Nacional. La situación se agravó cuando el Director del Instituto propuso hacer una consulta popular para obtener el permiso de la comunidad, pero esta acción nunca se presentó. Realizar la consulta popular era completamente ilegal y el ICANH tuvo que echar marcha atrás con esta idea a pesar que los habitantes de los dos municipios la esperaban. Esta situación deslegitimó la presencia del ICANH en la comunidad y puso en tela de juicio su posición frente al patrimonio nacional.

La discusión trascendió las disposiciones técnicas explicadas por Sanabria al periódico *La Nación*:

Primero las estatuas se cubren en un lienzo, luego se forran en polietileno y luego en poliuretano. Se embalan en unos cajones herméticos que tienen en la base la forma de las estatuas, se rellenan de espuma en cajones de pino canadiense con un sistema de estibas que se deposita luego con montacargas en unos camiones especiales cuyo interior va forrado para evitar todo tipo de vibración y, por supuesto, a una velocidad moderada de 40 kilómetros por hora, para llegar en dos días a Bogotá, un mes antes de que se inicie la exposición para el montaje, y después del 28 de febrero de 2014, regresan evidentemente al Huila, a San Agustín (Trujillo, 2013).

Y adquirió tintes políticos, como lo señaló el periodista Melquisedec Torres, en una carta que acompaña el artículo “La polémica sobre la fallida exposición *El retorno de los ídolos*” publicado en la revista *Arcadia*, donde sostuvo:

Hubo mucho más detrás que la postura de un grupo de personas – no agremiaciones, solo que cada firmante se atribuyó la representación – confluyen-

do diversos intereses, buena parte particulares, en contra de esta magnífica ocasión para la promoción de la cultura Ullumbe (como debería llamarse). Politiqueros que de la noche a la mañana aparecieron como “guardianes” del patrimonio como el presidente de la Asamblea del Huila, Carlos Alirio Esquivel, quien se alió extrañamente con un directivo de la empresa Gaseosas Cándor para patrocinar el viaje – pagado – de supuestos periodistas a sabotear una reunión del ICANH con la comunidad, y luego financiaron a un humorista para que, haciendo de periodista, se convirtiera en agitador contra la exposición entre la población agustiniana (Torres, 2013).

Es importante resaltar como Arcadia sirvió para que diversos científicos sociales expresaran con libertad lo que pensaban del tema. La antropóloga María Victoria Uribe, utilizó estas páginas para criticar “el cinismo” y la falta de sentido común de Fabián Sanabria, cuando afirmó que:

Ahora resulta que para el director del ICANH –quien pretendía hacer trasladar varias estatuas de San Agustín para una exposición en Bogotá– los custodios naturales de dicho patrimonio son unas minorías atrasadas e incultas porque no permitieron que las estatuas salieran de su hábitat natural. Que lamentable apreciación la suya y que falta de sentido común no prever lo que iba a suceder alrededor de un patrimonio que sí tiene quien lo cuide (Uribe, 2013).

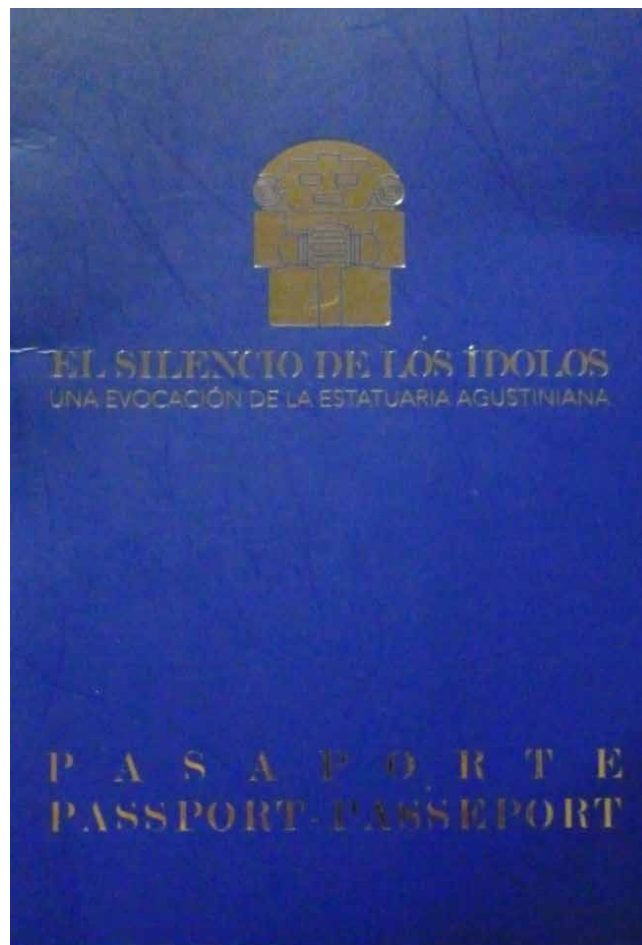
La antropóloga también señala que los pobladores agustinianos son los “custodios naturales” de dicho patrimonio y no está de acuerdo con las acciones que el ICANH quería llevar a cabo para realizar la exposición en Bogotá. En una mirada que no debe partir de un centro institucional, los trabajadores del parque han brindado no solo la supervisión, sino también los cuidados hasta el punto de constituirse en “centinelas del patrimonio”, como se muestra en el documental que lleva el mismo nombre.

Conclusiones

Desafortunadamente no se pudo realizar todo lo planeado en la Hoja de Ruta del ICANH para la celebración del centenario de las investigaciones sobre San Agustín. Discutir los “tonos”, a las apreciaciones personales y realizar juicios de valor, sin contextualizar las acciones realizadas, es propiciar debates y enemistades sin necesidad. Es importante “hacer justicia” en los puntos donde es posible. Por ejemplo, es preciso reconocer la labor del Instituto en las repatriaciones que ha realizado, en su misión de

proteger y evitar la comercialización de piezas arqueológicas y en prohibir y denunciar la gaaquería en las zonas arqueológicas del país. Sin embargo, también hay que hacerle un fuerte llamado por la ineficacia y poco sentido que tuvo para poder realizar la exhibición en el Museo Nacional.

Más que atizar la hoguera de la discordia, el ICANH debió buscar mecanismos de conciliación con todos los sectores académicos y civiles. Ahora, la reflexión debe girar en torno a la recuperación de todas las piezas que se encuentran en colecciones privadas, tanto nacionales como internacionales. ¿Deben los coleccionistas privados entregar las piezas arqueológicas y etnológicas, a la nación? ¿Puede ser el Estado, a través del ICANH, responsable y ejecutor de este patrimonio? ¿Cuál es el futuro de las exposiciones arqueológicas del país?



Pasaporte entregado a los asistentes de la XVII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: *San Agustín: materia y memoria viva hoy*. Diciembre 3-5, 2013.

Foto de: Jenny Marcela Rodríguez, 2013.

Bibliografía

- Bohórquez, J. (1963). *Legislación bibliotecaria colombiana: 1821-1960*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- Botero Cuervo, C. (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia: Universidad de los Andes. Facultad de Ciencias Sociales; Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales.
- Delgado Morales, C. (1937, 1 de julio). Walde-Waldegg dice no haber enviado estatuas de San Agustín, sino moldes. *El Tiempo*, pp. 11.
- Fischer, M; Bolz, P. & Kamel, S. (Eds.) (2007). *Adolf Bastian and his universal archive of humanity: the origins of German anthropology*. Hildesheim: Georg Olms.
- http://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/sala_prensa/actualidad_icanh/exposicion_silencio_idolos_una_8507/8485
- http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia (2012, 25 de septiembre). *Hoja de Ruta. Decálogo de actividades académicas, culturales y de inversión para celebrar el Centenario de San Agustín*. Consultado el día 14 de enero de 2014 de la World Wide Web: http://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/sala_prensa/san_agustin_centenario_7251/hoja_ruta_decálogo_actividades_7252
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) & Ministerio de Cultura. (2013) *Centinelas del patrimonio*. [Documental]. Consultado el día 10 de enero de 2014 de la World Wide Web: http://www.icanh.gov.co/nuestra_entidad/sala_prensa/actualidad_icanh/exposicion_silencio_idolos_una_8507/8485
- La Nación (2012, 30 de julio) *2013, el año de la cultura Agustiniana*. Consultado el día 12 de enero de 2014 de la World Wide Web: <http://www.lanacion.com.co/index.php/informe/item/165275-2013-el-ano-de-la-cultura-agustiniana>
- Lleras, R. (2013). Konrad Theodor Preuss, un alemán que excavó en San Agustín. *Boletín de historia y antigüedades*, Vol. C. N° 857, 431-448.
- Pineda Camacho, R. (2013). Konrad Th. Preuss. “Etnógrafo del alma” y de la vida social. *Boletín de historia y antigüedades*, Vol. C. N° 857, 377-414.
- Preuss, K. T. (1974). *Arte monumental prehistórico: excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia); comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*. Bogotá: Dirección de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia.

- Preuss, K. T. (1993 [1926]). *Visita a los indígenas kagaba de la Sierra Nevada de Santa Marta: observaciones, recopilación de textos y estudios lingüísticos*. Santa Fe de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Colcultura.
- Preuss, K. T. (1994 [1921]). *Religión y mitología de los uitotos: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Universidad Nacional, Colcultura, Colcultura, COA.
- Revista Arcadia (2013, 14 de noviembre). *La polémica sobre la fallida exposición El retorno de los ídolos*. Consultado el día 12 de enero de 2014 de la World Wide Web: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/polemica-debate-retorno-de-losidolos-estatuas-san-agustin-arcadia-bogota-fabian-sanabria/34256>
- Silva Vargas, V. (2013, 6 de octubre). *¿Homenaje a un ratero honrado?*. Consultado el día 10 de octubre de 2013 de la World Wide Web: <http://www.lanacion.com.co/index.php/noticias-regional/item/223593-un-siglo-despues>.
- Staatliche Museen zu Berlin (Sin fecha). *Bases de datos en línea de las colecciones Museos Nacionales en Berlín*. Consultado el día 14 de enero de 2014 de la World Wide Web.
- Torres, M. (2013, 14 de noviembre). *La polémica sobre la fallida exposición El retorno de los ídolos*. Consultado el día 14 de enero de 2014 de la World Wide Web: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/polemica-debate-retorno-de-losidolos-estatuas-san-agustin-arcadia-bogota-fabian-sanabria/34256>.
- Trujillo, R. (2013, 1 de septiembre). *Así será el traslado de las estatuas de San Agustín*. Consultado el día 20 de enero de 2014 de la World Wide Web: <http://www.lanacion.com.co/index.php/noticias-regional/huila/item/221865-asi-sera-el-traslado-de-las-estatuas-de-san-agustin>.
- Urbina Rangel, F. (2010). *Las palabras del origen. Breve compendio de la mitología de los uitotos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Uribe Piedrahíta, C., & Arboleda, S. E. (1931, 8 de septiembre). Exposición de motivos proyecto de ley “Por la cual se fomenta la conservación de los monumentos arqueológicos de San Agustín (Huila)”. *Anales de la Cámara de Representantes*, pp. 273-274.
- Uribe, M. V. (2013, 12 de noviembre). *¿El retorno hacia donde de cuales ídolos*. Consultado el día 14 de noviembre de 2013 de la World Wide Web: <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/maria-victoria-uribe-responde-al-director-de-icanh/34210>.
- Walde-Waldegg, H. V. (1937, 22 de junio). No se están exportando sino moldes de yeso de Arqueología Agustiniana. *El Siglo*, pp.8.



Aprender a cocinar: conocimiento y arte de María Angélica Caro

Por: Alejandro Suárez Caro

alejo4444@hotmail.com

Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional
Monitor docente permanente del área educativa y cultural del Museo
Nacional de Colombia

Resumen

Este trabajo parte de mis preocupaciones por discutir la relación/identificación de saberes tradicionales, como el culinario con el patrimonio. Buscando lugares de identificación, encontré que mi familia, en particular mi madre, María Angélica Caro y la comida que ella prepara posee esa vital relación. Hacer de comer va más allá de lo propio, es un acto creativo, relacionándose así con la adquisición del conocimiento (explícito) y del arte (y la antropología) convirtiéndose en un arte de hacer. A partir del análisis de la evidencia empírica es posible detectar diferentes formas de aprendizaje que han permitido la construcción de un acervo culinario, que identifica tanto a la cocinera como a su familia.

Palabras clave: cocina, adquisición de conocimiento, formas de aprendizaje, arte de hacer, acervo.

Abstract

This paper has its origins in my concerns about the relation/identification that traditional knowledge such as culinary art has with heritage. Looking for places of identification, I found that my family, particularly my mother, María Angelica Caro, and the food she prepares have a vital relationship. Making a dish goes beyond oneself, it is a creative act, allied with knowledge acquisition (explicit) and art (and Anthropology) becoming an art of doing. From the analysis of empirical evidence it is possible to detect different forms of learning that have allowed the construction of a culinary tradition that identifies both the cook and his family

Key words: kitchen, knowledge, learning, art of making, heritage

Al finalizar la entrevista y al mirar las fotos con detenimiento, mi mamá dijo: “Soy toda una artista, mire como quedaron esos colores”. Pensó unos momentos y me preguntó sobre el título de mi trabajo. Yo le respondí: “Las recetas de María Angélica Caro”. Ella se quedó con una sonrisa en el rostro y me dijo: “Hmmm, eso quiere decir que me convertiste en el objeto del trabajo”. Y yo de nuevo le respondí: “Bueno, es que mi trabajo se trata del patrimonio, de esas cosas que son muy importantes para mí”.



María Angélica alimentando a sus hijos: mi hermano y yo.

Foto del archivo personal de Alejandro Suárez.

Este trabajo, como es evidente en el epígrafe, tiene como punto de partida una discusión sobre el patrimonio inmaterial, sobre las personas, actividades, saberes e historias que tienen un gran valor, personal y social y me han ayudado a ser quien soy hoy en día.

El origen de este trabajo buscaba estructurar una metodología en la que el patrimonio personal fuera evidenciado y valorado, en contraposición a la mayoría de los ejercicios educativos que proponen al patrimonio nacional y universal como centro (Lozada, 2010; Parra, 2010; Torres, 1991), con el cual los sujetos más que una identificación y una valoración contundente con el patrimonio, adquieren un compromiso y una obligación con el país, territorio o lugar al que se supone que pertenecen.

Ramiro Delgado (Delgado, 2001) entiende a la comida como uno de esos productos culturales en los que de forma determinante se pueden evidenciar los rasgos identitarios de un sujeto o del grupo humano al que pertenece, pues a partir de ella se hacen visibles las riquezas vegetales, animales y minerales de un lugar (ingredientes). Para procesarlos (cocinarlos) se requiere de un conjunto de técnicas, conocimientos y rituales que evidencian la relación que las personas han construido con el lugar que habitan y el conocimiento que tienen de él.

Actividades cotidianas como esta se manifiestan con frecuencia. Muchas personas cocinan de forma práctica con el objetivo de solventar las necesidades diarias de nutrición. En este sentido, encontramos a quienes preparan comidas rápidas, las cocineras tradicionales en las plazas de mercado, en cierto tipo de restaurantes y los chef que experimentan de forma “artística” en restaurantes de autor. Si la comida evidencia la identidad y la relación que las personas establecen con el territorio que habitan, pero ¿por qué no indagar por lo más cercano, más vital? Como se mostrará más adelante, fue aquí donde encontré los insumos necesarios para el desarrollo de cuestionamientos, planteamientos de hipótesis y lugares de interpretación alrededor del patrimonio culinario, en términos de su enseñanza.

Muchos de mis primeros recuerdos están relacionados con la comida, con la cocina, con mi mamá sazonando pollo, pelando papas con destreza y desgranando velozmente arvejas; bajando y subiendo el fuego, agregando diferentes ingredientes a la preparación. El olor y el sabor de sus preparaciones daban placer día a día: arroz con pasta frita, la carne en bistec, las habichuelas con guiso, el café con pan. Esas mismas imágenes se engrandecen y pueden llegar a ser más especiales cuando son más cuidadosas en fecha significativas: el sancocho del 31 de diciembre, la bandeja paisa del cumpleaños, los crepes de pollo del grado, el dulce de breva para la primera comunión, el chocolate y las colaciones para la visita, pescado frito, yucas y suero costeño para el día de la madre.

Parte de esa memoria culinaria referida está relacionada con un par de frases que son vigentes y que mi mamá aún pronuncia, pero que fueron más frecuentes en los primeros años de mi crianza y la de mi hermano mayor: “Para ser alguien en la vida, uno debe aprender a leer, a escribir y a cocinar”. ¿Qué sabemos sobre aprender a cocinar? ¿Qué lugares, personajes, objetos, motivaciones, necesidades, estilos, intervienen en la adquisición del conocimiento culinario? ¿Cómo se ha investigado? ¿Cuáles son las didácticas con las que se enseña y se aprende este acervo?

Si asumimos que los conocimientos culinarios son indispensables para desenvolverse en el mundo, cada uno de los integrantes de una familia posee

dichas habilidades. En mi familia, mi madre es poseedora de un saber y una pericia considerables, que ha construido a partir del quehacer cotidiano y la experimentación diaria de este conocimiento artístico-científico (Salsona, 2002). Esa habilidad, le confiere un lugar especial en cuanto a la cocina. ¿Quién mejor que ella para entender el patrimonio culinario familiar y sus implicaciones en todos sus integrantes?

María Angélica, mi madre, será la protagonista de la investigación, mientras que su habilidad para cocinar ocupa un lugar predominante, no solo al ser categorizado como patrimonio, sino entendiendo de qué manera se han conformado este tipo de acervos y habilidades que representan e identifican a una familia. En este artículo se habla de las formas de aprendizaje con las que María Angélica ha construido este acervo.

La cocina: arte y conocimiento

La adquisición de conocimiento es entendida por el español Juan Ignacio Pozo (Pozo, 2003) como:

[...]una función biológica desarrollada por los seres vivos de una cierta complejidad, que implica producir cambios en el organismo para responder a los cambios ambientales relevantes, conservando esos cambios internos para futuros interacciones del ambiente, lo que exige también tener diversos sistemas de memoria o de representación de complejidad creciente (Pozo, 2003).

Pozo menciona que el aprendizaje no es una característica esencialmente humana, sino que varios organismos comparten esa función con nosotros; para el autor, la adquisición de conocimiento en las diferentes ciencias cognitivas ha estado marcada por la necesidad de entender los rasgos específicos que caracterizan el aprendizaje humano, en contraposición con el que efectúan otros organismos. Así, se pueden distinguir dos tipos de conocimiento que si bien están relacionados, le permiten al autor diferenciar los procesos de adquisición de ciertos organismos y el de los humanos; se trata del conocimiento implícito y el conocimiento explícito. Aquí trataré algunas de las características del segundo.

El conocimiento explícito, es la conciencia que se tiene de las representaciones que se poseen. Esta conciencia de lo que se aprende no es una consecuencia de la cantidad de información almacenada, no es “el chiflido de la mente”, ni “la punta del iceberg” o “la espuma del aprendizaje.” Por un lado, la capa-

idad de explicitar las representaciones es una característica específica del aprendizaje humano, pero además, esta le permite al organismo, que en este caso ya se ha convertido en sujeto (María Angélica), organizar y darle una determinada forma a esos aprendizajes previos. Entonces al representar, se construye una versión del mundo, al explicitarla, se da cuenta de esta imagen del mundo, pero no es una versión transparente y objetiva del mismo, sino que esta mediada por la subjetividad del que conoce.

La adquisición de conocimiento, entendido como la explicitación de representaciones, según el autor, requiere de un conjunto de características que son:

1. Un sistema constructivista, en cuanto la información que el sujeto ha adquirido previamente (representaciones) es la base para el surgimiento de conocimientos nuevos. La transformación de esas representaciones también se considera un proceso. Pozo entiende este proceso como la re-descripción que sucede cuando el sujeto a partir de cuestionamientos y de reflexiones sobre las representaciones previas que posee, es capaz de construir otras nuevas. Este proceso es frecuente en el ámbito culinario porque los cocineros son capaces de aprender preparaciones sin necesidad de una explicación o de una asesoría teórica. Es suficiente con que busquen en su memoria recetas que tengan algún tipo de relación con la que quiere cocinar.
2. El aprendizaje humano implica la manipulación mental de las representaciones previas de tal manera que a partir de ellas el sujeto sea capaz de construir un nuevo conocimiento. Solo cuando se adquiere cierto grado de madurez y de experiencia uno una cocinero(a) es capaz de recrear y producir variaciones de platos inéditos.

Los conocimientos explícitos requieren de una codificación en otros lenguajes, por tanto, una de las características del conocimiento humano, es que no es algo meramente individual, es acumulativo, se transmite de generación en generación a partir de prótesis comunicativas que varían según la época (por ejemplo los desarrollos tecnológicos) y del lenguaje: oral, escrito, literario, científico, matemático, informático, artístico y en este caso culinario. Las narraciones que componen la evidencia empírica aquí consignada, permiten pensar que María Angélica logró codificar los guisos, los cocidos y las ensaladas en fonemas y por tanto cumple con esta condición. Si la cocina al tornarse conocimiento explícito también es un acto creativo.

Michel de Certeau ha desarrollado el concepto “artes de hacer”, que se caracteriza por afirmar que los sujetos no son pasivos respecto a las estructuras, los medios de comunicación, las dinámicas de la urbanización y del consu-

mo. Aquí los sujetos encuentran un espacio en el que dinamizan y apropian las diferentes prácticas que se creen estandarizadas y homogeneizadoras, impartiendoles un estilo personal. Estas artes se caracterizan además porque poseen un pensamiento que no piensa (relacionado directamente con el “conocimiento implícito” del que habla Pozo) por cuanto los sujetos no son conscientes o no reflexionan con frecuencia sobre las transformaciones que realizan a sus prácticas cotidianas. Se entiende que la existencia de estas transformaciones depende de un acto creativo. Lucy Giard (2006) entiende las acciones cotidianas de las mujeres en la cocina como un evento complejo en el que se usan diferentes estrategias para resolver los problemas del día a día. En efecto, tal oficio implica un conjunto de habilidades que lo convierten en un arte de hacer.

La memoria está en un lugar privilegiado cuando se cocina y se come. En el primer caso, la persona que cocina hecha mano de los sabores, los olores, las texturas, los consejos, las tradiciones de su familia, de su contexto de origen e incluso de los viajes que ha realizado y de todas las experiencias en donde se ha construido su conocimiento culinario. Esto le permite seleccionar un plato para cada situación y las técnicas más adecuadas para su cocción. En el segundo caso, se relacionan los sabores con lugares, momentos y personas:

“Como si hablar de esas comidas de antaño ofrecidas y compartidas fueran su única manera, pobre y púdica, de repetir la dulzura del pasado y la ternura de los rostros amados”. (Giard, 2006, p. 195.)

En cuanto a la proporción creativa que caracteriza las artes de hacer, Giard enuncia un conjunto de habilidades y acciones que las cocineras deben poseer con el objetivo de sortear los problemas de la cotidianidad: organizar, combinar, modificar, inventar, imaginar, calcular, crear. Calcular es una actividad vital. Cuando se hace el mercado, es importante saber la relación existente entre la cantidad de dinero disponible y los víveres necesarios, por lo tanto, debe conocer la cantidad de arroz, de papa o de carne que se consume en una comida o en determinada cantidad de tiempo. También es necesario conocer de forma precisa el momento adecuado en el que se debe empezar a cocinar la pata de res para el mute, por ejemplo. ¿Cuánto se debe cocinar para darle de comer a cuatro personas?

En esta cocina cotidiana, donde las provisiones y los ingredientes son limitados, a la cocinera se le imponen varios retos, como realizar diferentes recetas con los víveres disponibles en la alacena o la nevera, con el objetivo de dinamizar el menú diario comensales. Si hay restos de comida preparada con anterioridad, que no se pueden desperdiciar, la cocinera debe ingeniarse la forma para evitar su descomposición pero también debe tener la habilidad



ARTÍCULO

Alejandro Suárez
Caro

para recrear el plato, de tal manera que parezca una preparación diferente a la original. En estas situaciones la creatividad y la capacidad de la cocinera es fundamental.

Cortar, picar, batir, revolver, machacar, colar, pelar una papa en pocos segundos (extrayendo una extraordinaria tira con el pellejo del tubérculo); modelar y voltear arepas, implica para las personas que cocinan el desarrollo del pulso, la precisión, la resistencia y la fuerza, que permiten el control de diferentes herramientas o la manipulación directa de la materia prima con la que se realizan las comidas. Para Giard, estas acciones, convierten a la mujer en una cocinera diestra, con una habilidad manual notable. De la misma manera, la cocina exige que el cocinero afine sus sentidos: el olor de las ollas le debe permitir saber el momento exacto en el que el arroz se termina de secar o si se pasó de cocción. Por medio del tacto, debe saber el punto en el que la masa tiene la consistencia adecuada para hacer un amasijo, asimismo, sus manos le deben permitir comprar una papaya madura. La visión, también, al igual que en la mayoría de los oficios, permite el desarrollo eficiente de varias tareas dentro de la cocina.

Bajo estas premisas, Giard, entiende que el conocimiento culinario se consolida de forma única en cada sujeto de acuerdo al lugar del que proviene, su historia de vida y su experiencia. Esta especificidad configura un estilo propio, que lo identifica y le proporciona características únicas e irrepetibles para cada sujeto.



ARTÍCULO

Alejandro Suárez
Caro

Siete formas para aprender a cocinar

Nace en Chinavita el 8 de Mayo de 1947

1953 vive en Garagoa, donde realiza la primera comunión y se gradúa de la primaria.

1959 Viaja a Mompós donde se gradúa en tres años de bachiller normalista.

1963 llega a la finca en Santa Rosa de Sur de Bolívar. En este mismo año muere su padre.

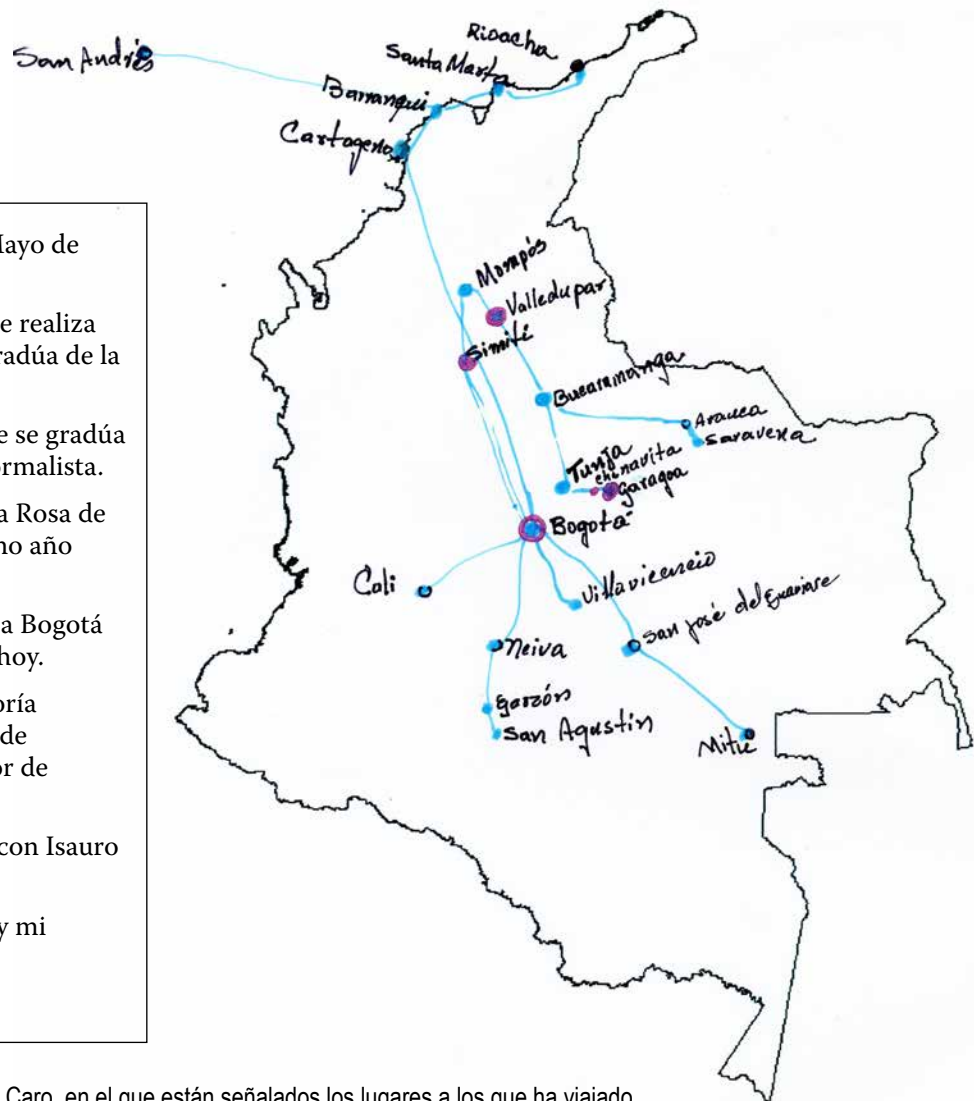
1969 ella y su familia llegan a Bogotá donde viven hasta el día de hoy.

1974 . Trabaja en la contraloría Nacional y realiza un curso de culinaria en el colegio Mayor de Cundinamarca.

1978. Contrae Matrimonio con Isaura Suárez

1981. Nace su primogénito y mi hermano: Leonardo

1986. Nazco yo.



Mapa elaborado por María Angélica Caro, en el que están señalados los lugares a los que ha viajado y en los que ha vivido. Al costado izquierdo se encuentra una pequeña reseña biográfica.

Al lugar que fueres, haz lo que lo vieres

Una de las características de la adquisición de conocimiento culinario que se encontró y como el propio Pozo identifica dentro de sus teorías, tiene que ver con que no es estático. Es un proceso en el que las estrategias de aprendizaje cambian dependiendo del contexto y del sujeto que aprende. Es así como encontré en los análisis preliminares de información que tanto lo que María Angélica cocina como la forma en la que aprende a hacerlo, están estrechamente relacionadas con los lugares que ha visitado.

En este contexto, se expondrán tres episodios de la vida de María Angélica, en los que se evidencian construcciones de su saber culinario y en los que se desplaza de Garagoa, Boyacá, hasta Santa Rosa de Simití, Bolívar, y desde allí a Bogotá. Las características relacionadas con la fauna, la flora, la tecnología disponible, los sujetos que hacen parte de cada contexto y las propias transformaciones de nuestra cocinera me permitieron detectar siete estrategias con las que se enseña, se aprende, se lega, se recrea y se construye el conocimiento culinario.

De aquí en adelante el lector encontrará diálogos entre la evidencia empírica, es decir narraciones que reconstruyen la experiencia de María Angélica en torno al aprendizaje de la cocina y el análisis construido alrededor de ellas.

Boyacá: primeros años, primeros aprendizajes

Las primeras tres formas de aprendizaje están ubicadas al inicio del relato y geográficamente en los municipios boyacenses de Chinavita y Garagoa. María Angélica nació el 8 de mayo de 1947 en la vereda de Cupavita, Chinavita; en una familia campesina. Fue la tercera de ocho hermanos. Desde muy pequeña, al igual que sus hermanas y su mamá tuvo que aprender los quehaceres del hogar, como el cuidado de los hermanos menores, la elaboración de la comida para la familia y los jornaleros, que en época de cosecha merodeaban en los terrenos de don Santiago Caro y doña Anastasia Caro, sus padres. Allí la tierra era árida y la papa, los fríjoles, los cubios y el maíz no alcanzaban para el sustento familiar, razón por la cual en 1953 don Santiago vendió

sus propiedades y buscó mejor fortuna en el vecino municipio de Garagoa. En este lugar, las hermanas mayores debieron aprender los oficios del campo y debido a su capacidad de trabajo a María Angélica su padre le permitió terminar la primaria. En



Ilustración 3 Doña Anastasia Rivera, abuela de María Angélica, en medio del paisaje boyacense

Foto del álbum familiar de Alejandro Suárez.

Garagoa, María Angélica obtuvo sus primeras representaciones del mundo, aprendió los quehaceres del hogar y del campo y dejó de ser una novata en la cocina. A los diez años ya podía preparar platos complejos de la gastronomía boyacense como las arepas con queso o el cocido boyacense. Su abuela, su madre y sus tías fueron sus principales fuentes de conocimiento.

La primera forma de aprendizaje se identifica cuando la madre de María Angélica, invitaba a las niñas novatas a la cocina para que observaran cómo se realizaba una preparación, además les daba instrucciones para que ellas mismas hicieran pequeñas tareas y así participaran dentro de la elaboración de los alimentos. Por ejemplo, para hacer las arepas, las madres y las abuelas ponían a las niñas a realizar unas bolitas de masa para aprender la técnica adecuada para amasar y modelar. “[...] y la forma de enseñarnos, era darnos una bolita de masa, para que nosotras jugáramos a hacer arepas, haciendo unas arepitas chiquitas que íbamos poniendo al lado de las arepas más grandes y mientras que hacíamos eso íbamos comiendo”.

Este ejercicio es comparable con las actividades manuales que hacen los niños hoy en día, cuando moldean plastilina para desarrollar tono muscular y así aprender a dibujar, escribir, colorear, rasgar, recortar. Aquí las niñas debían ejercitar sus músculos adecuadamente para modelar las arepas y cumplir con sus labores domésticas.

En la segunda forma de aprendizaje las pequeñas cocineras tenían la oportunidad de ver ciertas preparaciones especiales, elaboradas por personajes relativamente lejanas al núcleo familiar en situaciones que se salían de la cotidianidad. En estas ocasiones, María Angélica y sus hermanas podían ver y preguntar qué y cómo se cocinaba, sin embargo, no podían poner en práctica de inmediato lo aprendido porque no contaban con los ingredientes o los instrumentos adecuados. En el presente, estas recetas se conocen de forma incompleta o en “teoría”:

—N: No, nosotras nunca las hicimos.

—MA: Nunca, digamos, nos dejaron hacerlas.

—N: ¿Como que no?

—MA: Pues sí, ya siendo grandes y ya habiendo aprendido la cantidad de condimento que se le echaba, la sal y...

—A: Pero aprendían mirando a la abuelita.

— N: Sí. ¿Se acuerda de las de tía María? ¡Ja!

—MA: En nuestra casa muy pocas veces se hacían almojábanas.

—N: Muy pocas veces, porque eso no sabíamos cómo. [...] Yo sé cómo se hacen. Otra cosa distinta es en la práctica o el horno le falla a uno.

En estos dos casos hay una característica de la enseñanza/aprendizaje y del conocimiento culinario: el uso de la palabra y la voz. Aquí se propone que las mujeres pertenecientes a este contexto, transmitían su conocimiento a partir de la “tradición oral”, debido a situaciones como la falta de escolarización, falta de tiempo. Es posible encontrar una serie de dichos, canciones, chistes, poesías y rimas de diferente tipo, que dentro de las narraciones de María Angélica y sus hermanas, ayudan a entender esta característica del conocimiento. Por ejemplo, para referirse a los hombres con relación a la cocina: “Los hombres en la cocina huelen a rala (excremento) de gallina”.

Las rimas, además, sirven para recordar el lugar del que provienen los alimentos:

—MA: Toca, toca, tócala porque tucarreña es de Túquerres.

—N: ¿Por eso le dicen “tucarreña”?

—MA: No, a esta se le dice tocarreña porque es aquí de Toca.

—N: Y toca echarla a la olla.

Las coplas permiten tener cierto conocimiento sobre el contexto, en este caso la copla evidencia la pobreza del lugar y sirve como un consuelo para los pobres campesinos:

“Tranquila barriguita, que apenas están floreando las habas para echarle a la mazamorrta...Tranquila barriguita que apenas están floreando las habas para la mazamorrta”.

Para reconocer las habas maduras y las condiciones idóneas para ser cocinadas:

—MA: Mire estas habas.

—N: Que habas tan grandes, hermosas, ¡pero las habas son duras!, cuando no están muy maduritas son duras.

—A: ¿Mi haba dura?

—NA: ¡Mi haba dura y mi haba verde!

Los alimentos también tienen valor simbólico, por ejemplo aquí las arepas son muy apreciadas y se obsequian a la familia o a la persona con la que se quiere sostener algún tipo de relación emocional:

“Ay te mando unas arepas/Envueltas en mis naguas blancas/Si decís que tienen pelos/Decid que son de las mismas vacas”.

El nombre de una de las arepas es recordado porque está relacionado con la música popular en la década del cincuenta “Si todo salía bien, el producto eran unas deliciosas arepas al estilo “Jalisco”; nombre que mi mamá recuerda a como se le llamaba a tan succulentas arepas boyacenses en honor a las rancheras mexicanas que por aquel entonces se escuchaban en Chinavita y en Garagoa”.

La tercera forma de aprendizaje está relacionada con el ambiente rural y pobre que requería de preparaciones hechas con precisión, sin que nada se desperdiciara. No obstante, las inexpertas niñas —que además tuvieron que aprender sobre la marcha— muchas veces quemaron, cortaron, salaron y dañaron la comida de la familia. Aquí se evidencia cómo se corregía y se le recordaba a las niñas las formas correctas de preparar los alimentos, a partir del uso de la agresión tanto física como verbal, en especial por parte del padre:

—MA: Se me ocurrió probar la sopa antes de servirla y se la serví así a mi papá. Y él se fue quitando el cinturón y yo a correr. Y lo dejé con su plato y su cinturón ahí. (Risas.)

—A: ¿El abuelo era como bravo, no?

—MA: ¡Noooo, ni se le podía contestar!

—N: ¡Alegar, ja!

—MA: Contestarle nada.

—D: Y mucho menos servirle algo malo.

—MA: Sí señor, era y decía: “¿Es que te cuesta mucho? ¿Cómo se te ha enseñado? ¿Te cuesta mucho?” Pero cuando eso, era, era porque ya tenía, ya se había quitado el cinturón para...

—D: Y eso se lo quitan, se lo desabrochan, como él usaba como esas correas militares, eso la aflojaba y eso era de una, eran segundos.

—MA: Ya estaba listo el fuetazo por encima.



ARTÍCULO

Alejandro Suárez
Caro

Descifrar la preparación: cocinar el plátano como una papa

En el año 1959, don Santiago Caro decidió buscar fortuna de nuevo. Hizo negocio con sus tierras boyacenses y se desplazó con su esposa y ocho hijos hasta Santa Rosa de Simití, departamento de Bolívar. María An-



María Angélica con una de sus amigas en Santa Rosa De Simití.

Foto del álbum familiar de Alejandro Suárez.

gélica fue enviada con su hermano mayor, Efraín, a Mompox para terminar el bachillerato. Allí María Angélica recibía una pensión mensual de su padre, razón por la cual pudo dedicarse a sus estudios en la Normar Superior de Mompox, terminando el noveno grado en 1963. Ese mismo año, María Angélica volvió con su familia a Santa Rosa de Simití, donde retomó los oficios de la cocina, el hogar, el agro y donde además fue profesora de la vereda en la que se encontraba la finca de su familia. En ese momento su padre

falleció, evento que cambió las dinámicas familiares y los hermanos mayores, aparte de sus responsabilidades, debieron cuidar del bienestar económico de la familia.

En Bolívar la tierra es fértil, el clima cálido y la dieta diferente: yuca, frijoles, plátano, tomate cimarrón y una gran variedad de frutas con las que María Angélica tuvo que lidiar. A pesar que algunas personas intervinieron en el aprendizaje culinario de María Angélica, sus conocimientos previos fueron fundamentales para entender las nuevas preparaciones. Esta tercera forma se podría caracterizar con la máxima: “Al lugar que fueres haz y come lo que vieres”.

Este dicho popular devela una clara intención de adaptarse a un nuevo contexto con el objetivo de sobrevivir. Por sí sola, la frase nos permite pensar que el aprendizaje se da por imitación, copia el comportamiento de las personas de cierta región y se adopta la dieta que las mismas siguen.

—A: Bueno, ¿ustedes de forma innata..? ¿Cómo así, cocinaban el plátano como si fuera una papa?

—N: Pues se ponía a cocinar el plátano con cáscara o sin, la mayoría de las veces era con cáscara ¿cierto?, pues de cierta manera se consumía todo el hierro.

Adaptarse y copiar los hábitos alimentarios requirió que María Angélica y las otras cocineras de su hogar utilizaran los conocimientos que poseían con anterioridad para sortear las nuevas situaciones. El uso de sus representaciones permite predecir el comportamiento de estos nuevos elementos en la cocina. Así, es posible cocinar un plátano de la misma manera en la que se prepara una papa. Esta experiencia adquirida con anterioridad, es la misma que le permitió a María Angélica “intuir” cuáles eran los ingredientes y el proceso de elaboración de un alimento con el simple hecho de probarlo: “Él nunca (don Gonzalo Piñeres) nos enseñó cual era la receta, pero con el simple hecho de haberla probado supimos que se trataba de unos fríjoles con plátano maduro y que además estaba hecho con miel o con panela”.

Sin embargo, había platos que exigían a la novata cocinera buscar la ayuda de personas más experimentadas. En estos casos, María Angélica y sus hermanas observaban con cuidado la preparación de los alimentos y seguían las instrucciones de la persona que les enseñaba:

Y como no, sí fue quien le enseñó a preparar los plátanos, y especialmente aportó sus conocimientos culinarios, enseñándoles por ejemplo a preparar la yuca. Mi mamá recuerda especialmente una de las primeras navidades, tal vez la primera, que vivió en Bolívar, particularmente un día en el que llegó don Gonzalo, montado en su mula cargada una buena cantidad de arroz y al menos unas dos arrobas de cuajada. Llevaba en la mano una botella de aguardiente que iba consumiendo (por lo tanto ya estaba borracho) y otras más en la mochila. Él se ofreció a matar el marrano y a preparar la comida ya que ni mi mamá, ni sus hermanas sabían de esas labores. Para la primera tarea, él le dio al cerdo agua con aguardiente y lo sacrificó (bajo la creencia que el animal sufriría menos así y que su carne quedaba sazonada de una vez), pero además les enseñó a las hermanas a hacer morcillas (para no desaprovechar ni una gota de la sangre) y a cortar el animal de tal manera que su carne se aprovechara totalmente. En la segunda tarea, puso a los obreros de la finca a de pilar (quitarle la cáscara con un mortero de piedra) el arroz, después de molerlo y hacer una masa que se mojaba con cuajada y con huevo (proceso muy semejante al de las arepas), después a armar los envueltos y envolverlos con hojas de “vijao” para poderlos poner al horno; también sazonó y cocinó las costillas del cerdo para acompañar los envueltos. En aquella ocasión se hizo comida para dos familias (la de don Gonzalo y la de mi mamá) y duró unos cuatro días. Las hermanas Caro Torres aprendieron no solo al estar observando el proceso, sino también al seguir las instrucciones del vecino. (Fragmento del diario de campo correspondiente a la observación realizada en la cocina de María Angélica el 19 de noviembre de 2012 a las 12:30 m.)

Al igual que en el caso anterior, y a falta de textos para la transmisión de los conocimientos culinarios, la palabra fue el medio más y adecuado para ense-

ñar los saberes relacionados con esta actividad. No obstante, cuando María Angélica recuerda el intercambio de sus labores como docente por diversos bienes comestibles, hace alusión también a las enseñanzas de la cartilla Nacho, en donde al tiempo que se le enseñaba a los niños a leer y a escribir, se les daba clases de economía familiar (estrechamente relacionada con el oficio de la cocina). Sin recordar con precisión las palabras con las que enseñaba a los niños a ahorrar, María Angélica relaciona la forma en la que aprendió con una canción de las hermanas Márquez:

Por medio peso
Compré un pollo y ese pollo me dio un pollito
Ya tengo plaza, tengo la fuente, tengo guagua tengo un carrito
Tengo chiva tengo un chivito tengo cabra y un chupa cabra
Tengo vaca tengo un ternero tengo mona tengo un monito
Tengo pollo tengo un pollito
Y todo eso por medio peso
Y todo eso por medio peso
Y me prestaron
¡El medio peso!



María Angélica Caro, en medio de sus compañeras de trabajo.

Foto del álbum familiar de Alejandro Suárez.

Libros y alta cocina

Seis años después del fallecimiento de don Santiago Caro, agotados por la rudeza de la vida rural la familia decidió trasladarse a Bogotá.

María Angélica y su familia llegaron a Bogotá en 1969, al barrio Prado Veraniego al norte de la ciudad. La economía familiar ya no podía sustentarse con la producción agrícola, razón por la que María Angélica tuvo que emplearse en varios oficios que no tenían nada que ver con su experiencia anterior (vendedora de medias y enciclopedias puerta a puerta). Los ahorros de mejores épocas le permitieron pagar un curso de secretariado contable en el hoy inexistente instituto ESCOMO en 1971. Con este título y gracias a conexiones políticas llegó a ser secretaria ejecutiva de la Contraloría Distrital, en donde trabajó durante siete años.

Aquí existen al menos dos diferencias respecto a las formas de aprendizaje. Por un lado, en este momento no existió la

presión de la obligación (del castigo y el regaño), sino que María Angélica decidió inscribirse voluntariamente en un curso de culinaria, donde aprendió a cocinar por el placer que esta actividad le suscita. Por otro, se trataba de un proceso de formación informal (que sería una quinta forma de aprendizaje), con objetivos educativos y que poseía un material didáctico que María Angélica aún conserva y utiliza: el libro de cocina.

—MA: Bueno, este postre lo aprendí a hacer en mi curso de culinaria en el Colegio Mayor de Cundinamarca.

—A: ¿Y de dónde sacaste la receta?

—MA: En este momento, del libro de cocina donde yo hice mi curso de culinaria. El proceso de las frutas: a la gran mayoría de las frutas se les hace un proceso de calado, en su propio jugo con azúcar y el resultado es frutas azucaradas en su propio almíbar.

—A: ¿Y eso dónde lo aprendiste?

—MA: Aquí en el libro, aquí en mi recetario de mi curso de culinaria que hice en el Colegio Mayor de Cundinamarca.

A partir de las narraciones de María Angélica es posible explicitar la metodología utilizada por la profesora para el desarrollo de la clase, develando su objetivo y su clara intención educativa. La clase 1) duraba dos horas, 2) los grupos eran de 15 mujeres, 3) la profesora proponía la elaboración de una cena: entrada o coctel, plato fuerte y postre 4) la profesora explicaba el proceso, 5) se consultaba el libro “como apoyo teórico”, 6) las preparaciones sencillas eran realizadas por todas las participantes, mientras que las más complejas se elaboraban en grupo y 7) se degustaba lo preparado en la clase.

[...]no podía excederse de dos horas, era el tiempo que ella utilizaba para hacer cualquier preparación, no podía excederse y además ese era el horario para nosotros, para nosotras [...] una clase de unas 15 personas, todas mujeres[...]. Pero en realidad en el libro recetario aparece como que se haga con gelatina de limón, nosotras tuvimos a la teoría del recetario tal cual [...] Empezaba a dar clase: “Señoritas, dispónganse con sus delantales, sus gorros para entrar a la cocina [...] hoy vamos a hacer un plato cualquiera, con el postre”, porque se hacía completo, un servicio de mesa completo: entrada, plato fuerte y postre, o aperitivo, plato fuerte y postre [...]. “Sí, vamos a hacer tal plato y de postre o vamos a hacer...” Cuando los platos ameritaban un cóctel antes, de antes de la entrada, según ella. Digamos en una cena que iba precedida de un cóctel, al cual se habían citado algunas personas y terminaba en cena, entonces: el cóctel, la entrada, el plato fuerte y el postre. [...] No, todo el mundo lo ha-

cíamos al tiempo. En el caso de hacer platos muy complicados nos asignaban una tarea a cada alumna, de resto lo hacíamos; todo se hacía al tiempo: un plato fuerte que llevara arroz, carnes, verduras y ensaladas, entonces un grupo alumnas va a hacer la ensalada, el otro grupo el arroz, el otro grupo la verdura caliente [...]. Muy contentas porque comíamos lo que preparábamos, comíamos lo que preparábamos. (Fragmento de la entrevista realizada en el hogar de María Angélica el 31 de Octubre de 2012 a las 8:00 pm.)

En el presente, al preparar una de las recetas que se encuentra en el material didáctico al que nos hemos referido, la cocinera optó por dejar a un lado los estrictos pasos anotados en el libro. Al preguntarle por esta acción y por el lugar en el que la había aprendido respondió: “Son pequeños secretos que uno va a preñando a través del tiempo. No aparece en mi recetario ni creo que me lo hayan enseñado en el curso de culinaria, tal vez en alguna conferencia que he oído por radio, en alguna de las tantas recomendaciones que hacen las personas que dictan recetas culinarias en la radio”.

En esta cita el aprendizaje culinario puede ser entendido de dos maneras. El primero se refiere a las reflexiones sobre el quehacer cotidiano de la cocina, de tal manera que el conocimiento y el aprendizaje tienen como origen la propia experiencia, trascendiendo el quehacer “mecánico”. El segundo es una lección aprendida en la radio.

Isauro, Leonardo y Alejandro: la cocina para la familia



María Angélica se casó con Isauro Suárez, mi padre, en 1978. Debido a su profesión de ingeniero agrónomo, recorrieron juntos diferentes regiones del país y aunque no vivieron periodos largos en estas, permitieron nutrir el acervo culinario de María Angélica. En 1981 nació Leonardo, mi hermano y yo nací en 1986. Al tener su propia familia María Angélica dejó de compartir la cocina con su madre y sus hermanas.

María Angélica junto a mi hermano y a mí en un jardín la Sabana Cundiboyacense.

Foto del álbum familiar de Alejandro Suárez.

En 1978 renunció a su puesto en la contraloría para cuidar a su familia, para lo que fue necesario aprender a lidiar con varios problemas alimenticios: ¿Cuál es la dieta más sana para los niños? ¿Cómo preparar alimentos saludables y a la vez agradables para su el paladar? ¿Cómo preparar los alimentos para romper con la cotidianidad y no aburrir al esposo? ¿Cómo hacer estas preparaciones siendo consecuente al presupuesto diario? Las respuestas están relacionadas con la adquisición y la revisión de sus conocimientos previos.

La reflexión sobre la cocina, la comida y la cotidianidad sería una gran fuente de conocimiento durante este periodo, sin embargo, es importante no olvidar que María Angélica encontró en los programas de radio varios tips, recetas y procedimientos útiles para desarrollar sus funciones como ama de casa:

MA: Claro que aprende uno muchísimo, porque es la radio tal vez, yo diría, más importante que la televisión y que cualquier otro medio de, de comunicación. Difícilmente me siento yo a leer un periódico, porque es para leer y lo que me interesa de pronto es una receta que salga en un periódico o en una revista. En cambio en la radio voy haciendo mis oficios, mis labores de la cocina que me entretienen largo rato... (Fragmento de la entrevista realizada en el hogar de María Angélica el 6 de diciembre de 2012 a las 12:30 m.)

En los programas de radio¹ aprendió y reforzó las estrategias con las que debía enseñarle a los niños a comer. En vista de que las tareas de la cocina demandaban mucho tiempo de la cocinera, la radio, a diferencia de los otros medios de comunicación o de información, le ha permitido aprender, divertirse e, informarse:

Yo paso mucho tiempo en la cocina y yo no soy persona de estar ni cantando, ni haciendo digamos..., siempre quiero aprender más y la única manera... No me puedo sentar al televisor porque me parece un desperdicio total de tiempo, para uno estar viendo el televisor..., en cambio en la cocina tengo un radio que me informa, tengo mis programas favoritos, hay una señora que enseña etiqueta, hay otra... esa misma señora me enseña modales... (Fragmento de la entrevista realizada en el hogar de María Angélica el 31 de Octubre de 2012 a las 8:00 pm.)

En cuanto a la reflexión sobre el propio quehacer, María Angélica es consciente tanto de sus posibilidades económicas, del gusto de sus comensales, de sus hábitos y de sus habilidades para cocinar, así como de lo monótono que puede convertirse el hecho de comer lo mismo todos los días. Al explicitar es-

1 Escuchar y aprender de la radio, siguen siendo una práctica frecuente para María Angélica. Se pueden contar dos personajes que han sido fundamentales dentro de sus formas de aprendizaje: Hilda Strauss Cortissoz y Estela Durán, las dos con programas reconocidos en la radio nacional.



ARTÍCULO

Alejandro Suárez
Caro

tas “representaciones” la cocinera es capaz de dar toques personales, innovar, y crear nuevas recetas. La teoría de Pozo se evidencia aquí, en tanto el sujeto que conoce es capaz de usar, organizar, interpretar y recrear sus representaciones previas para poder acceder conocimiento nuevo:

—MA: Ser recursivo, es que si tú no tienes todo, para poner un almuerzo de pronto pueda que los recursos económicos permitan que haya la suficiente carne o por alguna razón no haya como acomodar un plato de comida bien presentado y apetitoso. Entonces uno siempre tiene que ser recursivo, puede con la misma papa, presentarla de otra manera, y siempre será o en puré o unas papas... ¿Qué tal yo haciendo toda la vida papa salada? ¡Desastroso! ¿O que tal toda la vida caldo de papa porque no se me ocurrió hacer unas papitas en otra presentación?

—A: ¿Y cómo haces eso? Bueno, tienes las papas pero ¿cómo sabes cómo hacerlas o cómo no?

—MA: Una buena ama de casa, que quiere mantener contento a su esposo y sus hijos, tiene que pensar en lo que les gusta, pensar en lo que tiene a su alcance para poder hacer lo que les gusta y que sus recursos económicos le puedan. Digamos, si a tí te dan un presupuesto diario para hacer la comida y no te puedes salir de ahí porque no te dan más, entonces se recursivo y con ese poco de dinero mucho puedes comprar, puedes tener de todo en tu nevera y tener las verduras y lo del plato fuerte, que se llama, y las carnes que necesitas o lo que sea para presentar ese plato en la mesa y que le guste a todo el mundo. (Fragmento de la entrevista realizada en el hogar de María Angélica el 6 de diciembre de 2012 a las 8:00 pm.)

Durante este proceso, la cocina se convierte en una actividad cotidiana, que puede pasar como un oficio invisible, transparente, sin reconocimiento ni mérito, sin embargo, la difícil toma de distancia de los eventos familiares y de las personas queridas establece este como un espacio de creatividad e innovación constante. María Angélica, la cocinera, la mamá se convierte en la “artista”, capaz de usar sus conocimientos y vivencias para construir un acervo tan especial, único y lleno de matices personales en patrimonio. En algo tan entrañable que su legado no es solo cultural sino también biológico y que sustenta la frase tan citada en la antropología alimentaria: “Somos lo que comemos”.

Bibliografía

- Delgado, R (2001). Comida y Cultura: Identidad y significado en el mundo contemporáneo. *Estudios de Asia y África*, 83 -108.
- Giard, L. (2006). Hacer de comer. U. Iberoamericana (Ed.). *La invención de lo cotidiano: Habitar, cocinar* (pp. 151-266). México.
- Lozada, G. . (2010). *Asignatura Estatal Patrimonio Cultural y Natural del Distrito Federal Programa de Estudios*. México D.F.: Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal.
- Parra, R (2010). *Bitácora de la Memoria: centros municipales de memoria*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pozo, J. I. (2003). *Adquisición de conocimiento*. Madrid: Ediciones Morata.
- Salsona, N. (2002). *La actividad científica de la cocina*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Suárez, A. (2013). Recetas de María Angélica: conocimiento y arte de la cocina. Tesis de Grado, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Torres, J. (1991). *El curriculum oculto*. España: Morata.
- Weismatel, M. (1994). Alimentación y teoría. *Alimentación, género y pobreza en los Andes ecuatorianos* (pp. 11 - 57). Quito: Biblioteca ABYA-YALA.



El nuevo MuCEM: Museo de las civilizaciones de Europa y el Mediterráneo, Marsella, Francia

Clara Isabel Botero

En junio de 2013 se inauguró el gran proyecto del Museo del Mediterráneo. A partir de tres edificios, un monumento histórico restaurado, el Fuerte San Juan y la construcción de dos edificios contemporáneos, el denominado J4 y el Centro de Conservación y Recursos, el proyecto total forma un conjunto de 40 000 m².

Se trata del primer museo del mundo consagrado a las sociedades y culturas del Mediterráneo del pasado y del presente. A partir de una sala permanente denominada Galería del Mediterráneo, excepcionales exposiciones temáticas y una rica y variada programación de encuentros, coloquios, conferencias y espectáculos, este museo busca cruzar las miradas y los puntos de vista, las culturas populares y las académicas y mostrar cómo el Mediterráneo tiene una historia del mundo muy singular y propia. La extensión de la cronología (desde el siglo v a. C. hasta hoy) que abarca su geografía y diversidad de temas y culturas han implicado la participación en sus narraciones y curadurías de todas las disciplinas de las ciencias humanas y sociales y de todas las formas de expresión intelectual y artística.

A partir de una nueva mirada sobre las culturas del Mediterráneo, el edificio denominado J4 ubicado en la salida del viejo puerto de Marsella hacia el mar y que alberga las salas de exposición es una gran obra escultórica. Concebido y diseñado por el arquitecto Rudy Ricciotti se ha convertido en un lugar simbólico para la diversidad de la población de Marsella. Luego de ganar el concurso arquitectónico para este edificio, Ricciotti lo definió así:

Es una casbah vertical, un cuadrado perfecto de 72 metros cada lado, sostenido por estructuras arborescentes minerales, fabricadas en concreto fibrado de color gris mate, una arquitectura que es una metáfora del espacio mediterráneo. Como dentro de una zoggourat, el visitante se paseará por rampas desde abajo hasta el techo entre el aire, el cielo, el sol, la luz, la sombra” (Catherine Maliszewski, *Le Monde*, 29 de Junio 2012).



La originalidad de este edificio se debe al concreto resultante de las últimas investigaciones industriales y tecnológicas francesas, inspirado en el paisaje mineral de la región y en las piedras ancestrales de las fortificaciones del alrededor.

DOCUMENTOS

El nuevo MuCEM:
Museo de las
civilizaciones
de Europa y el
Mediterráneo,
Marsella, Francia



*Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM,
Marsella, Septiembre 2013.*

*Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM,
Marsella, Septiembre 2013.*



DOCUMENTOS

El nuevo MuCEM:
Museo de las
civilizaciones
de Europa y el
Mediterráneo,
Marsella, Francia

Desde su apertura el pasado 7 de junio de 2013, un millón y medio de personas han visitado el MuCEM.

En la exposición permanente denominada “Galería del Mediterráneo”, el equipo de 13 curadores del museo y múltiples expertos consultados se pusieron de acuerdo para escoger cuatro grandes ejes que unen las diversas culturas del Mediterráneo:

- La invención y la extensión de las agriculturas: el predominio del olivo y del trigo.
- Las religiones monoteístas. Se destaca de manera especial la ciudad de Jerusalén como ciudad tres veces santa: católica, musulmana y judía.
- La ciudadanía y los derechos del hombre. Aquí se muestran desde los ciudadanos atenienses hasta los blogueros tunecinos del siglo XXI.
- Los viajes y los grandes descubrimientos. El Mediterráneo como el mar que ha sido el destino privilegiado de exploradores, peregrinos, viajeros y turistas.



Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM, Marsella, Septiembre 2013.



DOCUMENTOS

El nuevo MuCEM:
Museo de las
civilizaciones
de Europa y el
Mediterráneo,
Marsella, Francia



Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM,
Marsella, Septiembre 2013.

Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM,
Marsella, Septiembre 2013.



DOCUMENTOS

El nuevo MuCEM:
Museo de las
civilizaciones
de Europa y el
Mediterráneo,
Marsella, Francia

Según expertos, el éxito del museo radica en que es lo que en Francia se denomina un “museo de sociedad”, es decir un museo temático y no un museo de arte, que privilegia las exposiciones temporales. Entre Junio y Diciembre 2013 se presenta una sobre la noción de género: “El Bazar del género» y otra sobre las facetas alegres y sombrías del Mediterráneo: “El azul y el negro”. Al lado de objetos de arte popular, hay obras de arte tradicional y videos en gran y pequeño formato. El museo cuenta además con un restaurante, un café, una tienda, auditorios y áreas públicas y pasarelas que comunican el J4 con el Fuerte San Juan y con el Viejo Puerto.

Este museo recibió las colecciones del antiguo Museo de Artes y Tradiciones Populares, MATP, de Francia, creado por Georges Henri Riviere en 1937 en el palacio de Chaillot de París, uno de los faros de la etnología francesa que inició una lenta agonía hasta su cierre al público en 2005. Años antes, en 1996, en el Coloquio “Reinventar el museo” las autoridades culturales francesas habían decidido ampliar las fronteras nacionales para conferirle a la institución una dimensión internacional. Asimismo, la política de descentralizar el estado francés impulsó la propuesta de transferir un museo nacional a una región, proyecto validado por el Ministerio de Cultura francés en 2000. El nuevo MuCEM recibió entonces las antiguas colecciones europeas del Museo del Hombre y aquellas del MATP. Sin embargo, el nuevo museo no solo exhibe objetos heredados de dichas instituciones. Como decía el reputado periódico *Le Monde*: “ Si el MuCEM se hubiese contentado de exponer solamente las colecciones del Museo de Artes y Tradiciones Populares hubiere sido un suicidio asegurado” (Guerrin Michel “Le Mucem, une oasis de bons sentiments”, *Le Monde*, 9 de noviembre 2013).

Actualmente las colecciones del MuCEM se componen de cerca de un millón de objetos y también grabaciones musicales, de lenguas y dialectos del Mediterráneo, resultado de una política de adquisiciones activa e innovadora. Es así como el museo hoy cuenta con 22 000 objetos provenientes de África del Norte y del Cercano Oriente (Bonney, Françoise *MuCEM L'Esprit du lieu*, Paris, 2013 p. 41). Y las actuales exhibiciones cuentan con gran número de objetos prestados por el Museo del Quai Branly y el Louvre, museos españoles y griegos, entre otros.

El tercer edificio, no tan conocido por el público, es el Centro de Conservación y de Recursos ubicado en otro sector de la ciudad, en el barrio *Belle de Mai* y es un edificio que parece un bloque monolítico destinado a preservar las colecciones para las futuras generaciones porque cuenta con áreas de reserva con todas las especificaciones de temperatura e higrimetría, talleres de fotografía y restauración, todas las áreas dedicadas a almacenar, conservar, estudiar, documentar. Sin embargo, como una gran innovación, hay un sector



DOCUMENTOS

El nuevo MuCEM:
Museo de las
civilizaciones
de Europa y el
Mediterráneo,
Marsella, Francia

que puede ser visitado por el público, acercando así a los visitantes a los sectores tradicionalmente cerrados y secretos de los museos.

El MuCEM es para Marsella como ha sido el Guggenheim para Bilbao, un nuevo ícono de la ciudad que hace que millones de visitantes lo incluyan en sus destinos.



Foto de: Clara Isabel Botero MuCEM, Marsella, Septiembre 2013.



Mensch - Objekt - Jaguar. Fotografien berühren. 24h Dahlem. Warum nicht?!

Humboldt Lab Dahlem Probebühne 3

Aura Lisette Reyes

Lugar: Ethnologisches Museum. Berlín. Alemania.

Fecha: 17 de octubre del 2013 al 30 de marzo del 2014

Intervienen: Michael Kraus, Sebastián Mejía, Andrea Schloz, Clara Jo

El acercamiento al objeto museal está mediado por diferentes lecturas y recursos que generan experiencias distintas por parte del público. Cómo se caracteriza un objeto etnográfico y qué ocurre con el mismo cuando se ubica en un espacio de apreciación estética, son preguntas que no tienen una única respuesta. La invención de dichos “objetos etnográficos”, que se encuentran en las colecciones de los museos, fue producto de investigaciones, intercambios, experiencias y, en algunos casos, casualidades de encuentros fortuitos. Aun así hicieron parte en algún momento de un alguien, mundos, lugares e historias que fueron desplazados a sitios que no le eran propios.

El Humboldt Lab Dahlem reflexiona sobre el hecho de presentar artes y culturas “no europeas”, en un espacio que por naturaleza histórica es un producto del pensamiento occidental: el museo. El *Probebühne 3* (escenario de prueba 3), hace parte de una serie de intervenciones que iniciaron en marzo del año 2013 en las que han participado curadores, científicos, arquitectos y artistas trabajando en conjunto; ellos toman como punto de partida las colecciones del Ethnologisches Museum y el Museum für Asiatische Kunst (Museo Etnológico y Museo de Arte Asiático) para generar nuevas lecturas desde un mundo globalizado que se conforma por zonas de contacto, situación que se vuelve punto de atención del laboratorio.

1 Hombre-Objeto-Jaguar. Conmover fotografías. 24H Dahlem. ¿Por qué no?

La intervención cuenta con cuatro instalaciones que a su vez son espacios de reflexión, en *Fotografien berühren* el etnólogo Michael Kraus lleva a los visitantes por tres estaciones, en la primera de ellas se encuentra con fotografías de inicios del siglo XX que hacen parte de la colección del Museo Etnológico, las cuales son proyectadas en diferentes paneles y adquieren pequeños movimientos como un guiño de ojo, fruncen el ceño o levantan los hombros; personas que vuelven a tener vida a través de la intervención digital. En la segunda estación el público puede saber un poco más del origen de estas fotos, a través de una serie de tabletas dispuestas en una sala donde es posible navegar por el Amazonas y reconocer los espacios de producción de dichos materiales. Finalmente la tercera estación nos muestra la forma como fueron clasificadas estas fotografías al llegar al museo, centenares de fichas están a disposición del público para que se acerque a ellas por medio de retroproyectores de acetatos.

En el segundo espacio *Mensch – Objekt – Jaguar*, el artista Sebastián Mejía y la etnóloga Andrea Scholz plantean una intervención para acercarse al mundo del hombre-jaguar. El objeto que sirve de medio y catalizador es un banco de chamán, que adquiere sentido en el espacio al rodearse de imágenes de la selva y un juego de telones que buscan ubicar al visitante dentro de la mirada del hombre-jaguar.

El tercer espacio da lugar a una intervención de la artista ganadora del concurso *Tanz der Archiv*, Clara Jo; quien proyecta una mirada interna a los museos etnológico y de arte asiático: *24h Dahlem*. Su propuesta se conecta con 24h Berlin —un día en la vida de la capital alemana—, un proyecto documental y multimedia que abre espacio a la cotidianidad de quienes habitan en esta ciudad, imágenes del tiempo presente que transcurre segundo a segundo. Clara Jo nos muestra otra cara de los museos con su *Kapitel 1: Nacht*, un museo que es habitado por objetos en la noche que acompañan al transeúnte en la noche.

La cuarta intervención, *Warum nicht?* da lugar a casuales espacios de encuentro en varias salas del museo. Los protagonistas son objetos que provienen de las colecciones del Museum Europäischer Kulturen, que migran de visita al mundo etnológico. Reflexiona entonces sobre las fronteras y los lugares de sentido, asimismo, objetos de que cotidianamente se encuentran en estos museos viajan al otro espacio para encontrarse con un mundo extrañamente europeo.

La propuesta del Humboldt Lab-Dahlem en su *Probephühne 3* da lugar a múltiples reflexiones. Por una parte las divisiones que existen entre lo que es considerado un objeto se diluyen a través del uso de multimedia e instalaciones que deconstruyen una visión clasista sobre el objeto etnográfico. La foto deja

de ser estática para convertirse en una persona que observa, asimismo no solo la foto es objeto del espacio museal, también la tras escena que la produjo, la cual rara vez está a la vista del visitante.

La comprensión y el acercamiento a las instalaciones no se median por apoyos museográficos tradicionales como fichas o paneles de contenido; aunque pequeños detalles dan cuenta de la procedencia del objeto, la noción de sentido y lógica de entendimiento se adquiere a través de la instalación en sí misma; arte, espacio museal y exposición, dan lugar a una nueva experiencia de acercamiento. Los lugares de los objetos en las colecciones de los diferentes museos y sus sistemas de clasificación son desafiados por el laboratorio; hasta qué punto se puede entender un objeto museal como etnográfico, fotográfico, histórico, artístico. En la exposición se hibridan estos espacios de procedencia y crean un nuevo mundo.

Se dejan en la palestra varios temas de reflexión para la musealización de objetos o contenidos que en algún momento fueron clasificados como etnográficos, llamando la atención que el sentido no está en el objeto en sí mismo, sino en una serie de contextos en los que puede participar. Por una parte se recrea el espacio investigativo que dio lugar a que dicho objeto llegara a una colección en otro continente, por otra, se busca recrear el espacio natural del mismo y acercar al visitante a estos diferentes puntos de mirada.

Un objeto etnográfico no se reduce a una clasificación en una ficha que enuncie “etnia, material, dimensiones”, dichas enunciaciones empobrecen el sentido del mismo, el juego está en des-objetivizar este proceso de clasificación y acercarse al quiénes, cómo, cuándo, por qué...; he allí uno de los valores que diferencia estas colecciones de otras y uno de los desafíos que se presenta al momento de darles un lugar en el espacio museal. En el caso en cuestión también se debate sobre las relaciones y tensiones que representan estos materiales en estos espacios museales, la discusión sobre la alteridad está en la puesta en escena y la pregunta antropológica se presenta de forma directa en el momento en que los “objetos” migran de un museo al otro.

Finalmente, entender el espacio museal como un laboratorio de experimentación da lugar a nuevos acercamientos que exploran medios no tradicionales que llevan al visitante por otros mundos.



Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal, exposición

Andrés Abril

Antropólogo

Pointe-à-Callière - Museo de Arqueología e Historia de Montreal
Montreal, Canadá

El Museo de Arqueología e Historia de Montreal Pointe-à-Callière, fundado en 1992 para conmemorar el cumpleaños número 350 de la ciudad, acoge la exposición permanente *Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal*, una de las principales, acaso la más significativa exhibición de este interesante museo *in situ*. Localizada en el nivel subterráneo del museo, donde se encuentran los vestigios de la antigua ciudad, la exposición se precia de estar en el “corazón mismo de un auténtico sitio arqueológico: el lugar de nacimiento de Montreal”. Así, contando con los remanentes arqueológicos como escenario mismo de la exposición y por medio de la muestra de algunos objetos que han sido recuperados desde 1980, *Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal* ofrece “una vibrante mirada a la esencia misma de una ciudad”.



La entrada al Museo de Arqueología e Historia de Montreal Pointe-à-Callière, ubicado en la zona antigua de la ciudad conocida como Vieux-Montréal.

Foto de:
Andrés Abril.

A través de un recorrido por ocho estaciones, la exposición invita al espectador a observar y palpar los cimientos originales, los *verdaderos* y *auténticos* remanentes de aquellas edificaciones y parajes donde se afirma tuvieron lugar algunos de los hechos más importantes de la historia de Montreal: el desembarco de los colonizadores franceses, la fundación del primer asentamiento en lo que hoy es Montreal, el desarrollo comercial y económico de la ciudad, entre otros. Cada estación presenta una breve descripción de estos hechos y se acompaña de un título que reza *Ici – Here* (aquí), señalando de esta forma el preciso lugar donde tales eventos ocurrieron. Debidamente numeradas, dichas estaciones se presentan de la siguiente manera:

1. Introducción: corta bienvenida a la exhibición.
2. 1535: desembarco del primer colonizador francés Jacques Cartier en el poblado iroqués llamado Hochelaga (hoy Montreal). Como una sección adjunta se describe la vida de los pobladores de Montreal hace 6000 años y se exhiben herramientas usadas por los indígenas iroqueses.
3. 1642 (El primer cementerio): fundación de *Ville-Marie*¹ por parte de Paul de Chomedey y Jeanne Mance, como un intento de creación de una comunidad utópica. Según parece, los múltiples ataques de los iroqueses afectaron la utópica tarea de los colonizadores.
4. 1701: Gran Paz de Montreal. Delegados de las Primeras Naciones y del gobierno francés se reunieron para firmar el tratado de la Gran Paz de Montreal el 4 de Agosto de 1701.
5. 1642-1992 (La cuna de Montreal): se presentan mapas y datos sobre la zona en que se fundó y desde la que se expandió Montreal, donde hoy se localiza el museo.
6. 1861 (la Royal Insurance Company): información sobre la importante compañía que se erigió en el lugar en que ahora está el museo Pointe-à-Callière.
7. *Les vestiges de la tour*: restos de la torre de la *Royal Insurance Company*.
8. 1816-1838: un piso más abajo que las otras estaciones, presenta los cambios de la ciudad a través de imágenes, mapas y maquetas.

A pesar de que los números persuaden al visitante para seguir un orden lógico, el recorrido mismo en el espacio de la exposición no es lineal. En un área

1 *Ville-Marie* se llamó la primera misión religiosa que se asentó en lo que hoy es Montreal, justo donde el museo Pointe-à-Callière se encuentra ubicado.

que parece dibujar una “U”, la exhibición induce al espectador a moverse de una estación a otra en un recorrido ligeramente zigzagueante que incluso lo lleva algunos pisos más abajo –donde se encuentran las dos últimas estaciones. Es claro que esta organización atiende en parte a la localización de los vestigios mismos. Puesto que es en lugares determinados donde se encuentra algún cimiento o vestigio representativo de una época particular, el recorrido debe obedecer a la ubicación espacial de dicho elemento y a su conexión con algún período histórico. No se debe pasar por alto, sin embargo, que el vínculo entre los lugares que los restos arqueológicos *representan* y las fechas escogidas por los curadores para narrar la historia de dicho vestigio, es resultado de una elección particular dentro de la labor museográfica. Aún cuando múltiples eventos de los que se tiene registro pudieron haber ocurrido en una misma locación, es solamente un hecho histórico en particular el escogido y erigido como significativo para *hablar sobre* determinado resto arqueológico.

La selección de los hechos históricos significativos no atiende criterios “objetivos” y científicos. En todo contexto, pero en particular en un lugar como Montreal –ciudad más importante de la provincia de Quebec y símbolo de las luchas nacionalistas franco-quebequenses durante los años 60s y 70s– la narración de la historia a través de un museo *in situ* y la elección de ciertos hechos históricos se convierte en una herramienta importante para la reivindicación de particularidades identitarias e historias específicas (el carácter francófono en un subcontinente que se representa como mayoritariamente anglófono, las luchas de los franco-quebequenses en contra de la opresión “anglo”, las supuestas interacciones pacíficas entre indígenas y colonizadores franceses etc.). Como bien afirma Trouillot, ciertas “colectividades experimentan la necesidad de imponer pruebas de credibilidad sobre ciertos eventos y narrativas porque es importante *para ellos*, ya sea que estos eventos sean veraces o falsos, ya sea que estas historias sean realidad o ficción” (1995: 11. Traducción del autor). De tal modo, con la ayuda de la materialidad misma de los vestigios, prueba creíble y veraz de la autenticidad de los hechos históricos, *Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal* se establece como una exhortación no solo al reconocimiento de la historia de una ciudad, sino a la apreciación, aprehensión y reivindicación de la historia y cultura de una colectividad específica que se ve a sí misma como una minoría: los franco-quebequenses.

La narrativa franco-quebequense ha sido de resistencia frente a las potencias dominantes (el Imperio Británico, el Canadá anglófono, las fuerzas globales) y de celebración de una particularidad cultural en un continente eminentemente anglófono. También ha sido una de relegación de las historias de violencia y conquista de los pueblos indígenas norteamericanos; una que invisibiliza



Cada estación presenta reseñas y datos históricos y expone diversos objetos arqueológicos recuperados en excavaciones realizadas desde los años 80.

Foto de: Andrés Abril.

a estos grupos, los excluye del pasado y presente de la nación y los confina a otro espacio y tiempo. A ese respecto es bastante dicente, por ejemplo, que en *Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal* la historia de los indígenas norteamericanos que habitaban lo que hoy es Montreal estuviera relegada a una corta sección que habla sobre los primeros habitantes. Más aún, es muy significativo el hecho de que *antes* de comenzar el ya mencionado recorrido haya dos secciones o estaciones *no numeradas* –una en cada esquina de la exhibición– donde se hace referencia a los pobladores iroqueses. Los indígenas no aparecen como sujetos parte de la historia misma de Montreal o de la sociedad que dio forma a la ciudad. Aparecen como preámbulo a la historia de la Montreal colonizada por los europeos, habitada por los antepasados de los actuales franco-quebequenses. De allí que, en calidad de preámbulo, las estaciones que hablan de los indígenas iroqueses funcionen únicamente como un “rodeo o digresión antes de entrar en materia o de empezar a decir claramente algo” (Diccionario Real Academia de la Lengua Española).

Sin duda, *Where Montreal Was Born / Ici naquit Montréal* es una exhortación a transitar el espacio, a reconocer la importancia del lugar. De hecho es también, y fundamentalmente, una incitación a sumergirse de lleno en la

historia, a sentirla y experimentarla “allí mismo donde ocurrió”, a establecer una línea de continuidad y una conexión entre los restos arqueológicos (el pasado) y la experiencia inmediata del visitante (el presente). Además es una narración de nación a través del proceso histórico vivido por una ciudad: una muestra de la herencia europea, de la conexión –naturalizada– entre los colonizadores franceses y los actuales quebequenses, del olvido de historias otras y sujetos otros.

En las sociedades modernas, el museo es el lugar donde la autenticidad de una cultura o de un grupo específico se pone en juego a través de la exhibición de objetos y piezas que representan dicha colectividad (Handler 1986). En ese sentido, los museos son, o pueden convertirse, en bastiones donde las narrativas maestras de ciertos nacionalismos son investidas por la autoridad científica y apoyadas por la autenticidad y facticidad de los vestigios materiales.



Rupestreweb - Arte rupestre en América Latina

Desde el año 2000, con una periodicidad cuatrimestral, se publica el boletín electrónico Rupestreweb -Arte rupestre en América Latina: www.rupestreweb.info.

El editor de esta publicación, Diego Martínez Celis, confirma que hasta el momento Rupestreweb cuenta con la publicación de cerca de 400 artículos procedentes de 24 países. Sus temáticas varían desde descripción de hallazgos, interpretación iconográfica o técnicas de documentación hasta abordajes teóricos, aspectos de conservación o su dimensión como patrimonio cultural. La publicación tiene seis secciones: introducción, artículos, noticias, directorio de investigadores, mapa de arte rupestre de América Latina y normas de publicación. Los artículos están ilustrados con fotografías o transcripciones de arte rupestre, mapas, tablas y gráficos. Paralelo a este sitio, funciona un grupo de discusión (<http://espanol.groups.yahoo.com/group/rupestreweb/>) con más de 1200 personas inscritas y un perfil y un grupo en Facebook (<https://www.facebook.com/rupestre.web>), constituyendo una red que permite la diaria interacción entre investigadores e interesados en el arte rupestre latinoamericano.

El arte rupestre es una manifestación cultural común a toda la humanidad. Alrededor del mundo y en diversas épocas, desde hace al menos 40 000 años, los diferentes grupos humanos con muy diversos bagajes culturales, propósitos, técnicas y formas de expresión, plasmaron pinturas y grabados sobre cientos de miles de soportes pétreos enclavados en entornos naturales. En gran parte de América Latina se realizó arte rupestre, presumiblemente desde los inicios de su poblamiento –hace alrededor de 30 o 20 mil años– hasta tiempo después de la invasión europea. Por lo tanto se puede considerar como una tradición común de los pueblos indígenas, largamente extendida en el espacio y el tiempo, que vino a interrumpirse principalmente con el influjo de la cultura europea. El aspecto material de dichas antiguas expresiones del pensamiento y el lenguaje indioamericano han pervivido hasta el presente gracias a una suerte de factores –intrínsecos y extrínsecos– que propiciaron su equilibrio con el medio ambiente y por ende su conservación.

Desde hace más de 100 años, en las distintas naciones latinoamericanas se empezó a reconocer el arte rupestre como evidencia del pasado. A través de su estudio es posible vislumbrar la riqueza y complejidad de las obras y del pensamiento indígena prehispánico, el cual pretendió ser silenciado, desplazado, despreciado u olvidado durante siglos. Sin embargo, desde que tomamos conciencia de la necesidad e importancia de reivindicar o reconstruir ese pasado a través del estudio de sus evidencias materiales –consideradas hoy patrimonio cultural/arqueológico–, también advertimos la creciente alteración y destrucción de muchos lugares con arte rupestre, sus entornos y contextos. Su investigación y divulgación no solo representa un ejercicio académico para dotarlos de significación (y por ende de valoración) sino que se torna en una medida clave de conservación preventiva ante la urgencia de proteger aquellos vestigios de las cada vez más aceleradas dinámicas del denominado “desarrollo” (ampliación de frentes urbanos, cambios en los usos tradicionales del suelo, explotación de recursos naturales, obras de infraestructura).

Durante el XXII Congreso internacional de arte rupestre realizado en Ripon, Wisconsin, Estados Unidos, en 1999, un grupo de investigadores de diversos países, reunidos en el foro de discusión del simposio dedicado a América Latina, vio la oportunidad de aprovechar la red de arte rupestre en Internet para fortalecer los canales de comunicación y generar espacios para la divulgación de las investigaciones y actividades relacionadas que se llevan a cabo en el subcontinente. Como respuesta a esta necesidad en diciembre de 2000 se lanzó al ciberespacio Rupestreweb, en donde se publican artículos y contribuciones de investigadores de toda América Latina, convirtiéndose a la fecha en más antigua y única publicación de este tipo en el mundo.

La revolución editorial propiciada por Internet ha hecho posible que autores y lectores encuentren espacios de interacción a través de iniciativas como Rupestreweb, compartiendo contenidos de investigación en arte rupestre que habían estado relegados a publicaciones impresas de bajos tirajes, cerrada circulación y difícil consecución. Este acceso libre, masivo y gratuito a la información electrónica en arte rupestre amplía los horizontes del público y el conocimiento sobre el tema y además visibiliza, valora y comprende la importancia de conservar este fascinante pero a la vez frágil legado de nuestros pueblos prehispánicos y patrimonio cultural latinoamericano.

www.rupestreweb.info

Rupestreweb Introducción Artículos Noticias Investigadores Mapa Publique

Rupestreweb

Arte rupestre en América Latina

ISSN 1900-1495

Número **2/2013** © 2000 -2013

Publicación electrónica especializada en la investigación del arte rupestre de América Latina - 347 artículos en línea (a mayo / 2013)

Vinculada con **TRACCE** HUELLAS ONLINE ROCK ART BULLETIN SINCE JANUARY 1996 BY FOOTSTEPS OF MAN - VALCAMONICA - I

Página de inicio de Rupestreweb.info.

Foto de:
Diego Martínez Celis, 2013.

Rupestreweb Arte rupestre en América Latina

MAPA DE ARTE RUPESTRE DE AMÉRICA LATINA
<http://www.rupestreweb.info/mapa.html>
Con links a artículos publicados en RUPESTREWEB

Cadoz Velho I, Piripiri, Piauí
Atualizado por última vez por Diego el 2 de Oct de 2012

Pinturas rupestres do sítio Cadoz Velho I, Piripiri, Piauí,
Piauí.
Luiz Carlos Duarte Cavalcante y
Rodríguez
<http://www.rupestreweb.info/piripiri>

Cómo llegar Buscar en alrededores an... más -

Brasil

Pinturas rupestres do sítio Cadoz Velho I, Piripiri, Piauí
Luiz Carlos Duarte Cavalcante luizcdm@ig.com.br Andrews Araújo Rodrigues andreaa@fhamil.com, Curso de Arqueologia e Conservação de Arte Rupestre, Universidade Federal de Piauí, Brasil.

Abstract
The Cadoz Velho I archaeological site is a rock shelter located in the rural area of the city of Piripiri, state of the Piauí, Brazil, in which several rock paintings, human handprints in orange and predominantly in different colors were investigated. The occurrence of (fluorescence, water migration, calcification) and human impact (rodents).

Keywords: Rock paintings, Cultural Heritage

Assunto
O sítio arqueológico Cadoz Velho I

42,3 cm
30,0 cm

Mapa de arte rupestre en América Latina que puede ser consultado en Rupestreweb.info.

Foto de: Diego Martínez Celis, 2013.

Ellos lo plasmaron...



Nosotros lo divulgamos...

Publique en **www.rupestreweb.info**
Única publicación electrónica especializada en la investigación
del **arte rupestre latinoamericano**

Invitamos a todos los lectores a consultar Rupestreweb.info y a publicar sus trabajos de investigación allí.

Foto de: Diego Martínez Celis, 2013.



Parámetros para la presentación de originales

El boletín virtual, *Baukara*, bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina es el medio principal de difusión de las investigaciones y trabajos del grupo de investigación Antropología e Historia de la Antropología en América Latina, AHAAL. Recibe sin embargo, contribuciones inéditas en el área de antropología y ciencias afines. Se entiende que el artículo sometido a consideración del Boletín es original; si este no es el caso, el autor debe informar a la Directora, Editora general y Comité Editorial, con anticipación para tomar las medidas pertinentes.

Los originales sometidos a consideración del Boletín deberán cumplir con las siguientes normas:

1. Original

El texto debe estar digitalizado en letra Times New Roman, en procesador de texto (txt, rtf) 12 puntos, a doble espacio, en hoja tamaño carta –21,5 x 28 cm–, con márgenes izquierda y derecha de 2,5 cm y superior e inferior de 3 cm.

2. Fechas de entrega de los originales

Serán establecidas por la Directora, la Editora General y el Comité Editorial y no se harán excepciones. Las fechas de entrega serán estrictas y quien no las cumpla no verá su material publicado en el número correspondiente de *Baukara*.

Una vez el texto original sea entregado para lectura de la Directora, Editora general y Comité Editorial y sea aprobado, no se aceptarán cambios. Tampoco se aceptarán cambios en el contenido una vez el texto esté diagramado.

3. Otros

No son funciones de la Directora, la Editora General o el Comité Editorial intervenir los manuscritos de los artículos así:



PARÁMETROS
para la presentación
de originales

- No se traducirán citas, párrafos o partes del documento.
- No se alterará la redacción del autor. La editora solo hará corrección de estilo y edición.
- Las referencias bibliográficas deben presentarse de acuerdo con las normas APA, si un autor no las entrega así, el artículo le será devuelto para que las revise y corrija.

Normas para la presentación de originales

- Los artículos deben ser enviados en lengua española en su totalidad, tener una extensión entre 15 y 30 páginas. Incluye citas, notas a pie de página, tablas, leyendas de figuras, referencias bibliográficas y textos históricos.
- Todas las páginas deben estar numeradas en orden consecutivo, empezando por la primera.
- La primera página debe incluir: el título del artículo, resumen (no debe exceder 125 palabras) y palabras clave (máximo 4) en español e inglés; el nombre del autor, correo electrónico, y una breve nota sobre los estudios realizados y la afiliación institucional del mismo (máximo tres líneas).

Material gráfico

- Todo el material gráfico (mapas, figuras, ilustraciones, gráficas y fotografías) debe indicarse en el texto de modo directo o entre paréntesis. Debe estar numerado consecutivamente (figura 1, mapa 1, cuadro 1, etc.) e incluir la fuente y el título.
- Deben enviarse incluidas en el texto y en formato de JPG, BMP, TIF, GIF o abierto en Corel Draw (CD), DWG, DFX (Auto Cad). El autor se hace responsable de la consecución de los derechos correspondientes de las imágenes que así lo requieran.

Notas a pie de página y citas

- Las notas a pie de página servirán para comentar, complementar o profundizar información importante dentro del texto. No deben ser notas biblio-

gráficas, a no ser que se trate de citas de periódicos, revistas, sentencias judiciales o de documentos de archivo –como por ejemplo de la Corte Constitucional, el Consejo de Estado, etc.

- Las citas textuales de más de cuatro líneas o que deban destacarse se escribirán en párrafo aparte, sangrado a la izquierda. Las que se incluyan dentro del texto irán entre comillas.

Referencias

Las referencias deben incluirse al final de todos los trabajos, en estricto orden alfabético. El Boletín utiliza las normas APA de citación y referencia.

Ejemplos de las Normas APA

Citas dentro del texto

Al citar un trabajo que tiene un solo autor, se usa el apellido y el año de publicación dentro de paréntesis y separado por una coma.

Ej.: El papel de la élite jugó un papel fundamental en este proceso (Arias, 2005), ya que fueron quienes diseñaron desde arriba las diferentes propuestas del deber ser nacional...

Si ya se ha indicado el nombre del autor en el texto se usa tan solo el año de publicación dentro de paréntesis.

Ej.: J. A. Arias (2005) afirma que en América Latina...

Si se cita un trabajo con dos autores, hay que nombrar ambos autores cada vez que la referencia aparezca en el texto.

Ej.: En el año de 1933 se abrieron estos cursos en la Facultad de Ciencias de la Educación y en 1930 se ofertó un curso similar en el Instituto Pedagógico Nacional Femenino. (Herrera y Low, 1994.)

Si el trabajo tiene menos de seis autores, es necesario nombrarlos a todos la primera vez y las siguientes veces se usa sólo el nombre del primer autor seguido de “et al.” Y el año.

Ej.: Los comportamientos indeseables dentro del aula de clase han sido estudiados (Kearney, Plax, Hays, & Ivey, 1991)

Los comportamientos indeseables en el aula son tres: incompetencia, indolencia y irreverencia (Kearney et al., 1991)

Si el trabajo tiene más de seis autores, se usa tan solo el apellido del primer autor seguido de “et al.” y el año.

Ej.: La aprehensión de la comunicación tiene muchas ramificaciones (McCroskey et al., 1981)

Si se incluye una cita textual o se está hablando de una parte específica de la fuente, se pone(n) el(los) número(s) de página después del año.

Ej.: “la República necesita crear un departamento en donde se estudien sus problemas inmediatos y los temas esenciales que afecta su vida. Este departamento no puede ser otro que la Universidad misma. Pero una universidad... orientada en un sentido radicalmente nuevo” (Piñeres, 2001, p. 115)

Referencias de material publicado, películas y comunicaciones orales

Artículo de enciclopedia

Perry, J. (2007). El patrimonio inmaterial de Colombia. En *Gran Enciclopedia de Colombia* (Vol. 9, Tomo II, pp. 100-120). Bogotá: Círculo de Lectores.

Si el artículo no tiene autor la referencia comenzará con el nombre del artículo seguido por la fecha de publicación entre paréntesis.

Artículo de periódico con un autor y paginado discontinuo

Schwartz, J. (1993, septiembre 30). La obesidad afecta la economía, estatus social. *El Tiempo*, pp. A1, A4.

Si un artículo no tiene autor hay que comenzar la referencia con el título del artículo y la fecha de publicación.

Artículo de revista o publicación periódica

Forma básica

Autor/Editor. (Año de publicación). Título del artículo: Subtítulo del artículo. *Nombre de la revista o publicación periódica*, Volumen, (Número), páginas.

Un solo autor

García Botero, H. (2008). Cuestionar la alteridad: reflexiones sobre la historiografía de la antropología colombiana. *Maguaré* 22: 455-481.

Dos autores

Baquero, Á. y Forbes, E. (2005). El arqueólogo Carlos Angulo Valdés y el origen de la memoria arqueológica en la región Caribe colombiana y sus aportes a esta ciencia. *Memorias*, revista digital de Historia y Arqueología en el Caribe 7: 200-220.

Libro con autor y libro con editores

Forma básica

Autor/Editor. (Fecha de publicación). *Título: Subtítulo*. (Edición). Lugar de publicación: Editorial.

Libro con un autor

Krotz, E. (2002). *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*. México DF: UNAM; Fondo de Cultura Económica.

Libro con dos editores

Botero, C. I. y Langebaek, C. (Eds.) (2009). *Arqueología y Etnología en Colombia. La creación de una tradición científica*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Artículo con dos autores en un libro editado

Good, T. L., & Brophy, J. E. (1986). School effects. En M. C. Wittrock (Ed.), *Handbook of research on teaching* (3era. Ed., pp. 570-602). New York: Macmillan.

Artículo inédito expuesto en un Congreso

McCornack, S. A. (1988, mayo). *When lovers become leery: The lie-bias of suspicion*. Artículo presentado en la reunión anual de la International Communication Association, New Orleans, LA.

Tesis de doctorado inédita

Wilfley, D. E. (1989). *Interpersonal analysis of bulimia: Normal-weight and obese*. Tesis de doctorado inédita, University of Missouri, Columbia.

Artículo en actas de congresos

Brock, D. (1981). New public broadcasting programs and services. En J. Brown (Ed.), *Technology and education: Policy, implementation, evaluation. Proceedings of the National Conference on Technology and Education*, enero 26-28, (pp. 30-59). Lincoln: University of Nebraska Press.

Película

Lehman, E. (Productor), & Nichols, M. (Director). (1966). *Who's afraid of Virginia Woolf?* [Película]. Burbank, CA: Warner Brothers.

Video/DVD

Kurosawa, A. (Director). (1950). *Rashomon* [cassette de video]. Embassy, 1986.

Programa de televisión

Crystal, L. (1993, octubre 11). *The MacNeil/Lehrer news hour*. New York and Washington, DC: Public Broadcasting Service.

Conversaciones personales, cartas, conversaciones, etc. (Fuentes vivas)

Comunicaciones no publicadas no deben ser listadas en las referencias debido a que no pueden ser consultadas por los lectores, por lo cual sólo se nombran en el texto del trabajo que se está realizando. Es necesario incluir al lado de la cita la persona que suministra la información, el medio y la fecha.

Ej.: La pertinencia y gravedad de la situación hacen necesario el uso de medidas extremas de aplicación inmediata. (M. Serrano, conversación telefónica, Junio 29, 2000).

De igual manera se podrá hacer referencia a información obtenida en conversaciones personales y entrevistas grabadas. Si la información se obtuvo por **correo electrónico**, se referirá de la siguiente manera:

Ej.: No hay seguridad de que la tendencia se mantenga a lo largo del tiempo. (H. García, comunicación personal, correo, Junio 22, 2002).

Material electrónico

World Wide Web (WWW) y textos electrónicos

Pellegrino, Joseph. (1998, 16 de diciembre) *World Poetry Audio Library*. [Homepage]. Consultado el día 4 de octubre de 1999 de la World Wide Web: <http://www.english.eku.edu/pellegrino/default.htm>

Bryant, P. (1999). *Biodiversity and Conservation*. [Libro en línea]. Consultado el día 4 de octubre de 1999 de la World Wide Web: <http://darwin.bio.uci.edu/~sustain/bio65/Titlepage.htm>

Oxford English dictionary computer file: Disco compacto (2da. Ed.), [CD-ROM]. (1992). Oxford University Press [1995, mayo 27].

Escribir “Sin Fecha” cuando la fecha no esté disponible.

Artículo de una enciclopedia

Daniel, R. T. (1995). The history of Western music. En *Britannica online: Macropaedia* [Online]. Disponible: <http://www.eb.com:180/cgi-bin/g:DocF=macro/5004/45/0.html> [1995, junio 14].

Artículo sin autor de una enciclopedia

Bosnia and Hercegovina. (1995). En *Academic American Encyclopedia* [Online]. Disponible: Dow Jones News Retrieval Service/ENCYC [1995, junio 5].

Publicación periódica

Kutner, L. A. (1994). Healers from the deep [Resumen], *American Health*, 5 (11), [Online]. Available: OCLC FirstSearch/MEDLINE/95-1847365 [1995, junio 13].

Listas de discusión

RRECOME. (1995, abril 1). Top ten rules of film criticism. Discussions on All Forms of Cinema [Online]. Disponible E-mail: CINEMA-L@american.edu [1995, abril 1].

Correos electrónicos personales

Day, Martha (MDAY@sage.uvm.edu). (1995, julio 30). Crítica de película - Bad Lieutenant. E-mail a Xia Li (XLI@moose.uvm.edu).

Archivos de video y de audio

Edwards, J. y Lowery, J. (Productores y directores). (s.f.) Meditation [Video en línea]. Disponible: <http://www.spiritweb.org/Spirit/audiovideo-archive-topic-yoga.html> [Consulta: 1998, Febrero 20].

US Environmental Protection Agency. (1997). Ozono: Double trouble [Video en línea]. Disponible: <http://www.epa.gov/oar/oaqps/ozvideo/ozone288full.htm> [Consulta: 1998, Febrero 21].

NASA. (1997). Briefing on phase III of Lunar-Mars life support test project [Audio en línea]. Disponible: <http://www.nasa.gov/sts-85/images/> [Consulta: 1998, Marzo 2].

Fotografías y representaciones gráficas

Ministerio del Ambiente. Servicio Autónomo de Geografía y Cartografía Nacional (1995). Mapa físico de la República de Venezuela [Mapa a escala 1:600.000]. Caracas: Autor.

Pillsbury, H. y Johns, M. (1988). Sinusitis [Serie de 54 Diapositivas con guía]. Washington, DC: American Academy of Otolaryngology.

González, F. (1997). Vivienda piaroa [Fotografía]. En Atlas Práctico de Venezuela: Amazonas (No. 2, p. 9). Caracas: El Nacional/Cartografía Nacional.

Objetos artísticos, tecnológicos y culturales

Van Gogh, V. (1888). Entrance to the public gardens in Arles [Pintura]. New York: Metropolitan Museum of Art.

Barrios, A. (1952). Mural [Mosaico]. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Cirigliano, Z. y Morales, M. (Coords.). (1997). Apoyos para la enseñanza en matemáticas y ciencias naturales en la Primera Etapa de Educación Básica. [Materiales y juegos educativos]. (Disponible: Departamento de Educación Integral, Escuela de Educación, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas).

Parámetros para la presentación de reseñas de exposiciones y de libros

Reseñas de exposiciones

Baukara es una revista de divulgación sobre la historia y la antropología de la antropología. Uno de los aspectos más importantes en el trayecto de la disciplina ha sido su articulación con los museos y los escenarios de exposición del conocimiento antropológico en toda su variedad, desde las exhibiciones etnológicas y arqueológicas hasta la intervención contemporánea de los antropólogos en los museos nacionales y locales. En consonancia con este recorrido, consideramos que *Baukara* es un escenario propicio para la presentación de reseñas sobre exposiciones relacionadas con temas de antropología e historia.

Exponer el conocimiento científico es un trabajo que representa diferentes retos para los organizadores de los museos y de las exposiciones. A continuación presentamos unas guías que pueden orientar la labor del reseñista en busca de reconocer con precisión y justicia el trabajo de los expositores.

Sobre la exposición

- La reseña debe demostrar a qué campo de las ciencias sociales pertenece la exposición y cuál es su importancia en el contexto del conocimiento nacional.

- Es importante conservar la línea divisoria esencial en toda reseña entre las afirmaciones de la exposición y las afirmaciones del reseñista. Por ello mismo, todas las reseñas deben indicar en palabras de la curaduría cuál es el tema central de la exposición.
- La disposición espacial de una exposición es un elemento indispensable en la construcción del relato que propone la exposición. El develamiento de la estructura de la exposición es una tarea del reseñista que también responde a su mirada como visitante.
- La yuxtaposición de textos, imágenes y objetos produce un argumento de los curadores hacia el público. Estas articulaciones deben ser señaladas por el reseñista pues en ellas se despliega el desarrollo de los temas de la exposición.
- El material curatorial debe aparecer claramente descrito y presentado en la reseña: ¿Cuáles son los objetos? ¿Cuáles son las fotografías?
- Además del material curatorial, el material museográfico debe ser un objeto de la atención del reseñista. El diseño gráfico y la disposición del espacio de exposición deben aparecer en relación con los contenidos de la misma. Es importante, en ese sentido, considerar si la museografía visibiliza y da fuerza a los objetos presentados.
- El material de apoyo de la exposición, que incluye los catálogos, plegables, postales, hojas didácticas, visitas guiadas y otros elementos interactivos, pueden estar presentes en la reseña para dar cuenta del alcance divulgativo de la muestra.
- Como tema final de la reseña, es importante advertir los logros y las deficiencias de la exposición. Asimismo, considerar cuáles son las preguntas que deja planteadas y que pueden dar lugar a una mayor profundización sobre el tema de la exposición.

Sobre la reseña

En la reseña se debe explorar tanto la crítica (positiva y negativa) como la divulgación.

- No se trata, en ningún caso, de un resumen o de la enumeración de las partes de la exposición. En la reseña debe aparecer claramente equilibrada la visión del visitante/reseñista y los intereses de la muestra.
- La reseña contiene los siguientes elementos esenciales: título de la reseña, título de la exposición reseñada, curadores individuales o institucionales, lugar de la exposición (ciudad, museo), año y duración de la exposición.

- Extensión entre 2 y 6 páginas (interlineado de doble espacio y letra a 12 puntos)
- Las referencias a otros textos deben ser mínimas y no son obligatorias.
- No debe predominar la paráfrasis de la exposición ni las citas textuales de la misma.

Reseñas de libros

Baukara es una revista de divulgación sobre la historia y la antropología de la antropología. La preocupación central de sus artículos y sus reseñas es explorar cómo se puede interrogar a la antropología como fenómeno cultural, social, político, histórico y epistemológico. Las aproximaciones hacia lo que se define como antropología hace parte de este interés pues la definición de las investigaciones inspiradas en la historia de la antropología (en su sentido disciplinar) han derivado en indagaciones sobre el arte, las trayectorias biográficas y el lugar de la alteridad en el pensamiento occidental. Así pues, las reseñas de *Baukara* tienen una restricción temática: investigaciones sobre la historia de la antropología. Pero esta delimitación es también una apertura: es una invitación a ampliar el corpus de lecturas que pueden ayudar a entener la complejidad de la antropología. En esa línea, las reseñas que quisiéramos incluir en *Baukara* deben responder tanto a las exigencias formales de una reseña ejemplar como a las preguntas propias de un boletín dedicado a la historia de la antropología.

Sobre el texto

- La posibilidad de reseñar un texto como si tratara sobre historia de la antropología entraña una responsabilidad importante en el reseñista: ¿Por qué la investigación reseñada hace parte de la historia y la antropología de la antropología?
- En esa dirección, la pregunta temática también es una pregunta metodológica: ¿cómo es abordada la historia de la antropología en el texto reseñado? ¿Cuáles son sus fuentes y la aproximación planteada? ¿Cuál es el aporte metodológico para otras investigaciones sobre historia de la antropología?
- La localización de los textos de *Baukara* es un elemento central de su propósito: trabajamos desde y sobre Colombia y, en una perspectiva más amplia, desde y sobre América Latina. Teniendo en cuenta que los temas sobre historia de la antropología pueden abordar distintas ubicaciones geográficas (y, por ende, políticas, históricas y culturales), el reseñista puede explorar cómo el texto reseñado ilumina la comprensión de la historia de la antropología en Colombia o en América Latina.

Sobre la reseña

- En la reseña se debe explorar tanto la crítica (positiva y negativa) como la divulgación.
- La reseña debe exponer la estructura y el argumento de un libro según la valoración crítica del reseñista sobre el contenido y los aportes del texto.
- No se trata, en ningún caso de un resumen o de la enumeración de las partes de un texto: la reseña es un balance entre el juicio del lector y la presentación a un público que aún no ha leído la obra.
- En el caso de libros editados, la obra debe ser reseñada en su conjunto. La visión global sobre el texto debe tener en cuenta si existe un eje argumentativo claro a lo largo del documento o si se trata de partes inconexas.
- La reseña contiene los siguientes elementos esenciales: título de la reseña, título de la obra reseñada, nombre y apellido del autor, nombre de la editorial, la ciudad donde se editó, año de la primera edición y de la edición reseñada y número de páginas.
- Extensión entre 2 y 6 páginas (se sugiere interlineado de doble espacio y letra a 12 puntos)
- Las referencias a otros textos deben ser mínimas y no son obligatorias.
- No debe predominar la paráfrasis de la obra ni las citas textuales de la misma.