

TERRITORIOS DEL SABER

Arte y  
Patrimonio  
Pcultural  
Inequidades y exclusiones

MARIBEL ROSAS,  
JAVIER TOBAR Y  
ALBERTO ZÁRATE

(Editores)



TERRITORIOS DEL SABER

Arte y  
Patrimonio  
Pcultural  
Inequidades y exclusiones

MARIBEL ROSAS,  
JAVIER TOBAR Y  
ALBERTO ZÁRATE

(Editores)

© Arte y patrimonio cultural. Inequidades y exclusiones  
© Maribel Rosas, Javier Tobar y Alberto Zárate (Editores)

Primera edición  
Editorial Universidad del Cauca  
Popayán Colombia, abril de 2011

ISBN:

© Editorial Universidad del Cauca  
Calle 5 No 4-70  
Popayán Colombia

Diseño y diagramación

Ilustración de la carátula:  
Edipo en Popayán  
Jhon Benavides

Impresión  
Taller Editorial Universidad del Cauca

Reservados todos los derechos

Copy Left

Se permite la copia total o parcial, en papel o en formato digital de los contenidos de este libro siempre y cuando se respete la autoría y su utilización sea con fines académico/intelectuales y no lucrativos. Las opiniones expresadas son responsabilidad del autor.

**Impreso en Colombia**

*Printed in Colombia*

PRÓLOGO.

Maribel Rosas, Javier Tobar y Alberto Zárate

A MANERA DE INTRODUCCIÓN.

Héctor Pérez Pintor

LA EXCLUSIÓN DE LO PROPIO.

CONSIDERACIONES SOBRE LA CULTURA MODERNA.

Julio César Horta Gómez.

ENTREGA ANTES DE 18 MAYO

RADIOGRAFIA DE LA FORMACIÓN EN GESTIÓN

CULTURAL Y DEL PATRIMONIO EN MÉXICO.

Martín Checa Artasu

IMPLICACIONES DEL SISTEMA DE EDUCACIÓN

ARTÍSTICA EN MICHOACÁN.

ALGUNOS COMENTARIOS PARA SU ANÁLISIS.

Maribel Rosas García

PRESERVACIÓN DE LA HERENCIA CULTURAL Y

REVITALIZACIÓN DE UN PUEBLO MINERO EN MÉXICO.

EL CASO DE CERRO DE SAN PEDRO.

José G. Vargas-Hernández

LA MÚSICA POPULAR EXCLUIDA Y MARGINADA.

Alberto Zárate Rosales

ARTE, CULTURA INMATERIAL Y MERCANTILIZACIÓN

DE LA CULTURA. LECTURA CRÍTICA SOBRE

EL CARNAVAL DE NEGROS Y BLANCOS,

SAN JUAN DE PASTO.

Bernardo Javier Tobar Quitiaquez

OS CONHECIMENTOS TRADICIONAIS POPULARES  
NO BRASIL: VALORIZAÇÃO E SALVAGUARDA  
DOS BENS CULTURAIS.

Sandra C. A. Pelegrini

PARADOJAS DE LA CONSERVACIÓN PATRIMONIAL EN  
LA CIUDAD DE GOIÁS: EL DEBATE CULTURAL  
ACERCA DE LOS FAROLES Y DE LAS PIEDRAS.

Izabela Tamaso

CONCLUSIONES.

Zelia López Da Silva

BIBLIOGRAFÍA

ACERCA DE LOS AUTORES

# Contenido





# Prólogo

Maribel Rosas, Javier Tobar y Alberto Zárate

El Congreso Internacional de Americanistas en su emisión 53 realizada en la Ciudad de México, en julio de 2009, tuvo como temática a “Los Pueblos Americanos Cambios y Continuidades: la Construcción de lo Propio en un Mundo Globalizado”; con esa perspectiva, la Mtra. Maribel Rosas García y el Mtro. Alberto Zárate Rosales coordinaron el simposio intitulado “Arte y Patrimonio Cultural: Inequidades y Exclusiones”, en el cual participaron doce ponentes provenientes de Costa Rica, Brasil, Colombia, España y México.

La exclusión y el acceso limitado de amplios sectores sociales al arte y al patrimonio cultural han contribuido a fortalecer nuevas formas de desigualdad, donde la inequidad es parte de las cifras que muestran la necesidad de replantear las políticas de atención a los actores sociales marginados. Para el caso mexicano, registramos la *Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales* en sus dos emisiones (CONACULTA, 2004; CONACULTA, 2010), en ambos documentos, se reportaron datos similares, por ejemplo, que alrededor de 30 de cada 100 personas nunca han asistido a una biblioteca,

casi 40 nunca han ido a un museo; 60 no han asistido nunca a un teatro; poco más de 50 no conocen un sitio arqueológico. Las cifras y sus matices pueden variar. Situaciones similares hemos encontrado en otras latitudes, por ejemplo en Colombia (Goubert et al, 2009; Goubert et al, 2011) o en Brasil (Canelas, s/f); quienes analizando otro tipo de información sobre públicos y acceso a los bienes culturales, sus conclusiones y aportaciones van en el mismo sentido que lo registrado en México.

Si estos contextos son o presentan situaciones similares, ¿cuál debe ser el aporte de una propuesta de simposio y luego de un libro que hace referencia a las inequidades y exclusiones? Desde nuestra perspectiva, el proceso debe iniciar denunciando, señalando el carácter elitista y excluyente que alrededor del arte y la cultura se han hecho hasta el momento. En los últimos años, nuevos aportes emergentes han destacado la importancia socio-cultural de los profesionales del área, pero también del desarrollo de proyectos y acciones dirigidas a la atención de los sectores más vulnerables, no sólo en el campo de la gestión cultural desarrollada por las instituciones gubernamentales de los tres niveles de gobierno, también las universidades han modificado la visión culturalista que se tuvo desde la última década del siglo pasado (Hernández, et al, 2010.)

Arte y Patrimonio Cultural; Inequidades y Exclusiones se inscribe en esta línea de trabajo. Si la exclusión y la inequidad son parte de un problema estructural que afecta a nuestras sociedades, donde lo político, lo sociocultural y lo económico son parte de una triada problemática, la importancia de este texto debe ser la de dar prioridad a los trabajos que denuncien este tipo de situaciones, buscando además en el caso que sea posible, alternativas de solución.

La presente obra, además, pretende contribuir a la reflexión teórica respecto a las implicaciones del patrimonio cultural como factor de cohesión/segregación en la que participan varios actores de influyen en la construcción identitaria, lo que

replantea percepciones anteriores que se basaron en en el análisis de este legado cultural significativo únicamente como elemento unificador, sin reconocer la diversidad al interior y exterior del grupo que genera tal patrimonio.

Este texto, es parte de esa experiencia compartida con cada participante. Los coordinadores queremos agradecer la confianza de los autores al compartir sus trabajos al respecto. De igual manera, nuestro reconocimiento a todas las personas que intervinieron en cada una de sus distintas fases y que concluyeron en la publicación de la obra.



# A manera de introducción

Héctor Pérez Pintor

Por siglos, el patrimonio cultural, como producto de la creatividad del hombre, se ha consolidado como su propia manifestación. Los vestigios pictóricos de la prehistoria hasta las más ricas manifestaciones tangibles e intangibles, así como las grandes construcciones y los lenguajes multiculturales; y también la música y la cocina tradicional de los pueblos originarios, nos muestran ese gran mosaico de diversidad patrimonial.

Ahora bien, el conjunto de bienes culturales de una comunidad constituye su patrimonio. Siendo el fundamento de todo el pasado histórico, artístico, documental, bibliográfico, en fin, cultural. Por ello, el patrimonio cultural encierra la conciencia de un pueblo, en tanto esa rica experiencia cultural define, inclusive, el perfil social de sus individuos.

De esta forma, para Joseph Ballart y Jordi J. i Tresserras (2001: 11), el patrimonio —histórico, cultural y natural— es una construcción cultural y, como tal, sujeta a cambios en función de circunstancias históricas y sociales, pues “la sociedad moderna ha elaborado su propia versión de patrimonio colectivo, inclu-

yendo bienes culturales y presuponiendo la existencia de un Patrimonio de toda la humanidad”.

Es así como para una sociedad la conservación adecuada de su herencia cultural se consolidaría con la protección del patrimonio cultural, ello reflejado en una adecuada legislación. Además, desde tal visión, el legislador ha de regirse con las siguientes orientaciones: el acceso al conocimiento y uso del patrimonio cultural es un factor esencial de desarrollo individual, colectivo, y permite a todos situarse en su contexto histórico, social y cultural; el patrimonio comprende, no sólo los patrimonios arquitectónico y arqueológico, sino también los paisajes culturales, los bienes muebles del patrimonio espiritual; los poderes públicos no sólo deben preocuparse de tomar las medidas de identificación científica, sino también de promover estrategias de conservación, movilizandando el potencial económico que representa el patrimonio, en procura de la regeneración urbana y el desarrollo rural.

El trabajo que este libro presenta, precisamente, responde a ese eje transversal: humanidad, naturaleza y sus resultados en patrimonio; por demás trazado en la ruta de la América Latina, con la riqueza de sus pueblos que a través de los años lo han construido.

De tal forma “Arte y Patrimonio Cultural: Inequidades y Exclusiones”, compilado por Maribel Rosas, Javier Tobar y Alberto Zárate, es fruto de la colaboración de diversos autores que abordan desde distintos cauces la riqueza cultural del patrimonio, con el respaldo de la Universidad de Cauca.

Al realizar un recorrido por la vertebración del trabajo, se encuentra en primer término “La exclusión de lo propio. Consideraciones sobre la vida moderna” de Julio César Horta Gómez, donde el autor lleva a cabo una reflexión teórica enfocada hacia el arte y el patrimonio cultural, atendiendo, indefectiblemente, la noción de cultura sin dejar de lado la visión filosófica de la misma.

“Radiografía de la formación en gestión cultural y del patrimonio en México”, de Martín Checa Artasu, por su parte, enfatiza sobre la emergencia del gestor cultural como resultado de un cambio paradigmático, consecuencia de la instrumentación de políticas públicas culturales en México, sobre todo a partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

“Preservación de la herencia cultural y revitalización de un pueblo minero en México. El caso de cerro de San Pedro” de José G. Vargas-Hernández, describe la experiencia de esa comunidad para autodeterminarse con un fuerte vínculo a su vocación minera, pero en un sentido profundo y entrelazado con la cultura propia; esto con la finalidad de rescatar, defender y promover la herencia histórica y cultural de ese lugar.

El trabajo que añade una particular paradoja musical y que además desentraña el tratamiento desigual, es “La música popular excluida y marginada” de Alberto Zárate Rosales. Una pregunta central del artículo consiste en pensar si el tratamiento que se da a la difusión de la música es igualitario o se basa en el trato desigual? Otras de estas cuestiones son también reveladas en este trabajo.

El artículo titulado “Arte, cultura inmaterial y mercantilización de la cultura. Lectura crítica sobre el carnaval de negros y blancos, San Juan de Pasto”, de Bernardo Javier Tobar Quitiaquez, se desarrolla a partir del análisis del carnaval como elemento patrimonial desprendido de otros elementos propios como la tradición oral, el arte efímero, los talleres, entre otras expresiones de la cultura inmaterial.

Por otro lado, en “Os Conhecimentos Tradicionais Populares no Brasil: Valorização e Salvaguarda dos Bens Culturais”. (El Conocimiento Tradicional Popular en Brasil: la Valorización y Salvaguarda de los Bienes Culturales), Sandra Pelegrini teje finalmente una reflexión respecto a los conocimientos tradicionales, con especial referencia a la problemática brasileña (en la región

de Espíritu Santo) respecto a la protección de los saberes de las artesanas que realizan cacerolas de cerámica.

Por último, Izabela Tamaso articula en “Paradoxos da conservação patrimonial na cidade de Goiás” (Paradojas de la conservación patrimonial en la ciudad de Goiás: el debate cultural acerca de los faroles y de las piedras) el tema de la conservación de una ciudad, candidata a ser considerada patrimonio mundial por la UNESCO, con un análisis de las nuevas jerarquías patrimoniales.

Las conclusiones de Zelia López Da Silva abordan la panorámica sustancial de la obra, rematando, cual final risolutto, lo plasmado en todo el libro.

Al reflexionar sobre las aportaciones de los coautores de esta obra, y parafraseando a Marcos Vaquer, el Estado mismo tiene en su poder acciones directas para enriquecer el patrimonio cultural. Sin embargo, la creación cultural no es obra de los poderes públicos sino de los individuos, de su conciencia social, con lo cuál el patrimonio cultural se sitúa más allá de catálogos y colecciones públicas. De tal suerte que “las acciones más eficaces para promover el enriquecimiento del patrimonio cultural son las indirectas: las dirigidas a promover el acceso de los ciudadanos a dicho patrimonio cultural, de forma que, actuando como fuente inspiradora de su creatividad, sirva como fermento de su propio acrecentamiento” (Vaquer, 1998: 267.).

Es así como el *sumus* mismo de los trabajos académicos en torno a tema del patrimonio cultural permite encontrar ópticas y posiciones variopintas respecto a los trazos del meridiano, del trópico y del norte; también con expresiones propias de nuestras raíces, de lo que hemos construido a lo largo de varias generaciones.

Celebremos esta integración intelectual pero también de diaria vivencia, de plumas convertidas en voces culturales, de pensamientos transformados en líneas y contra líneas. Cada trabajo se entrelaza con los otros y hasta tejer un abanico multicultural, una respiración plural acerca del patrimonio.



Quiero agradecer finalmente a los coordinadores de esta obra por permitirme expresar estas breves notas introductorias y en ver realizada —consumada— una obra inmejorable para comprender ese gran paisaje que representa el patrimonio cultural de nuestros pueblos nacido para sobrevivir y pervivir.



# La Exclusión de lo Propio: Consideraciones sobre la Cultura Moderna

Julio Horta

## Del problema contemporáneo de la Cultura

Si tomamos como primera consideración la necesaria determinación de conceptos, entonces el título del presente trabajo resulta sugerente: la cuestión del arte y patrimonio cultural implica, de manera necesaria, mirar el enfoque problemático de la noción “Cultura”, retomando el punto de vista teórico propio de las investigaciones semióticas, pero sin soslayar el sentido Moderno acuñado por la crítica filosófica.

En el espacio construido por el habla cotidiana, los límites modernos de lo culto como erudición, frente a la conciencia antigua de lo culto como rasgo de aquél que vive y hace su Cultura, se han desdibujado en el horizonte de sociedades que asumen la identidad extranjera en detrimento de lo propio. Efecto

producido por la Globalización, en su proceso de Mundialización de ideas, lo cual ha incrementado el carácter ambiguo de las relaciones sociales significativas, motivando la necesidad de apropiación de lo culturalmente ajeno.

En este sentido, a la luz de los procesos globalizantes que acontecen en la actualidad, como consecuencia de la impecable marcha mediática, resulta evidente la dificultad para comprender<sup>1</sup> el carácter propio de una Cultura en la matriz ontológica de las diferentes sociedades. Empero, este proceso económico impone a los individuos tener un estrecho contacto impersonal en una “Cultura transnacional” con perfiles multinacionales, en donde “lo otro ya no es lo territorialmente lejano y ajeno, sino la multiculturalidad constitutiva de la ciudad en que habitamos” (García Canclini, 1995: 77).

La conformación de una Cultura Mediática ha sido el factor decisivo y concluyente de este sentido problemático en la Globalización de la Cultura. Por supuesto, los Medios Masivos, gestados en la matriz de la fábrica, accionaron bajo los parámetros de la producción en serie y, por tanto, del consumo en serie. Esto último los perfiló en paralelo a lo que A. Toffler (2000: 60 y ss) llama “principios de la sociedad industrial”: “**sincronización**” del tiempo social de acuerdo con los horarios industriales; “**concentración**” del espacio geográfico, del trabajo, de los energéticos, y la economía, en determinadas áreas; “**maximización**” del imaginario en la ocupación del espacio; “**centralización**” del poder, y su consecuencia, el monopolio...

Por encima de cualquier otro, dos fueron los principios esenciales del industrialismo que propiciaron las transformaciones de las formas culturales expresivas. Por un lado, la “**especiali-**.....”

1 Se habla de “comprender” en el sentido expuesto por Dilthey. En este sentido, la comprensión, que parte de la inducción de los fenómenos sensibles, se sustenta en la conexión de la estructura psíquica, la cual se expresa y describe en términos de un discurso, pues en la evidencia discursiva se verifican los conceptos que surgen de la realidad empírica, según sus relaciones fundamentales (cfr. Dilthey, W., 1978).

zación”, la cual redujo el abanico de posibles relaciones humanas, incluso en el ámbito de la educación, a la dicotomía productor/cliente; por otra parte, la “**uniformización**”, de principio comercial/administrativa, pero cuya consecuencia trajo la uniformización de los lenguajes y la Cultura, en detrimento de los dialectos regionales, sustituyendo así los idiomas “no-uniformados” por los “uniformados”, en términos de mercado (inglés, francés).

En el ámbito de los medios masivos, la uniformización implica, además, la uniformización de los posibles comportamientos y relaciones sociales en la composición de los mensajes. De ahí que los Objetos Culturales empleados como factores de mercado, o bien como objetos mismos de consumo, adquieren una re-presentación diferente: son extraídos de su contexto cultural inicial, el cual los hace presentes dotándolos de sentido, para ser re-presentados en un contexto mercantil que, de principio, resulta opuesto al contenido cultural inicial del objeto.

Este proceso lo precisa A. Matterlart al hacer una revisión de las propuestas teóricas de C. Horton Cooley, quien sostiene que “con la difusión sin límites de las ideas (...) en vez de la individualidad que era estimulada por los obstáculos anteriores, se tendría una ‘asimilación universal’, al ser inducida cada localidad a adoptar las mismas modas, desde los vestidos hasta la lengua (...) Esta uniformidad exterior no sería más que el signo visible de la correspondiente nivelación de las ideas (...)” (Matterlart, 2000: 301).

Así, la consecuencia de ello es la construcción de objetos llamados “kitsch”. En palabras de Abraham Moles (1974: 154) “el objeto kitsch se define por una alteración en su funcionalidad (...) posee una funcionalidad indicada, pero cumple con una función sobreañadida, suplementaria, no incorporada desde el principio en la función, y que fue insertada artificialmente por el intermediario”. Y, por supuesto, en las sociedades “modernas”, los intermediarios inmediatos son los medios masivos, los cuales reproducen las ideas y experiencias de quienes los detentan.

En todo caso, la condición de la Cultura Mediática Global, en donde el contenido propio de una Cultura se ha volatilizado en razón de la adopción e imposición de formas culturales extranjeras, ha generado interesantes manifestaciones sociales en las cuales se entretienen diversas “estrategias de la ilusión”. Un ejemplo importante de atender, en el ámbito del conocimiento, es aquello que Umberto Eco ha llamado “modas culturales”, en las cuales se manifiesta una interrelación social enraizada dentro de una suerte de dialéctica bizarra: “el juego que he descrito no es ficticio. Si hay algo que choca al orador extranjero en nuestros círculos culturales es que se le objete cualquier cosa que diga, afirmando que eso ya lo había dicho otro antes” (Eco, 1998: 170).

En tanto que la “autoridad cultural” en la Cultura Mediática se construye a partir de una imagen de erudición; es decir, en razón de una cantidad ilimitada de conocimiento, entonces el juego consiste en una refutación aparente: “1) para toda afirmación hecha en un lugar puede encontrarse otra contraria formulada con anterioridad... 2) para toda afirmación hecha en una época determinada existe un fragmento de los presocráticos que la anticipa; 3) toda afirmación de consenso con una tesis, si es expresada por varias personas, hace que las opiniones de éstas puedan definirse como afines o conformes” (Eco, 1998: 170).

Queda claro que, aceptada esta “moda cultural” en la sociedad, el juego de aparente diálogo y conocimiento puede proyectarse en un ciclo de repeticiones cuyo final es el hartazgo mismo de los interlocutores.

## Aproximación a una Semiótica de la Cultura

Por interesante que resulte esta última cuestión, los propósitos que aquí se buscan nos obligan a mirar el panorama desde otra perspectiva. Así pues, debe quedar claro que en modo

alguno se pretende repetir el discurso acerca de los “regionalismos” frente a la Globalización, un discurso tan prolífico en manos de los científicos sociales contemporáneos (antropólogos, sociólogos, comunicólogos o filósofos).

En consecuencia, resulta pertinente referir el enfoque semiótico de la Cultura, con la intención de delimitar el campo reflexivo que se presenta en la coyuntura contemporánea. Dentro de esta perspectiva, la Cultura constituye una realidad *lingual* específica, pues es el Lenguaje la condición que permite establecer relaciones significativas en el ámbito del mundo cultural propio. En esta línea de investigación, los componentes del acto comunicativo (signos, hablantes, contextos) se consideran estrechamente vinculados con la esfera socio-cultural. En términos amplios, la Cultura es por sí misma entendida como el lenguaje de una sociedad, con signos y sentidos propios, compuesta por diferentes sistemas de significación. En razón de estos planteamientos, se sostiene la posición de semiólogos como Umberto Eco, quien al respecto considera que “la Cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación” (Eco, 1978: 58).

Desde una perspectiva similar, Edward T. Hall define la Cultura como “el medio de comunicación del hombre; no existe ningún aspecto de la vida humana que la Cultura no toque y altere. Esto es lo que significa la personalidad, el cómo los individuos se expresan, la forma en que piensan, el cómo se mueven...” (Hall, 1976: 23).

En el orden secuencial de estos planteamientos, se puede advertir que la Cultura constituye una urdimbre, en la cual se establecen relaciones —significativas, de nueva cuenta— entre signos que se encuentran circunscritos al mundo cultural propio. En otras palabras, está conformada por vínculos simbólicos y representativos entre Sujetos y Objetos culturales, siendo éstos elementos fundamentales de cualquier entorno humano.

A partir de la atención en los Objetos luego se abre, por un lado, una vía de aproximación para identificar, caracterizar y delimitar el mundo cultural; por otro, un campo de indagación donde pueden adaptarse técnicas de investigación semiótica, pues asintiendo con Abraham A. Moles (1974: 9), “la noción misma de objeto está unida a una semiótica puesto que el objeto es manipulado conceptualmente a partir del nombre que sirve para designarlo”.

En este tenor de ideas, resulta pertinente subrayar que cuando se usa el lenguaje para designar objetos, las palabras no sólo sirven para denominar el objeto *per-se* (cosas), sino más bien se convierten en transmisoras de contenidos culturales que se organizan en diversos niveles de significación. Estos Objetos o “artificios significantes” (Eco, 1978: 65 y 66), organizados en estructuras significativas, dan forma y contenido a las unidades de una Cultura determinada, y constituyen asimismo una organización o visión del mundo, condicionada por la mentalidad que impera en los sujetos, quienes habitan ese mundo específico. Por lo tanto, se puede considerar que el objeto es comunicación, pues el lenguaje lo convierte en “(...) un mensaje de un individuo a otro, de lo colectivo (...) a lo personal” (Moles, 1974: 10).

De aquí se desprende una consideración importante acerca del Lenguaje: los objetos, entendidos como artificios significantes, o bien constituidos como signos, se organizan dentro de un “sistema simbólico” que media y posibilita la experiencia humana. En todo caso, entre el hombre y el universo físico está presente la mediación de un universo simbólico cultural, en donde la realidad (de las cosas) es confrontada en la experiencia a través de creaciones significativas (símbolos).

En efecto, para E. Cassirer, la función simbólica del Lenguaje, además de las otras “formas simbólicas”<sup>2</sup>, constituye el .....

2 Pues ciertamente para Cassirer el lenguaje verbal no es el único que posee esta función, sino que es parte de los otros sistemas que constituyen la esfera de lo humano: el mito, la religión, el arte, la ciencia, la historia... De



rasgo distintivo de lo humano pues a través de ésta la realidad preexistente no sólo puede denominarse, sino además articularse y conceptualizarse; es decir, que a lo preexistente se le añade un sentido significativo y es en este sentido que “el hecho de que de algo individual sensible, como por ejemplo un fonema físico, pueda hacerse portador de una significación puramente espiritual, sólo puede comprenderse en última instancia porque la función fundamental del significar mismo está presente y opera ya desde antes del establecimiento del signo individual” (Cassirer, 1998: 51).

Pero, de la relación Lenguaje y Cultura, resulta pertinente hacer una precisión más. Antes de Saussure, las corrientes filosóficas delimitaban el problema del signo a la noción de “*concepto*”, el cual consistía en la unión de la “*cosa*” (entendida como el objeto) con el “*nombre*” (designación del objeto); o bien, como la relación de la “*cosa*” (como nombre de la cosa) con su “*esencia*” (el significado de la cosa). Desde estas perspectivas, se proponía en un sentido discutible que cada concepto se asociaba con un significado de carácter inmaterial, “*metafísico*”. Así, al momento de nombrar esta inmaterialidad, y asociarlo con un objeto, que a su vez tenía un nombre concreto, el concepto se “*materializaba*”.

En cambio, el giro saussureano determinó el fenómeno del Lenguaje dentro de los mecanismos y categorías anti-idealistas, que comprenden al signo como una realidad psíquica concreta. En este sentido, y desechando las concepciones filosóficas anteriores, se planteó el *signo lingüístico* como la relación (“*significación*”) de una imagen acústica (“*significante*”), entendida como referente concreto perceptible, con una imagen mental evocada o concepto (“*significado*”), que es el *referente ausente*. Ahora bien, al extender esta relación de significación entre lo

.....

donde se sigue que, cada una de estas formas simbólicas, tiene la función de informar del mundo, sin reducirse a mera mimesis.

“concreto perceptible” y el “significado ausente” como condición de toda manifestación de lo humano, encontramos una resonancia proveniente de la reflexión acerca del Objeto estético. Desde la cuna de la civilización occidental, el objeto artístico se ha desarrollado en aras de trascender la discontinuidad material. Surge bajo la dicotomía presencia-ausencia, que proviene de la inagotable necesidad humana de poder corregir a la propia naturaleza, y de la cual se desarrolla una creencia concluyente, derivada de la corriente helenística: “la convicción de que el arte, en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible” (Panofsky, 1989: 21).

En este sentido, Henri Van Lier argumenta que en los objetos del arte occidental “la materia ya no propone un desbordamiento de fuerzas. En lugar de fuente, es ahora receptáculo de las estructuras, a las que apenas permite encarnarse. Para ello, es menester que sea exacta, legal, ascética aun en el lujo. Tendrá pues cualidades, y no poderes” (Van Lier, 1974: 135).

Por ello, en el arte contemporáneo la estructura plástica va a repudiar la forma, siempre cerrada por una técnica estilística convencional anterior e insuficiente. Siguiendo el desarrollo histórico en el arte de Occidente, en nuestros días hay algo notable en el objeto estético: el desvanecimiento de la materia y la distancia frente al espectador. Y en consecuencia:

*de este modo se define no ya un espacio, sino espacios, discontinuidades. Los elementos son pensados en primer lugar en su pureza separada; luego, por ser capaces de funcionar en todos los puntos de la combinatoria, se perciben como pudiendo intervenir simultáneamente aquí y en otra parte (...) Por consiguiente, ya no hay una unidad del espacio, sino tan solo unificación de espacios múltiples que se abren los unos a los otros (Van Lier, 1974: 143).*

Planteadas la advertencia, a partir de su justificación en el discurso, aquel abismo entre Sujeto y Objeto no sólo propició una nueva forma de expresión y determinación del Objeto estético. Se evidencia, entonces, un proceso social contemporáneo. La paulatina secularización del imaginario trae consigo, en la concepción del arte mismo, una contradicción: en tanto fenómeno ilustrado, el arte busca decantar las formas materiales del mundo real (sólo perceptibles en el contexto social determinado); mas, en franca paradoja, necesita recurrir a formas verbalizables para alcanzar su finalidad. Y, en consecuencia, el arte recurre a la forma de lo ausente para expresar la pureza de la situación, al tiempo que argumenta la genialidad de la ocurrencia.

De lo expuesto hasta ahora puede proponerse, en el sentido de una Modernidad occidental realizada sobre su propia Historia, una síntesis concluyente acerca de la condición problemática inicial: la Cultura es un sistema simbólico ausente. En efecto, si bien la disciplina semiótica y la estética occidental han edificado un cuerpo teórico para la consideración de la Cultura, no obstante, esta arquitectura significativa ausente es consecuencia del proyecto ilustrador de la Modernidad.

Al respecto, hay que notar que si bien en la antigüedad el Lenguaje se encontraba vinculado con la Naturaleza y el Mito, como encarnación o semejanza, en la Modernidad la palabra portadora de conocimiento pasa al ámbito de progreso científico, renunciando así a la síntesis de la semejanza y convirtiéndose en signo analítico, en instrumento de cálculo, pues “lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración” (Adorno, 2006: 62). Pero analítico en un sentido determinante: como razón instrumental cuya función y fin es el dominio social, bajo la dualidad poder/obediencia, encarnándose entonces el fetiche moderno.

Bajo este yugo el Lenguaje secularizado, en tanto unidad, es producto de la separación primigenia emanada de la pretensión ilustrada: cada cosa puede ser en la medida en que se convierte en

aquello que no es. “El abismo que se abrió con esta separación lo ha visto la filosofía en la relación entre intuición y concepto, y ha intentado una y otra vez, aunque en vano, cerrarlo; ella es definida, justamente por este intento” (Adorno, 2006: 72).

El desarrollo de la Cultura, cuyo sustento analítico es su fundamentación como sistema simbólico ausente, trae consigo, en el ámbito vivencial, no sólo maneras de expresión ajenas cuyos elementos carecen de contenido y valor social, sino también la gradual digresión y supresión de las formas simbólicas. Con ello, la manifestación cultural ha dejado de ser también un símbolo, entendido como la coexistencia trascendente de un significante (forma) y un significado (contenido), rezagándose únicamente a la noción de “Objeto”. Y si nuevamente el hombre es quien, dotado de razón, organiza la realidad, entonces todo argumento resulta válido para definir cualquier expresión, propia o extranjera, como manifestación de Cultura.

Finalmente, esto nos lleva por la senda de la crítica filosófica hacia la Cultura Moderna a saber, donde lo simbólico parece por el intelecto erudito y el dominio científico/político, al tiempo que la ausencia permite el juego de apariencias, respecto de la cual el filósofo alemán F. Nietzsche afirmaría en su momento que “los hombres están profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños, sus ojos resbalan por la superficie de las cosas y no perciben más que ‘formas’, su sensibilidad nunca les conduce a la verdad, sino que se contentan con recibir meros cosquilleos o con palpar con los dedos el anverso de las cosas”(Nietzsche, 1985: 20).

## De la crítica hacia la Cultura Moderna

En la Modernidad, durante el proceso de construcción de la idea del hombre, la Cultura, en términos generales, es la forma del desarrollo de lo humano. Entendida no como representación

individual sino en un sentido de colectividad. La Historia se presenta, en relación con la Cultura, por un lado, como el ámbito donde se manifiesta la “forma específica” de un pueblo, pues ésta se realiza sólo de manera histórica y, por otro, atendiendo a lo anterior, el estudio de la Historia posibilita necesariamente el estudio general de los diferentes elementos en los cuales se conforma la Cultura<sup>3</sup>.

Partiendo de esta consideración, la crítica nietzscheana comienza con una postura *pesimista* que se extiende hacia todos los ámbitos que conforman la Cultura Moderna y su consecuente idea de Civilización. Esta Filosofía es, en realidad, un cuestionamiento acerca de la condición “ilusoria” de los elementos culturales que articulan y dan forma a la Civilización Moderna, a saber: la ciencia, la ética, la estética y, por supuesto, la religión. Condición ilusoria cuyo cimiento es la escisión Objeto/Sujeto, que surge del carácter ausente (o no ser del signo) de la estructura cultural significativa, como ya antes se había hecho notar en este trabajo.

A través de su análisis crítico, Nietzsche descubre en el quehacer humano moderno, claro está, la permanencia de este carácter ilusorio: una visión del espíritu, una ilusión subjetiva que se aleja de la *verdad*<sup>4</sup>, cual si fuera una hipótesis metafísica acerca del mundo exterior y de su realidad espiritual. Las imágenes del

.....  
3 Hasta aquí se habla de Cultura, pues la reflexión filosófica busca el sentido universal del conocimiento. En este entendido, la especulación acerca de la Historia apunta hacia la comprensión de una Cultura, como el carácter propio de lo humano en general, sin especificaciones regionales o temporales.

4 Respecto al concepto de Verdad, en una orientación crítica, Nietzsche la circunscribe al ámbito de un juego de metáforas (pues todo lenguaje es metafórico en su uso) dentro de lo permisible: “desde donde hay ya algo que debe ser “verdad”, es decir, se ha descubierto una designación de cosas válidas para todos, y el código del lenguaje nos proporciona la primera ley de la verdad, pues aquí nace por primera vez el contraste entre la verdad y la mentira”(Nietzsche, F., 1959: 30). Por otro lado, superada la ilusión del lenguaje, de los conceptos y las abstracciones, un sentido diferente de Verdad emerge del proceso estético, como impulso creativo, en tanto libre invención poética: “la verdadera percepción querría decir esto: la adecuada expresión de un objeto en un sujeto” (Nietzsche, F., 1959: 35).

mundo existen pero en su sentido práctico; incluso la ciencia está dominada por las necesidades de la acción, sometiendo la verdad a cambio de una imagen transferida del universo.

Esta ilusión de Cultura es una forma mediadora que aleja al hombre moderno del sentido vital, ocultando tras su velo la realidad de la cosa, la verdad del mundo. En esta primera crítica hacia la Modernidad, la conclusión resulta en un fatalismo inevitable: la sentencia del eterno retorno de los acontecimientos anteriores, dentro del orden de un cosmos que permanece inalcanzable en los andurriales, detrás de una pared de “ilusiones y ensueños”.

Frente a este destino manifiesto, desde su postura *vitalista*<sup>5</sup> Nietzsche busca, en cambio, la salvación del eterno retorno. Para ello sostiene la **voluntad de la vida**, reafirmada de todo pesimismo y puesta como **valor supremo** frente al “devenir absoluto”. Con este concepto como principio se propone, a partir de la voluntad de vivir, la superación del fatalismo generado por la determinación absoluta de la existencia, como una fuerza capaz de mandar sobre el curso de las cosas.

Así pues, el filósofo decimonónico encuentra ciertos “servicios” que los estudios históricos le pueden brindar a la vida, por cuanto “cada hombre, cada pueblo, según sus fines, fuerzas y necesidades, tiene precisión de un cierto conocimiento del pasado” (Nietzsche, 1959: 110). Luego entonces, las maneras en que puede estudiarse la Historia son “monumental”, cuando la necesidad de crear algo históricamente grande lo lleva a buscar la inspiración en el pasado; “anticuario”, cuando desea conformarse con lo ya establecido y convenido; y “crítica”, en donde la angustia sobre lo presente obliga al hombre a juzgar y condenar. Para que estas tres maneras de estudiar la Historia tengan utilidad alguna, en cambio, deben sembrarse en el terreno de lo vital;

.....  
5 En algunos autores que han trabajado esta vertiente de la filosofía de Nietzsche, e incluso en los textos traducidos de éste, se utiliza a menudo el término “optimismo”. Aquí se ha preferido dudar de la traducción castellana, y se ha optado por reiterar el término “vitalismo”.

es decir, con vistas a la vida misma, pues lo que no es **útil para la vida**, de las personas, pueblos, civilizaciones, invariablemente “desarraiga los gérmenes vivos del porvenir”. Sin esta utilidad, los estudios históricos formarán parte del saber contemplativo de unos cuantos “sabios”, a los cuales sólo les satisface el conocimiento por sí mismo, y para quienes el fin es el saber mismo, como finalidad última de todas las cosas.

De acuerdo con lo anterior, Nietzsche establece una crítica clara frente a la corriente idealista, en especial a la postura hegeliana. Con respecto a la objetividad del “proceso Universal de la Historia”, este filósofo refuta: “consideraciones como éstas han habituado a los alemanes a hablar de un proceso universal y justificar su propia época, viendo en ella el resultado necesario de este proceso universal. Consideraciones como éstas han destronado a los otros poderes intelectuales, el arte y la religión, para poner en su puesto a la Historia” (Nietzsche, 1959: 145).

En un sentido más amplio, el devenir Universal y Absoluto implica la destrucción de la **fuerza vital**. Genera en los individuos una posición de escepticismo frente a su propio poder y, lo que aún es peor, un estado de cinismo, donde se genera un desinterés hacia sí mismos. No importa el modo, este “proceso universal” lesiona el ser íntimo y, con ello, propicia un debilitamiento en la personalidad del hombre, en general, pero moderno, en particular. En consecuencia, el individuo se olvida de sí, de sus necesidades y se entrega a las necesidades históricas de un Estado o de una sociedad.

Contrario al planteamiento hegeliano, Nietzsche sustenta la ruptura con esa “idea” de subordinación, en el sentido de comprenderse como parte de la “evolución” de una raza y así entregarse por completo al desarrollo ajeno de la “materia determinada”. Por ello, para que el hombre pueda atender a sus necesidades propias, debe “dejar de ser juguete” del devenir. Ello supone un despertar hacia el ser, hacia lo imperecedero, un esta-

do en el cual deberá examinar profundamente sus relaciones, en tanto ser, con el devenir. Por eso, para asistir a la creación de un nuevo día, este “**hombre heroico**” obtiene su fuerza del olvido, en el cual quede destruido el devenir ajeno para luego conocer lo que hay de útil en la Historia.

En el advenimiento de esta nueva luz en la **Historia presente** del hombre, sólo resta el actuar en la conservación de una comunidad de seres que viven bajo una misma idea fundamental, a saber: la Cultura, aquella que está fuera de determinaciones exteriores al individuo, pues ésta es “hija del conocimiento de sí mismo y del sentimiento de la insuficiencia individual” (“primera consagración”). Esta idea fundamental se contrapone a la continuidad animal que se muestra en el desarrollo histórico determinado. Precisamente en el sentido de que esa animalidad, en tanto movilidad, supone el curso fijo de la vida. Pero la Cultura, por el contrario, tiene como tarea principal trabajar para la realización de la propia Naturaleza y poder liberarse a sí misma, a través del filósofo, el artista y el santo.

La “segunda consagración” de la Cultura refiere un proceso liberador para el hombre. Ello en razón de que el individuo debe utilizar sus deseos y aspiraciones para elevarse a un estado superior, donde pueda luchar en contra de todas las determinaciones e influencias exteriores que le impiden acatar las necesidades propias de sí mismo.

Y en razón de lo anterior, superar la barbarie de la Cultura Moderna, de la cual Nietzsche plantea una segunda crítica: “nuestra Cultura Moderna no es una cosa viva (...) Lo que equivale a decir que no es una verdadera Cultura, sino solamente una especie de conocimiento de la Cultura; que se contenta con la idea de cultura, con el sentimiento de la Cultura, sin llegar a la convicción de la Cultura” (Nietzsche, 1959: 112). Barbarie moderna que tiene su origen en la “antinomía” del “ser íntimo” frente al “ser externo”, y en sentido inverso, pues el hombre no



asiste a una Cultura que le sea propia, y esta Cultura no reconoce los individuos particulares que la integran.

Por supuesto, en otras de las acepciones nietzscheanas, esta antinomia se corresponde con la “contradicción entre la forma y el contenido”, en donde el traje de la Cultura Moderna está confeccionado con los con los moldes copiados de lo extranjero. Una vez construida esta contradicción en el terreno de lo social, “la forma nos parece una convención, un disfraz y una simulación”, mientras que el contenido “del cual se sabe que no puede ser visto por fuera, podría, en llegando la ocasión, volatilizarse. Por fuera no se advierte, ni siquiera se advierte que ese contenido no ha existido jamás” (Nietzsche, 1959: 114 y 115).

Esta contradicción, que nace de la ilusión y lo ausente, es la manifestación del abismo cultural en las sociedades modernas; escisión edificante que distancia la Cultura (Objeto externo que construye el mundo) del ser íntimo (Sujeto que vive y hace la Cultura). Y en razón de la lejanía antinómica surge un impulso que niega la realización de lo vital, escondiendo tras de sí la fuerza creativa que mueve al hombre hacia el dominio de su propio destino.

De este modo, resulta necesario que el “impulso oscuro” sea remplazado por la voluntad constante, emanada de las relaciones puras y desinteresadas, de aquellos individuos culturales liberados, críticos y liberadores, pues sólo la indispensable felicidad en la tierra hace necesaria la existencia de una Cultura, de una Civilización<sup>6</sup>, entendiéndola “como la unidad del estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo” (Nietzsche, 1959: 113 y 114).

A partir de esta consideración vital de la Cultura anti-moderna, Nietzsche define un sentido positivo, en términos del vitalismo, de la Historia. Lo **a-histórico** es un estado presente,

6 Con esto queda claro, pues, que para Nietzsche los términos Civilización y Cultura se definen en razón de las mismas nociones. Para confrontar esto, se recomienda consultar la obra ya citada: Nietzsche, 1959: 22 y 113.

capaz de romper con la continuidad del pasado, que ostenta la posibilidad de fundar un nuevo **tiempo vital** para el individuo. Al respecto, “la facultad de poder sentir de una manera a-histórica debería ser considerada por nosotros como la facultad más importante, como una facultad primordial, en cuanto encierra el fundamento sobre el cual únicamente se puede edificar algo sólido, algo verdaderamente humano” (Nietzsche, 1959: 93).

Y para semejante tarea, es necesario despertar la “**fuerza plástica**” de un hombre, un pueblo, de una Civilización y, finalmente, de una Cultura; y con ello, obligar el nacimiento de una fuerza vital presente, que se desarrolla fuera de sí misma, pero de manera propia, a través de la cual se mira y transforma el pasado, y éste se incorpora lejos de ser un orden apriorístico, como algo útil para la vida. Es, en todo caso, un “**proceso estético**” en el que sea superada la “contradicción absurda” de la modernidad, y en el cual surja una “adecuada expresión” entre sujeto y objeto, a la manera de “una transmisión interpretativa, una traducción balbuciente en un lenguaje completamente distinto, para lo cual se necesita una esfera media, un intermedio de libre invención poética” (Nietzsche, 1985: 40).

Colocar el arte en los límites del conocimiento ha sido, para los críticos de la Modernidad, la apuesta por un retorno hacia lo perdido, hacia la construcción del sentido primigenio y la salvación de la oscuridad acaecidos por la contradicción analítica del Lenguaje. Retomando a Schelling pensamos que “el arte comienza ahí donde el saber abandona al hombre”, pues el arte es “el modelo de la ciencia, y donde está el arte, allí debe llegar aún la ciencia” (Adorno, 2006: 73).

Sin embargo, ahí donde las formas y usos de un lenguaje existen a la par de la edificación de la Cultura, no siempre se da una coexistencia armoniosa y enriquecedora entre sus hablantes; por ello, aparecen procesos político/sociales de imposición y dominio que unifican e integran el orden del mundo cultural.

De suerte que no todos los individuos tienen la posibilidad de integrarse a esa comunidad de cultura, ni mucho menos participar con sus propias modalidades expresivas en su construcción.

Como consecuencia de lo impuesto, las clases dominantes de la Cultura Moderna, los “filisteos de la cultura”, asumiéndose “juez soberano” de lo culto<sup>7</sup>, determinan lo que debe considerarse como Cultura, negando con ello la unidad de las manifestaciones vitales, la fuerza plástica de un pueblo; obligando en cambio su propia ignorancia culta, que surge de conocimiento acumulado de los clásicos y la negación de su propia conciencia. En virtud de su posición “filisteista”, y para alcanzar su más alta legitimación, “el mundo burgués estuvo sólo raras veces abierto a esta fe en el arte. Donde puso límites al saber, no lo hizo, en general, para dar paso al arte, sino para hacer un lugar a la *Fe*.” (Horkheimer, M., 2006: 130).

La Fe, un concepto privativo, se destruye a sí misma si no demuestra en la sociedad su constante oposición o concordancia con el saber. La “mala conciencia” es, ciertamente, su segunda naturaleza, porque hace de la reconciliación una profesión, una suerte de repetición constante que busca superar la esencia analítica de su conocimiento vacío, el cual ha destruido la síntesis simbólica para entregarse a la obediencia de la palabra secularizada. Por lo tanto, el signo secularizado debe explicarse a sí mismo, en un interminable desfile de argumentos que busquen reconciliar el *sentido contradictorio*: la mortaja del Lenguaje, en la ilusión y la ausencia, es el insaciable instinto de verdad vuelto hacia la ambigüedad carente de sentido.

Esta búsqueda instintiva no es más que un rasgo de la paradoja de la Modernidad: la Fe, en tanto instrumento de dominio, ha llevado a los hombres a la más alta irracionalidad, conduciendo

7 “Filisteos de la cultura”, destructores de una cultura propia original y vital, es aquel que cree ser hijo de las musas, defensores del arte clásico, sobre el cual construyen un monumento como alegoría que enaltece su propia condición como hombres cultos, dueños del conocimiento acumulado de los grandes maestros del pasado, arquitectos de una fachada de cultura que no es otra cosa que la copia de culturas originales extranjeras (Cfr. Nietzsche, F., 1959).

a la humanidad por entero hacia un estado de *barbarie* cada vez más desarrollado en su artificialidad. Incluso en el conocimiento más elevado se contiene la conciencia de la distancia que existe frente a la verdad, una distancia construida por la naturaleza analítica del Lenguaje bajo la antinomia de la Cultura Moderna.

En razón de esto, Marx establece una crítica contra el sistema Capitalista, dirigida hacia la perversión que este modo de producción genera, pues el capital, como Objeto creado por el Sujeto, al convertirse el mismo en “Sujeto” con una realidad independiente a la materialidad del Sujeto creador, condiciona el proceso creativo del trabajo; en donde el Sujeto creador está subordinado a producir Objetos de consumo, a través los cuales no se crea (autorealiza) a sí mismo. Para Marx, en el Capitalismo está depositado el germen de la negación del Sujeto mismo, condenando a éste a trabajar sin realizarse como conciencia.

Resulta claro que desde el enfoque marxista la salida de este proceso alienante se encuentra en la Dialéctica Materialista y la conciencia histórica de clase. En efecto, la Dialéctica Materialista tiene como elementos básicos, en sentido ontológico, los siguientes principios: lo real es la Materia, no el Espíritu; éste último surge de las **condiciones materiales** (económicas); todos los hechos sufren de una constante **transformación**; y, por último, las ideas tienen su origen en las cosas y se revierten hacia ellas (praxis). De los principios de la Dialéctica, aplicados a la sociedad, surge el Materialismo Histórico, el cual sostiene como fundamentos prácticos que la sociedad tiene una **base económica** (estructura); esta base es, en todo caso, dicotómica, dado que comprende las **fuerzas materiales** (instrumentos, técnica, métodos, mano de obra) y las **relaciones económicas** (cambio, propiedad, distribución); y de la dinámica económica de esta base surge la **superestructura**, entendida como el conjunto de formas de gobierno, leyes, artes, ciencias, religiones, filosofías ( Marx, K, 1973; y Copleston, Frederick, 1978: capítulos XV y XVI).

En un sentido determinante del desarrollo dialéctico, el *trabajo* es el elemento del sistema que da inicio al proceso creativo de transformación de lo natural a lo social, pues en éste encuentra el cimiento de la “conciencia de clase” presente en la sublevación y el dominio sobre las fuerzas que oprimen la voluntad. El individuo, tras actuar en su “proceso de vida real”, es el ser que ha tomado “conciencia de su proceso histórico”, como consecuencia de su propio desarrollo en la vida material del trabajo<sup>8</sup>.

En este sentido, el hombre realiza, actúa y deviene en su Historia, en tanto su “proceso histórico” de vida tiene sentido en la materialidad del **Modo de Producción** que lo hace real, al tiempo que produce una Cultura, la cual se origina de la propia realidad económica, pues “los hombres tienen Historia (y por tanto Cultura) porque se ven obligados a producir su vida y deben, además, producirla de un determinado modo” (Marx, 1973: 31). Claro está, a través del trabajo mismo.

De tal suerte que la Historia Universal es aquella que, sobre la base de la materialidad de la producción histórica, cobra existencia y conciencia en el ámbito histórico, en la medida en que se mundializan sus formas, y éstas adquieren, al mismo tiempo, presencia y resonancia tanto al interior de una Nación como al exterior de los países a través del tiempo. De esta manera se expone que en el desarrollo de las fuerzas productivas, al alcanzar un grado general/mundial en su dinámica de producción, devine la universalización del propio proceso

8 Sólo es interesante apuntar la siguiente reflexión: al parecer, este sentido dialéctico marxista del trabajo y su relación con la conciencia de clase ha sido retomado de la dialéctica hegeliana del Señor/Siervo. En un tercer movimiento de esta dialéctica el Siervo se encuentra a sí mismo en su obrar, el cual conduce al Siervo hacia la contemplación del ser independiente como contemplación de él mismo, constituyendo así la realización del ser para sí en ser en sí. Como creación del propio Yo, a través del trabajo, el Siervo (sujeto) se independiza del Señor, pues es por medio de este mismo obrar que se autorealiza. El Sujeto, al ponerse a sí mismo en el Objeto, en su trabajo creativo, se forma a sí mismo en el Objeto, comienza así a intuir la Conciencia de sí mismo y de su propia Cultura.

histórico, generando con ello *individuos universales*, empíricamente mundiales, en tanto sus acciones y su Historia cobran resonancia en los demás hombres.

De esta *conciencia mundial de clase* se desprende, inevitablemente, un conflicto entre estructuras. Ciertamente, el cambio revolucionario no puede tener otros tintes, ya que al entrar en lucha las fuerzas productivas surgen, del seno de la revolución, nuevas superestructuras. En un sentido histórico, tres grandes momentos determinan la evolución social: tesis (capitalismo, sociedad clasista), antítesis (socialismo, la dictadura del proletariado) y síntesis (comunismo, desaparición de la división de clases, del Estado). En esta última fase se retoma una necesidad generada en el fragor de la crítica hacia el Idealismo: la toma de *conciencia* de la condición histórica de los individuos, que implica la inevitable realización de su propia Cultura.

## Iniciando una proposición concluyente

Finalmente, se ha alcanzado un punto concluyente. En voz de la Escuela Crítica de Frankfurt, la deducción final resulta contundente: la Modernidad ilustrada debe reflexionar sobre sí misma, en tanto que el momento de verdad de la Ilustración (de la Modernidad), que es la libertad de los individuos, debe realizarse en la humanidad. Pero el sentido del conocimiento ilustrado implica, en la dirección del progreso, la contradicción destructiva de la Cultura, lo cual nos lleva pues hacia la regresión a un estado de “barbarie moderna”.

Por supuesto, Nietzsche nos ofrece una clave para la superación de esta antinomia: la fuerza plástica como unidad entre el ser interno (Sujeto) y el ser externo (Objeto) para asistir al nacimiento de una Cultura propia. A la luz de esta consideración

el planteamiento cambia: la modernidad ilustrada debe reflexionar sobre sí misma, en efecto, pero en un sentido estético.

Siguiendo esta línea, reflexión estética implica sin duda Educación, pero a la manera de Schiller: una Educación estética, pues la sensibilización del espíritu conlleva el desarrollo de las demás facultades en el hombre. Es en este punto donde entra lo propio: las bellas artes al fragor de una realidad latinoamericana.

Pero seguramente se advierte una contradicción. ¿La filosofía alemana puede dar cuenta de los objetos particulares de la realidad latinoamericana? La respuesta que debe darse en el terreno de la teoría filosófica es la siguiente. La reflexión filosófica emanada de autores extranjeros tiene que ser significativa como condición necesaria y suficiente en la realidad social presente de quien hace la reflexión contemporánea, a la manera de una praxis marxista; en caso contrario, nada del conocimiento tiene razón de ser pues éste se realiza en espacios y tiempos diferentes de la actualidad.

Por supuesto, hoy por hoy, la llamada Cultura Nacional vive en el abigarrado panorama de la Globalización y la Cultura mediática, donde la diversidad ya no está en sólo lo extranjero, sino en lo nacional. La creciente “Mundialización” de los pensamientos y la “Internacionalización” del capital han traído consigo la hibridación de las Culturas. No obstante, quizás sea necesario evidenciar un sentido positivo de la Globalización, pues, en la dirección del pensamiento marxista, esta Mundialización e Internacionalización pueden devenir potencialmente en la Universalización de las condiciones económicas para que brote el germen de una conciencia de clase mundial, y de la cual surjan individuos universales. Por lo visto hasta ahora, esto no es del todo claro, pero es un camino posible y no desdeñable.

En este último punto, en la acepción del proceso de Universalización de la Historia en Marx, pero desde la óptica nietzscheana del vitalismo, encontramos una última aportación filosófica: la unidad del Sujeto con el Objeto es, a fin de cuentas,

una relación necesaria en un sentido diferente a la necesidad lógica del conocimiento, como relación entre causas; en todo caso, aquella unidad se establece como necesidad estética de una realidad vital. Pues finalmente:

*(...) cuando una imagen ha sido engendrada millones de veces y heredada a través de muchas generaciones, y se ve que toda la humanidad la evoca en la misma ocasión, adquiere para el hombre, al fin al cabo, la misma significación que si fuese una cosa necesaria y como si aquella relación de impresión sensorial con la imagen evocada constituyese una rigurosa relación de causalidad: como un sueño eternamente repetido sería considerado y juzgado como una realidad absoluta (Nietzsche, 1985: 5).*



# Radiografía de la formación en gestión cultural y del patrimonio en México

Martín Manuel Checa-Artasu

## Introducción

Uno de los retos que plantea la globalización es la implementación de nuevas dinámicas económicas destinadas al desarrollo de lo local. Entre esas destaca sobremanera el desarrollo de las industrias culturales, ya que estas vienen a jugar un papel clave en la sociedad del conocimiento del siglo XXI. Muchos pensadores opinan que sólo aquellas sociedades abiertas, activas e innovadoras, que sostengan una gran diversidad cultural y patrocinen en gran medida el desarrollo de lo que se ha convenido en llamar democracia cultural, serán las que sobrevivan a los embates de la globalización y se sirvan de la cultura como elemento dinamizador (Arizpe, 2006: 63-65; Bonfil, 1991; García Canclini & Bonfil, 1987, Olmos, 2004: 78-82).

Según la UNESCO (2001:387) el 11% del PIB mundial se genera a través de la industria cultural. Esta contribución a la economía redonda en la generación de empleos, evidenciando el potencial de las industrias culturales en esta área. En 2007, un estudio del Banco Interamericano de desarrollo (Quartesan, Romis, Lanzafame, 2007:5-8) indicaba que el sector cultural en algunos países latinoamericanos como México, Argentina y Colombia, alcanzaba porcentajes elevados de contribución al PIB, de alrededor del 3%, cifra similar a la que se documenta en algunos países europeos (Francia, Gran Bretaña, Alemania y España). En ese mismo documento anotaba que en 1998 las industrias culturales constituían el 5,7% del PIB de México.

Tomando los datos elaborados por E. Piedras (2004:50) en relación a las industrias protegidas por derechos de autor, entre las que están casi la totalidad de las industrias culturales, para los países integrantes del MERCOSUR (Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay), además de Chile y Colombia, se anota una participación promedio en el PIB del 3.8%. Cifra que esconde, sin embargo, notorias disparidades entre países: Paraguay (1.0%), Colombia (2.09%), Chile (2.25%) y Uruguay (4.13%). Brasil y Argentina alcanzan porcentajes muy elevados (6.7% y 6.6%, respectivamente). Para México los cálculos más ajustados, tomando datos estadísticos nacionales, detallan que en 1998 éstas contribuían con el 3.27% del PIB e incluso, sumando las industrias legales, ilegales e informales relacionadas con ese subsector económico, este porcentaje se situaría en el 6,7% del PIB mexicano (Piedras, 2006: 33)

A pesar de las propias problemáticas que la globalización parece imponer a las culturas locales frente a los esquemas culturales globales e uniformizadores (García Canclini & Piñón, 2002: 21), a nadie se le escapa que las industrias culturales, la edición de libros, publicación de diarios y revistas, y la producción de multimedia, audiovisual, fonográfica y cinematográfica,

así como las artesanías y el diseño, muestran constantes aumentos en la generación de productos, líneas de comercialización y acciones de marketing (UNESCO, 2002; Getino, 2001: 5). Igualmente, la propia gestión de la cultura en sí misma, aquella que no es un producto consumible, es decir, la que organiza, coordina y gestiona hechos, eventos y/o elementos culturales, ya sea festivales o entornos de promoción y difusión del patrimonio cultural como museos, filmotecas, galerías, salas de conciertos, compañías teatrales, de danza, de circo, está adquiriendo una importancia destacada, tanto en el sector público como en el privado.

## ¿Qué factores inducen al crecimiento del sector cultural?

Son diversos los factores que se interrelacionan para explicar el crecimiento del sector cultural. Uno es la relación entre cultura y el mundo del ocio, otro es el aumento generalizado del tiempo libre. De igual modo, lo son el crecimiento de la población urbana y el aumento de los niveles educacionales. A estos factores, se le añade la revalorización de contextos geográficos e identidades específicas para un reuso turístico y el aumento lento pero paulatino de inversiones en cultura y protección del medio ambiente.

Así, el despegue económico de muchos países de Europa y América en los últimos diez años no puede entenderse sin el papel de la industria cultural. Los gobiernos centrales, estatales, provinciales, los ayuntamientos y empresas, se han dado cuenta de que la cultura vende, posiciona en el mapa, crea empleos y atrae importantes fuentes de ingresos. En este caso no es de extrañar la fuerte apuesta realizada por algunas ciudades como Barcelona, Madrid, Lisboa, Berlín, Viena, Helsinki, Edimburgo, Quito, Buenos Aires y Bogotá (Villavicencio & Vargas, 2006:177), por obte-

ner un posicionamiento cultural. El incremento de la actividad cultural ha transformado la vida de esas urbes y ha propiciado la captación de turistas culturales, pero también el apego y cambio de hábitos de la ciudadanía con respecto a lo cultural.

Desde este punto de vista, no parecen extrañas las crecientes inversiones públicas en relación a la preservación, conservación del patrimonio cultural o la creación de actividades culturales, con la subsiguiente activación de públicos por parte de las administraciones públicas, que inciden en aspectos ligados a la educación. Citemos, por ejemplo, las campañas de lectura promovidas al unísono que la creación de bibliotecas. Además, en no pocos lugares, la administración pública desarrolla organizaciones gestoras o externaliza servicios en aras de una gestión dinámica capaz de dar resultados, maximizar los recursos o de implementar procesos de calidad, innovación o atracción de públicos. En todos los casos, la búsqueda de profesionales cualificados y en continua formación, deviene clave y necesaria, propiciando la aparición de un perfil profesional nuevo, el de gestor cultural.

## Políticas culturales y desarrollo de la formación en gestión cultural en México

Es partir de 1989 que México entra en la modernidad por lo que se refiere a sus políticas culturales (Jiménez; 2006:37). Un hecho clave en este sentido será la creación del Consejo Nacional de las Artes (CONACULTA) como organismo aglutinante de todo lo que tiene que ver con las políticas culturales de México. En este sentido, se trata de una institución que progresivamente, siguiendo las tendencias internacionales en gestión pública, deberá caminar en los próximos años hacia una mayor desconcentración de actividades, y asumir que lo privado puede

y debe hacerse cargo de la gestión activa de la política cultural, bajo el paraguas supervisor de lo público. De no ser así, la propia política cultural de México colapsará por la falta de dinamismo y flexibilidad que los nuevos tiempos exigen a la cultura. En este sentido, se deben romper los esquemas de control político que han marcado la política cultural mexicana en los últimos cincuenta años. Durante los sexenios de gobierno de Vicente Fox y de Felipe Calderón da la impresión que se ha continuado esa nueva política cultural, en lo relativo a la descentralización administrativa, la promoción de la lectura y la extensión de una red de bibliotecas, el fortalecimiento de la educación artística y la promoción de la cultura mexicana en el extranjero (CONACULTA, 2005: 95-104). Aún así, algunas voces críticas atribuyen que ha sido una actuación ambivalente, que no ha extraído todos sus frutos y no ha dejado atrás formas de proceder ajenas con un contexto democrático (López Morales, 2006: 7).

En este sentido conviene añadir la serie de estrategias en materia cultural que en años venideros se prevén para México y que han de demandar gestores preparados en el uso intensivo de nuevas tecnologías dentro de los procesos de creación, estudio y difusión de la cultura mexicana en el mundo y de la cultura universal en México, dado que la intensificación propondrá un mayor intercambio cultural. Igualmente, la vastedad del territorio mexicano y el crecimiento de la población harán imperativo el desarrollo de los sistemas de información y difusión, a efecto de multiplicar las opciones educativas y culturales y reforzar las existentes.

Pero no sólo lo público debe acometer ese cambio, la sociedad civil tendrá una participación creciente en las acciones culturales que deben ser auspiciadas por las instituciones públicas y las fundaciones privadas. Estas últimas capaces de generar, a través del *fundraising*, proyectos culturales solventes.

Por otro lado, las exigencias del desarrollo económico y social implicarán la indispensable participación de los ciudadanos

organizados en tareas de carácter cultural coincidentes con las acciones de gobierno. También se deberán profundizar los procesos de identidad cultural de grupos sociales y etnias, ampliando los canales de difusión de sus expresiones propias, bajo esquemas autogestionarios y/ o de concertados con las instituciones públicas.

## ¿Cuál es el perfil del gestor cultural?

El perfil de gestor cultural concita a los más diversos profesionales que trabajan en equipamientos culturales sufragados por la administración pública o bien en organizaciones privadas, muchas de las cuales nacen por la propia dinámica del ítem cultural que manipulan. Ahondado sobre esa definición, repasamos algunas características poliédricas de este nuevo profesional. Por un lado, Maass (2006:32-35) nos lo propone como agente social, reinterpretando para así, el concepto de capital cultural de Bordieu (1988:75-81). Por otra parte, en una línea similar, mucho más antropológica, tomamos las definiciones de Olmos (2005:61-63) y Santillán (2000:78) que pasan por denominar al agente cultural como *agente de sentido*; es decir, como un operador entre las voluntades de aquellos que crean cultura y aquellos que la han de recibir, éste adaptándose a las dimensiones de la comunidad donde se incardina.

Centrandonos en la formación de los actuales gestores culturales, esta actividad tiene una eminente raíz autodidacta. Y se basa en su experiencia en el ámbito laboral donde directa o indirectamente ha desarrollado numerosas habilidades que su puesto de trabajo les ha requerido y exigido.

Más allá de los actuales gestores, los cambios en las políticas culturales en México y las subsiguientes y múltiples posibilidades en este ámbito, dada su continua regeneración, están posibilitando, y más lo harán en el futuro, que la gestión cultural

sea ya una opción profesional real para aquellos estudiantes que se forman en el ámbito de las ciencias humanas y sociales. Igualmente, numerosas personas con licenciaturas generalistas del área de la economía, el derecho y la administración de empresas, pueden convertirse profesionales del sector cultural y, por tanto, necesitaran conocer las especificidades del mismo.

Todo ello hace prever un incremento de las necesidades formativas, en los años venideros, para los profesionales que ya estén o que pretendan integrarse en el sector. En aras de poder establecer un perfil del interesado en estudios de gestión cultural, tomamos el caso español, como referente por sus similitudes con México (Santillana Editorial, 2006: 16):

*El de un hombre o una mujer de 30 años con estudios universitarios que, aunque ya trabaja en el sector, busca especializarse y desarrollar su carrera profesional. En su mayoría, son personas con un alto interés vocacional en la cultura que, provienen de la rama de humanidades y están interesados en la gestión, o bien proceden del ámbito de la administración de empresas y buscan un conocimiento más exhaustivo del sector.*

En México las opiniones son reveladoras de una situación similar, tal como nos recuerda Lucina Jiménez López (2006:254), coordinadora General Académica del Postgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural CONACULTA-CENART/OEI/UAM-I:

*Hoy es un hecho de que estamos ante nuevas generaciones de promotores culturales, cuyos perfiles profesionales empiezan a cambiar, y cuyo rasgo principal es un mayor nivel académico, aún cuando la diversidad es su característica principal.*

## Análisis de la demanda. Ámbitos laborales para un gestor cultural

Según el Observatorio Laboral de la Secretaría del Trabajo, entre las ocupaciones que han tenido un crecimiento por arriba o en promedio al de todos los ocupados, conforme la Encuesta Nacional de Empleo (ENE/ENOE), se destacan las siguientes:

- Directores, productores, locutores y conductores de espectáculos y programas artísticos, culturales y deportivos.
- Jefes de departamento, coordinadores y supervisores en servicios culturales y de esparcimiento.
- Trabajadores de apoyo para la realización de espectáculos, turismo, deportes y en cuidados personales.
- Profesores de educación media superior.
- Profesores e instructores de educación artística, administrativa, técnica y deportiva.

Existen muchas coincidencias con el perfil esperado de un gestor cultural. Aun así, el carácter generalista de la ENE no detalla cuáles son las actividades laborales que se enmarcan dentro del perfil de un gestor cultural.

Sólo indirectamente podemos determinar de forma exhaustiva las parcelas de trabajo susceptibles de admitir y absorber el perfil de un gestor cultural. Estas son: instituciones educativas públicas y privadas en todos los niveles; instituciones públicas de difusión cultural; dependencias federales y estatales relacionadas con la investigación y conservación de los patrimonios artístico, monumental y documental de la nación; dependencias federales y estatales de fomento a las actividades turísticas; empresas culturales generadoras de contenidos; editoriales; empresas del sector multimedia y del audiovisual; agencias de contratación y programación de espectáculos, museos, centros culturales y casas de cultura; galerías de arte; el mercado de antigüedades; la crítica de arte y educación artística en medios masivos generales y especializados; la producción en radio,



prensa y televisión; la importación y exportación de obras de arte y artesanías; el mercado de materiales para artistas y diseñadores; embajadas y consulados en el extranjero como agregado cultural; institutos de Investigación privados y agencias de relaciones públicas.

El abanico de opciones laborales es amplio, pero esa misma amplitud requeriría de una buena dosis de prevención en cuanto a la atribución del papel del gestor cultural. Falta, sin duda, el estudio en detalle. Es clave, por tanto, verificar si en muchas de las entidades aludidas en el listado es posible incardinar el perfil de gestor cultural o, incluso, si existe la figura del gestor cultural. El anquilosamiento burocrático o la indefinición de funciones pueden ser *hándicaps* a superar, al igual que lo es la falta de conocimiento de las funciones y sentido de lo que es un gestor cultural.

## ¿Cuál es la oferta en formación superior en gestión cultural existente en México?

En los años veinte la promoción cultural en México es iniciada por José Vasconcelos y Rafael Ramírez con las llamadas Misiones Culturales y la escuela Rural Mexicana. La creación de las instituciones públicas profundiza y formaliza esta actividad. Así, tanto el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1946), el Instituto Nacional Indigenista (1946) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1948), la Dirección General de Culturas Populares (1978) y CONACULTA (1988), consolidaron a un amplio núcleo de promotores culturales.

Las necesidades de formación, sin embargo, no se percibieron hasta principios de la década de los ochenta, momento en que surgen el PACAEP, programa de formación de promotores culturales comunitarios, y el Foro de la Cultura Mexicana A. C. que organiza los primeros seminarios sobre políticas culturales desde el espacio civil. En la década de los noventa, la formación se basó

en diplomados dispersos en “tiempo y espacio”, los cuales podían o no tener calidad en sus planteamientos. No va ser hasta que CONACULTA cree en el año 2001 el *Sistema Nacional de Capacitación Cultural*, cuando se establecen algunas líneas de actuación en aras de una formación continuada más o menos organizada y coherente. Se trata de un sistema de diplomados con reconocimiento y valor a currículum que apoyó iniciativas formativas estructuradas en diferentes niveles y en coordinación con institutos de Cultura y universidades públicas (Jiménez, 2006: 235).

## El Sistema Nacional de Capacitación Cultural de CONACULTA

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México creo en 2001 el denominado Sistema Nacional de capacitación cultural, integrado en la Subdirección de formación cultural de la dirección de capacitación cultural. El Sistema presenta un amplio abanico de cursos de formación destinados a capacitar, actualizar y profesionalizar a los promotores y gestores culturales, que en gran medida son funcionarios de instituciones públicas o privadas.

El catálogo de diplomados, seminarios y talleres de CONACULTA resulta hoy por hoy, la oferta más extensa del país, con una oferta de más de 25 cursos. Esta dirigido a los funcionarios en activo y con un cierto rezago en cuanto a la evaluación y seguimiento profesional de los capacitados (Mariscal, 2002: 59).

En cuanto a las formas de aprendizaje esta entidad presenta cuatro subsistemas: el de formación modular, con una oferta de cursos, talleres y seminarios específicos para gestores culturales en activo. Son cursos que no van más allá de las 200 horas acumulables y conllevan el otorgamiento de un título de diplomado. El segundo subsistema es el de formación continua,

consiste en una oferta de educación continua a partir de los diplomados antes aludidos. Son cursos que permiten profundizar conocimientos, ampliar la información sobre el ámbito cultural en el entorno local o regional propio. El tercer subsistema es el de la capacitación a distancia. Se realiza a través de videoconferencias y, ahora, a través de internet. El cuarto subsistema se denomina de formación profesional. Éste se concentra en el estímulo y el apoyo a las universidades interesadas en abrir estudios de licenciatura y postgrado en gestión cultural (Mariscal, 2006: 56-59).

En el análisis que nos ocupa, este último subsistema explica el por qué CONACULTA ha apoyado a aquellas universidades ofertantes de cursos relacionados con la gestión cultural. Este hecho, y sobretodo el papel fundamental de esta institución, por lo que se refiere a la política cultural de México, la hacen un organismo a tener en cuenta en cualquier iniciativa de creación de algún programa formativo en temas relacionados con la cultura en general, especialmente si se trata de una licenciatura o una maestría, al menos a medio plazo. En muchos casos parece deducirse que el amparo de CONACULTA garantiza calidades y viabilidad a este tipo de formación, que aún camina dubitativa hacia su definitivo posicionamiento. Ese mismo amparo es el que vertebra la relación con el profesorado especialista que imparte esos cursos, en la mayoría de los casos, proveniente de universidades públicas y privadas.

## La actual oferta formativa en gestión cultural en México

A mediados de los noventa, la novedad profesional que supone la gestión cultural hará aparecer diversas iniciativas formativas en gestión cultural en el ámbito de la educación superior mexicana. México, al igual que otros países latinoamericanos e

Europeos comenzaba entonces a presentar algunos cursos, tanto a nivel de licenciatura como de maestría o postgrado, siendo la pionera, desde 1996, la Universidad de Guadalajara.

Desde entonces, las universidades están entrando de forma lenta pero paulatina en el campo de la formación en gestión cultural. Están los casos de la primera licenciatura en desarrollo cultural ofertada por la Universidad Autónoma de Nayarit, y apoyada por CONACULTA en 2002. Posteriormente aparecieron la licenciatura en gestión cultural y desarrollo sustentable de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca; la licenciatura en gestión y animación sociocultural de la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Zacatecas y la Universidad Autónoma de Aguascalientes, también la licenciatura en gestión cultural en el campus virtual de la Universidad de Guadalajara, creada en 2005. En ese mismo marco temporal van a surgir distintos estudios de postgrado, destacándose por su carácter pionero el postgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural promovido por CONACULTA/OEI/UAM-Iztapalapa. Finalmente, añadir que sólo hasta época muy reciente las universidades privadas han empezado a ofertar formación específica en materias afines a la gestión cultural, siendo tres universidades privadas las ofertantes de algún tipo de curso: la universidad Iberoamericana de Puebla, la Universidad del Claustro de Sor Juana y la Universidad La Salle de Cuernavaca.

Para un análisis de la formación en gestión cultural podemos dividirla en dos grandes grupos. El primero relativo a las licenciaturas y el segundo grupo, a las maestrías y postgrados. A enero de 2007, las licenciaturas implementadas en México conducentes al perfil formativo de un gestor cultural eran las siguientes (ver tabla 1)

**Tabla 1. Formación en gestión cultural en México en el nivel de licenciatura (2007)**

<b>CURSO</b>	<b>UNIVERSIDAD</b>	<b>CARACTERÍSTICAS ENSEÑANZA</b>
Licenciatura en ciencias del arte y gestión cultural.	Universidad Autónoma de Aguascalientes. Centro de ciencias del diseño y la construcción	PRESENCIAL Se inicia en agosto de 2007
Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales	Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de filosofía y letras	PRESENCIAL
Licenciatura en Comunicación y Gestión de la Cultura y las Artes	Universidad de la comunicación (México DF)	PRESENCIAL
Licenciatura en Historia (con opción a gestión del patrimonio cultural)	Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora	PRESENCIAL
Licenciatura en Gestión cultural	Universidad de Guadalajara Campus virtual	VIRTUAL - E-LEARNING
Licenciatura en Gestión cultural y desarrollo sustentable	Universidad Autónoma de Benito Juárez de Oaxaca	PRESENCIAL Se trata de unos estudios impartidos desde 2005 de forma conjunta entre la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gobierno del Estado de Oaxaca, a través de la Secretaría de Cultura. Pensada, especialmente, como curso de formación en activo del sector cultural de la administración pública.

<p>Licenciatura en Desarrollo cultural</p>	<p>Universidad Autónoma de Nayarit. Campus Tepic.</p>	<p>PRESENCIAL Dirigida a gestores culturales y promotores con experiencia de más de 10 años. Integrada dentro del programa de formación de personal del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México – CONACULTA, Subdirección de formación cultural de la dirección de capacitación cultural</p>
<p>Licenciatura en Desarrollo cultural</p>	<p>Universidad Autónoma de Zacatecas</p>	<p>SEMIPRESENCIAL Se trata de una estudios impartidos desde 2006 de forma conjunta entre la Universidad Autónoma de Zacatecas, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”.</p>
<p>Licenciatura en Gestión y desarrollo de las Artes.</p>	<p>Instituto Tecnológico de Sonora</p>	<p>PRESENCIAL</p>

Fuente: Elaboración propia

## La oferta de maestrías en gestión cultural o afines

A enero de 2007, las maestrías relacionadas con la gestión cultural son las siguientes:

<b>Tabla 2. Formación en gestión cultural en México en el nivel de maestría (2007).</b>		
<b>CURSO</b>	<b>UNIVERSIDAD</b>	<b>CARACTERÍSTICAS ENSEÑANZA</b>
Maestría en gestión y desarrollo cultural	Universidad de Guadalajara	PRESENCIAL
Maestría en promoción y desarrollo cultural	Universidad Autónoma de Coahuila	SEMIPRESENCIAL Uso de Internet con seis sesiones presenciales al año en Saltillo.
Postgrado Virtual en Políticas culturales y gestión cultural	CONACULTA/OEI/ UAM-Iztapalapa	VIRTUALE-LEARNING Se realiza desde 2002
Maestría en Gestión del patrimonio cultural	Universidad Iberoamericana de Puebla	PRESENCIAL Incluye 128 horas de prácticas en una institución cultural
Maestría en Artes con Especialidad en Difusión Cultural	Universidad Autónoma de Nuevo León	PRESENCIAL

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 3. Formación en gestión cultural y del patrimonio en el nivel de Profesional asociado (2007)**

<b>CURSO</b>	<b>UNIVERSIDAD</b>	<b>CARACTERÍSTICAS ENSEÑANZA</b>
Profesional asociado en producción de espectáculos..	Universidad del Claustro de Sor Juana-Formación continua. México DF	PRESENCIAL
Profesional Asociado en Escenotecnia. Especialidad en Jefe de foro.	Escuela Nacional de Producción y Escenotecnia, A.C-Coyoacán-México DF.	PRESENCIAL Se imparte desde 2004.

Fuente: Elaboración propia

**Tabla 4. Formación en gestión cultural en el nivel de diplomados (2007)**

<b>CURSO</b>	<b>UNIVERSIDAD</b>	<b>CARÁCTERÍSTICAS</b>
Diplomado en Estudios y Gestión Cultural	Universidad Autónoma de Nuevo León	PRESENCIAL
Diplomado en Gestión Estratégica de la Cultura	Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora y CONACULTA	PRESENCIAL
Diplomado Introducción a la Conservación del Patrimonio Histórico	Universidad La Salle de Cuernavaca	PRESENCIAL
Diplomado en Gestión cultural	Universidad de Sonora	PRESENCIAL Iniciado en el curso 2004-2005
Centro de Promoción Cultural	Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO)	PRESENCIAL

Fuente: Elaboración propia

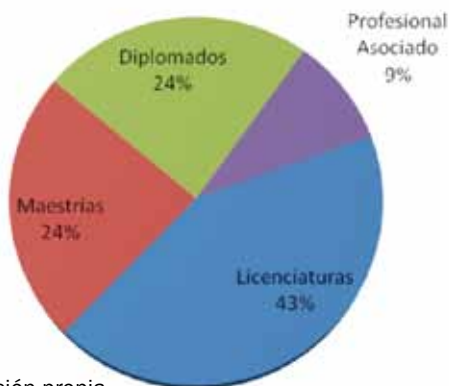


### Algunas características de la oferta formativa en gestión cultural en México

Uno de los primeros análisis sobre la oferta tiene que ver con su distribución territorial. Un tercio de la misma se concentra en México DF (33%), en distintas instituciones, destacando la que oferta el Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora. El 14% de la oferta la tiene la Universidad del Guadalajara y la Universidad de Nuevo León tiene el 9% del total. Así, se puede decir que el 56% de la oferta en formación cultural en México se concentra en las tres ciudades principales del país. La restante, muy atomizada, se distribuye por los estados de Morelos, Puebla, Zacatecas, Sonora, Nayarit y Coahuila.

Con respecto a la tipología de los cursos se observa que el 43% de oferta se refiere a estudios de licenciatura. Sumando un 48% los estudios relativos a maestrías y diplomados, que pudieran ser considerados los más propios para esta especialización. Con todo y con ello, el porcentaje relacionado con los estudios de licenciatura muestra una cierta tendencia a integrar este tipo de estudios, en el marco de licenciaturas generalistas, —sería el caso de las humanidades—, pero también en áreas como la administración de empresas, el desarrollo económico y la comunicación. Hay que decir, sin embargo, que en México se está aún definiendo la viabilidad y utilidad de estos estudios. Ambos aspectos explican algunos de los planteamientos, muchos de prueba y error, que las universidades ofertantes han hecho, en muchos casos respaldados por CONACULTA. Con todo, todavía es pronto para deducir cuál de las tres versiones, —licenciaturas, maestrías o diplomados—, presentará mayores ofertas a medio plazo. Aun así, a similitud de otros países, las maestrías, un curso de dos años, con valor añadido por sí mismo, deberán incorporarse a la dinámica y secuencia formativa del estudiante universitario mexicano.

Gráfico 1. Distribución por tipo de estudios de la formación en gestión cultural en México (2007)



Fuente: Elaboración propia

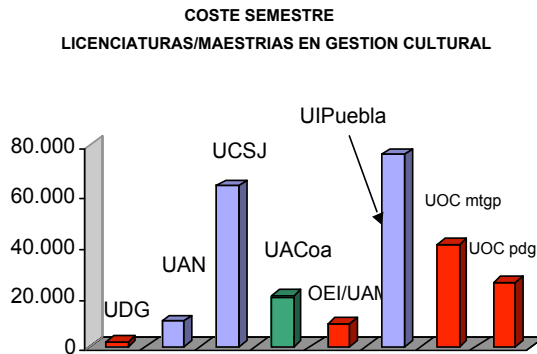
Un tercer parámetro a considerar es el coste para el posible alumno interesado en estos estudios. Hay que decir que el 76% de la oferta proviene de universidades públicas e institutos tecnológicos del orden federal. La restante oferta, el 24%, proviene de instituciones privadas, algunas de reconocido prestigio, trayectoria y con la suficiente masa crítica en infraestructura, capital humano, alumnos e instalaciones como para poder ofertar este tipo de estudios. Así, no resulta extraño los datos que aporta la gráfica 2, pues apunta hacia una clara bipolarización del precio que por otro lado, responde a la realidad universitaria del país.

Los cursos ofertados por las universidades privadas mexicanas tienen precios más elevados que los ofertados por las públicas. El precio más alto el de la Maestría de gestión del patrimonio cultural de la Universidad Iberoamericana de Puebla, seguida por la titulación de Profesional asociado en producción de espectáculos de la Universidad del Claustro de Sor Juana de

Ciudad de México. En cuanto a las públicas, la oferta, ciertamente más amplia, es subvencionada en parte por la colaboración en casi todas las propuestas docentes de CONACULTA. De nuevo, el principal organismo cultural del país se convierte en el valedor de las líneas formativas que han de permitir la descentralización y la progresiva aproximación a la denominada democracia cultural.

Sorprende, sin duda, los precios de las dos propuestas de *e-learning* más destacadas de la panoplia de estudios presentada: Universidad virtual de Guadalajara y el postgrado virtual en políticas culturales y gestión cultural promovido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura y la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Asumimos, por tanto, que en un futuro más o menos inmediato, la formación en este campo, a través de la educación virtual se presenta como dos de los vectores que van a permitir un mayor acceso a estos estudios y un mayor posicionamiento en el mercado.

## Gráfica 2. Distribución de la oferta por precio de semestre



(\*) En rojo se anotan los cursos en formato virtual; en verde lo semipresencial, en azul, los presenciales

Fuente: Elaboración propia

Otro aspecto a tener en cuenta es el sistema de enseñanza, entendiendo el mismo entre aquellos cursos ofertados de manera presencial, semipresencial y virtual. La mayoría de cursos ofertados, el 61%, optan por la versión presencial, mientras que la enseñanza en entornos virtuales, con el 29% de los casos, se proyecta como una solución de futuro. La enseñanza semipresencial; es decir, hay docentes y presencia en aula de los alumnos, combinada con un programa de enseñanza en un campus virtual del 10%. La tradición de la educación superior mexicana parece pesar aún en este terreno, pues la docencia presencial es la nota característica en más de la mitad de los cursos. Aún así, dado los posibles públicos, muchos de los posibles alumnos son profesionales en activo que no disponen de tiempo para asistir a cursos de forma presencial, y son quienes podrían, a través de la potencialidad de las tecnologías de la información y la comunicación, acceder a un tipo de conocimiento relevante para su actividad profesional a costes asumibles. Esa tipología de alumnos, que se presupone para el futuro, con la diversidad curricular de los programas, sumado a los menores costes asociados con la implementación de la tecnologías de la información, y el cambio en el paradigma docente, hacen que el tradicional profesor se convierta en consultor o asesor.

## Una oferta foránea para México: la Universidad abierta de Cataluña (UOC)

La Universitat Oberta de Catalunya (UOC) tiene experiencia pionera en *e-learning* a nivel de enseñanza superior en Europa, y gracias a una lenta pero progresiva estrategia de internacionalización ha concretado una serie de alianzas con universidades e instituciones de investigación representativas de diferentes países. La UOC tiene como escenarios prioritarios de actuación en Europa y América Latina, donde está desarrollando tanto una

red virtual de universidades, basada en su modelo de cooperación. Las acciones prioritarias en la dimensión de la formación están dirigidas a la creación y ampliación de la movilidad virtual de estudiantes y a la oferta de dobles titulaciones (de pregrado y posgrado) conjuntamente con las universidades de la red. En México, la UOC ha establecido convenios de colaboración con la Universidad de Guadalajara, la Universidad Veracruzana y la Escuela Bancaria Comercial, con la finalidad de poder ofrecer a nuestra comunidad académica una atención más personalizada y acorde con sus necesidades.

Dos grandes líneas determinan los programas de la UOC con respecto a la formación del sector cultural: el patrimonio y la gestión cultural. En México, al igual que en Colombia y en España, esta universidad respecto al primero rubro ofrece un máster de conservación, gestión y difusión del patrimonio, estructurado en dos postgrados, uno de turismo cultural y otro de interpretación ambiental y del patrimonio, realizado conjuntamente con la Universidad de las Islas Baleares (UIB). La segunda línea de gestión cultural ofrece un postgrado en gestión cultural con una duración de un curso, más un curso de especialización en Organización y gestión de empresas culturales.

Dicho esto, conviene añadir que la oferta de la UOC en México se presenta a precios propios del entorno español. Esos costos son difícilmente asumibles por muchos de los posibles interesados. Se trata este punto de un serio hándicap que limita, a nuestro entender, la inserción de esta oferta en el mercado educativo mexicano.

## Cifras de algunas experiencias

Dada la escasez de datos para poder constatar el interés real de la formación en gestión cultural, resulta destacado re-

señar los datos acumulados para los cursos 2002-2003, curso inicial, y el curso 2003-2004 del Postgrado Virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural, promovido por CONACULTA / OEI/ UAM-Iztapalapa (Jiménez, 2006:257-258):

- Alumnos totales: 543 personas de 22 países iberoamericanos.
- Media por curso: 270 alumnos.
- Coste del curso: 800 dólares.
- Total de ingresos alumno/curso: 216.000 dólares (2.192.400 pesos).
- Perfil del alumnado sobre el total: 64% tiene licenciatura, el 20% maestría y el 3% doctorado. El 88% están titulados.
- Perfil del alumnado mexicano: 64% con Licenciatura, el 22% tienen maestría y el 3% tienen doctorado. En México, los titulados son 67%.
- Perfil del alumnado mexicano por carreras: Artes y literatura (18%), Comunicación y periodismo (13%), Derecho, Economía y Ciencias Políticas (8%), Antropología y Sociología (6%).
- Perfil del alumnado mexicano por edad: se conformaba en dos grandes grupos, entre 24 y 36 años (41%) y entre 37 y 48 años (41%).
- Casi el 40% de los alumnos realizan funciones gerenciales y directivas. El resto son personal operativo, docentes, editores, bibliotecarios o creadores.

Otro dato que abunda sobre la aceptación de la oferta de estos estudios son las cifras de matriculados en el primer curso de la licenciatura de gestión cultural de la Universidad de Guadalajara, campus virtual (Mariscal, 2006:72). En el curso actual de 2007-2008, se han matriculado 177 estudiantes, 60 de éstos; es decir

el 34%, provienen de estados de México, distintos a Jalisco<sup>9</sup>. En 2006, esa cifra fue de 230 estudiantes respecto a 1936 estudiantes.

Hay que tener en cuenta que se trata de una oferta educativa creada en 2006, que en ese año representa el 11,8%, y el 11% para el 2007, del total de los alumnos que cursan licenciaturas, virtuales en este caso, en Educación, Bibliotecología y Tecnologías e Información, las cuales son cursadas actualmente por 1.707 alumnos (Ullo, 2007).

## A manera de conclusión

Tal como Mariscal (2006: 74) nos revela, el objetivo de esta ofertam formativa, aún en proceso de consolidación en materia de gestión cultural, tiene por objetivo principal formar especialistas capaces de analizar e intervenir en la organización social de la cultura, lo cual implica diseñar y aplicar diagnósticos culturales, crear escenarios posibles, formular, operar y evaluar estrategias de intervención con el conocimiento y manejo de teorías y metodologías, legislaciones; todo ello en el marco de la diversidad cultural, principal característica de México, y en los contextos y paradigmas de la globalización. A nadie se le debe escapar, sin embargo, la íntima relación entre la creación de nuevos planes de estudios en gestión cultural y la evolución de las políticas culturales del propio Estado mexicano y, en concreto, de sus entidades.

Sin una evolución que camine hacia la descentralización de funciones, que crea firmemente en el papel de dinamizador social y vertebrador de desarrollo económico de la cultura y visualice los beneficios de la multiculturalidad y la democracia cultural, resultará complicado un mayor crecimiento de estos programas. Las

.....  
9 Datos extraídos de S.A., la licenciatura en Gestión Cultural de UDG Virtual ingresa a la Red Iberformat. 27 de abril de 2007. [<http://www.udgvirtual.udg.mx/articuloB.php?id=232>] <Consultado 30 de abril de 2007>

dudas de las universidades por implementar nuevos programas de gestión cultural parecen confirmar el momento de cambio que acontece en México. Una vez más, la dirección de las políticas de Estado en un área concreta pueden o no dirimir la potenciación de un sector capaz de generar puestos laborales cualificados, dada, insistimos, la enorme riqueza cultural de México.



# Implicaciones del Sistema de Educación Artística en Michoacán.

## Algunos Comentarios para su Análisis

Maribel Rosas García<sup>10</sup>

### Conceptos “sistema” y “sistema educativo”

De inicio hay que resaltar que el concepto “sistema” es confuso, ya que puede ser aplicado sin distinción alguna a un conjunto de objetos, significados o cualquier otra construcción material, intelectual, humana o incluso sensorial y emocional; en todo caso, lo que se requiere para afirmar que existe un sistema es la relación recíproca de elementos respecto a un objetivo común.<sup>11</sup> Así, por ejemplo, existe un sistema de células que conforman el tejido de una mano.

.....  
10 La autora agradece la lectura y los comentarios a este documento a Gabriel Envila Fisher. La responsabilidad de las ideas y la argumentación de las mismas es exclusiva de la autora.

11 Para mayor abundamiento en el tema pueden consultarse a Bertoglio (1982) y Von Bertalanffy (2001). En relación más estrecha con las ciencias sociales pueden considerarse a Galvis, etl al. (2004); y, Luhmann (2002).

Los aspectos “tecnológico y científico” son parte de los criterios de valoración en las actividades educativas, no sólo en cuanto al uso de medios como la televisión o la radio, también hay apropiación de términos y métodos, como el propio concepto de “sistema”, el cual proviene del campo de la ciencia, en el que se ha generado, por ejemplo, “la teoría de los sistemas” (Galvis, 2004.) Entre los principales postulados de esta teoría se encuentra el planteamiento de que todo ser y hacer humano o en y de la naturaleza forma un sistema que a su vez se encuentra inmerso en un sistema más amplio (sistema del sistema o supra-sistema) en el que sus partes (sub-sistemas) se encuentran vinculadas de manera estrecha en relación al objetivo, no en sí de cada sistema, sino del supra-sistema. Un ejemplo de lo anterior puede ser el conjunto de células que forman la mano (sub-sistema), mano que a su vez forma parte de otro sistema que es el cuerpo (supra-sistema); existen otros sistemas más complejos que incluyen los supra-sistemas, en el ejemplo de las células un sistema complejo puede ser un conjunto de cuerpos (sistema complejo de supra-sistemas).

Son tres las propiedades fundamentales: 1. Considerar el objetivo final o “terminal” –del supra-sistema o sistema complejo, según la perspectiva de análisis– esta propiedad se conoce como *teleología*; 2. La existencia de varios niveles de sistemas: el primer nivel es el sistema, el segundo nivel es el supra-sistema y el tercer nivel son los sistemas complejos de supra-sistemas (a esto se le llama *recursividad*); y 3. El fin que se pretende conseguir es lo que le da sentido a la sistematización, es decir, un sistema sólo puede entenderse en cuanto a la participación activa para la realización del objetivo central (*sinergia*) (*Ídem*).

Esas propiedades le permiten al sistema evaluar de manera constante su estructura y, si se requiere, establecer cambios en la misma para lograr el objetivo terminal, ya que por naturaleza los sistemas tienden a perder su estado de equilibrio

y es necesario hacer un replanteamiento de la organización a fin de recuperarlo.

Para integrar un sistema se necesitan insumos (tales como materias primas, recursos materiales, “recursos humanos”) y/o energía (por ejemplo información), de ello el sistema genera un producto, el cual está condicionado al contexto en que se realizan estas actividades, las variables de ese contexto, así como a la retroalimentación del propio sistema. Tener en cuenta estos aspectos es fundamental para analizar si el sistema funciona o es necesario realizar modificaciones.

En este espacio no analizaré la pertinencia de usar o no un término como “sistema” respecto a la actividad educativa, sólo me limito a establecer, con base en las reflexiones anteriores, que un sistema de educación es la vinculación entre agentes, elementos, métodos, entre otros aspectos que no necesariamente son homogéneos,<sup>12</sup> con el objetivo de preparar al individuo para que ocupe un lugar en la sociedad. De esta afirmación surge otra problemática, la amplitud del término educación; no obstante, el caso que nos ocupa queda delimitado al aspecto artístico.<sup>13</sup>

Hasta aquí el primer planteamiento.

## El SEAM

La *Ley de Desarrollo Cultural* establece elementos para entender qué es el Sistema de Educación Artística en Michoacán,<sup>14</sup> lo que motivaría (en un primer acercamiento) cuestionar la per-  
.....

<sup>12</sup> Tenga presente el lector que el concepto “sistema” puede ser aplicado a todo.

<sup>13</sup> Se pueden consultar, en cuanto a la educación artística en general, los textos: Arheim (1993); Eisner (1972); Gardner (1994); y, Read (1997)..

En cuanto al caso mexicano, entre otros, se encuentran: Morton (2001); Palacios (2005); y, Ramírez (2000).

<sup>14</sup> Ley de Desarrollo Cultural, op. cit., artículo 43. Sobre este tema pueden consultarse: Jiménez (2007: 180-192); y, Hernández (2010: 13-21).

tinencia de este escrito, pero consideremos el análisis del capítulo sexto de la referida ley con el ánimo de abundar en el conocimiento de este sistema o bien acentuarlas las preguntas.

En los términos de la legislación el SEAM es *una estructura de vinculación interinstitucional, con objeto de fomentar la creatividad y las inteligencias múltiples entre niños y niñas en edad escolar; la integración interdisciplinaria y multicultural en las carreras profesionales y, en general, la vinculación del arte con la ciencia y la tecnología (Ley de Desarrollo Cultural, op. cit., capítulo VI).*

Hay que tener presente que el SEAM parte de la distinción de la educación por el arte,<sup>15</sup> teoría que supone la formación de la persona como parte de la sociedad, basada en la actividad artística. Su objetivo es alentar la conciencia social de los individuos y el equilibrio a través de la ayuda mutua.

Algunos de los insumos o materias primas con los que cuenta el SEAM son: modalidades de educación y líneas específicas del sistema; antecedentes históricos; y, actores entre los que se establece la relación interinstitucional, de los cuales brevemente hablaré en las siguientes líneas.

Las modalidades de educación son tres: A. La educación formal; B. La educación no formal y C. La educación informal. En tanto que las líneas específicas en las que trabaja el SEAM, según la ley, son: 1. La vinculación del arte con la tecnología y la ciencia; 2. La profesionalización en educación artística; y 3. Fomentar “creatividad e inteligencias múltiples”, especialmente en menores.

.....  
15 La educación artística se ha dividido para su análisis en: educación para el arte (enfocada a la profesionalización de artistas), educación a través del arte (donde el arte es sólo un aspecto complementario de la enseñanza) y la educación por el arte (en ella el arte es la base de la educación, sin que implique profesionalizar esa actividad). Para conocer más al respecto véanse a Read (1997).

A. La educación formal es la “enseñanza de acuerdo a la forma” u organización de programas curriculares, que establece una jerarquía de niveles o grados de educación, que van desde el preescolar hasta la universidad;<sup>16</sup> este tipo de educación se imparte tanto en el sector público, como en el privado. La educación formal está relacionada estrechamente con la profesionalización en la educación artística, ligada casi siempre al campo de las bellas artes, lo que conlleva a dejar de lado manifestaciones fuera de los cánones establecidos desde esa apreciación del arte.

El reto para el SEAM es impulsar la evaluación y, de requerirse, la modificación de programas de estudios en la licenciatura en artes (cualquiera que sea su terminal o especialidad) acordes a las necesidades e intereses sociales y, además, establecer vínculos más allá del propio SEAM, que permitan que el egresado tenga posibilidad en la elección de fuentes de trabajo y no esté supeditado a la periodicidad de subsidios temporales e inseguros, como son las becas y en especial el financiamiento de proyectos culturales que es un modo de vida, digno pero incierto, de artistas que podrían desarrollar actividades de manera coordinada con el SEAM de manera continua, no de seguimiento sexenal, a través de la docencia en planteles educativos de educación básica.

Pensar que bastará con establecer la acreditación y certificación de planes curriculares, incluso, con la adaptación de programas nacionales o de entidades federativas distintas al contexto michoacano para lograr la profesionalización y ampliar la oferta de trabajo es un problema a corto plazo, o quizá debería decir de continuidad en el bajo índice de titulados que egresan de instituciones universitarias; habrá que recurrir a un estudio para conocer la calidad de la educación, el número de titulados en la carrera de artes, el número de profesionistas que la ejercen y las condiciones en que lo realizan, los estudiantes que pueden acceder a estos

.....  
16 De acuerdo al sistema de educación mexicano se reconocen los niveles: preescolar, primaria, secundaria (educación básica), bachillerato o preparatoria, licenciatura, maestría, doctorado y posdoctorado.

estudios según los criterios de selección muchas veces tendientes a la discriminación basada en la edad (por ejemplo en la licenciatura de danza) y la corporalidad, con la finalidad de establecer estrategias para la solución de problemas como la oferta educativa y asegurar una formación sólida cualitativa y evitar, además, hechos como la presunta titulación masificada de personas que “acreditaron” con un programa de 3 meses el nivel de doctorado en el Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán (CIDEM), caso que está pendiente de investigarse y que involucra a una de las entidades que forma parte del SEAM.<sup>17</sup>

Otra de las líneas de trabajo del SEAM estrechamente vinculada con la educación formal es la relación del arte con la ciencia y la tecnología; desde esta perspectiva el arte es visto como representación y la ciencia como explicación de la realidad. Así, el arte también es conocimiento que puede ser objeto de investigación; esta última prevista en la *Ley de Desarrollo Cultural*<sup>18</sup> y su antecedente inmediato el *Decreto de Creación del Instituto Michoacano de Cultura* (1980).<sup>19</sup>

.....

17 Vid. las notas periodísticas de Juan Manuel Belmonte en La opinión de Michoacán, Editorial (2009) s/n. Versión electrónica: [http://www.laopiniondemichoacan.com.mx/hemeroteca2009\\_/enero2011/principal/28/01.html](http://www.laopiniondemichoacan.com.mx/hemeroteca2009_/enero2011/principal/28/01.html) (última acceso 8 de febrero de 2011); y, “Doctorados ‘patito’ en el CIDEM”, en Con Lupa. La Revista.com.mx, 15 de enero de 2011. Sitio electrónico: [http://www.conlupalarevista.com.mx/index.php/201101158078/Temas-deCafe/doctora\\_dos-qpatitoq-en-el-cidem.html](http://www.conlupalarevista.com.mx/index.php/201101158078/Temas-deCafe/doctora_dos-qpatitoq-en-el-cidem.html) (último acceso 8 de febrero de 2011).

18 Entre otros numerales relacionados con este aspecto, véanse las fracción VI del artículo 4, fracción V del artículo 8 y fracción I del artículo 30 de la Ley de Desarrollo Cultural, op. cit.

19 En él se hizo referencia a la “clasificación de las artes”: a) las bellas artes (música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza) y b) folklore (arte popular). Fracción IV del artículo 3º del Decreto de Creación del Instituto Michoacano de Cultura, Periódico Oficial del Estado, núm. 54, Tomo CIII, de fecha 10 de noviembre de 1980. Hay una versión electrónica disponible en la página oficial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/539.pdf>

Es importante señalar que, un principio que debe regir la educación artística –de acuerdo a la *Ley de Desarrollo Cultural*<sup>20</sup>– es la interdisciplinariedad, que consiste en el diálogo e interacción entre disciplinas y el intercambio de información; un ejemplo es la antropología del arte, en la cual se analiza la actividad artística pero siempre desde la antropología.<sup>21</sup> La interdisciplinariedad motiva la cooperación y apoyo entre sectores especializados los cuales, no obstante que se encuentran inmersos en el conocimiento teórico, no deben desligarse de la práctica; en este sentido hay que resaltar dos cuestiones relevantes: a) se requiere revalorar la actividad artística en la sociedad que parece haberle excluido, pero también entre los profesionistas del arte, con el objetivo de establecer su aporte social y en el desarrollo de cada persona como *praxis* y disciplina humana que puede generar, a partir del análisis y la investigación, espacios de estudio de posgrado que ayuden en la especialización y difusión de la actividad artística. Y, b) hace falta establecer el vínculo entre los diversos actores sociales, académicos y gubernamentales que permitan emitir y aplicar propuestas viables para la solución de problemáticas concretas; sin delegar la responsabilidad que cada uno tenemos, quizá, el vínculo

.....

20 Ley de Desarrollo Cultural, op. cit., artículo 43.

21 Desde mi perspectiva deberían considerarse también la polidisciplinariedad, la intradisciplinariedad y la transdisciplinariedad. La multidisciplinariedad o polidisciplinariedad es el trabajo común entre varias disciplinas para lograr un objetivo mutuo, sin perder su autonomía, tal es el caso del conocimiento cognitivo que se construye a través de cooperación de varias áreas (entre ellas el arte, la psicología, la neurociencia) con la finalidad de analizar cómo la información es representada en la mente. La intradisciplinariedad son las relaciones que se establecen entre áreas particulares en una misma disciplina, por ejemplo dentro de la educación artística se encuentra el estudio del arte moderno, el arte pop, el arte conceptual, etc. En tanto que la transdisciplinariedad implica ir más allá de las autonomías de las disciplinas que se reúnen, con el objetivo de lograr un estudio completo. Vid. Edgar Morin, “Sur l’interdisciplinarité”, *Bulletin du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, núm. 2, 1994, junio, s/n. Este documento se consultó en la página oficial del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios, el día 7 de febrero de 2011: [http://nicol.club.fr/ciret/bulletin\\_b2c2.htm](http://nicol.club.fr/ciret/bulletin_b2c2.htm)

lo entre estos actores pueden ser el promotor y el gestor cultural<sup>22</sup>, como intermediario entre excluidos y excluyentes, sin que su participación quede limitada a una mera tramitación de recursos económicos, como ocurre en varias ocasiones.

B. La educación no formal, se encuentra fuera de los reconocimientos oficiales, pero no por ello carente de organización o estructura; su finalidad, generalmente, es facilitar determinadas clases de aprendizaje a grupos específicos. En este sentido, la *Ley de Desarrollo Cultural* establece como atribución de la SECUM fomentar “creatividad e inteligencias múltiples”, particularmente, entre niños y jóvenes y es que precisamente una de las cuestiones más consideradas en la educación por el arte es la enseñanza temprana en los menores como bases primarias para la vida; los medios para llevar a cabo esta tarea son “talleres de iniciación en la educación artística”, actividades que generen sensibilidad respecto a estas manifestaciones, así como la “detección temprana de talentos” y la promoción de becas.

No obstante, además de trabajar con la población menor de edad es importante que el SEAM establezca una estrategia para vincular y sensibilizar a los demás actores sociales, entre ellos las propias autoridades en sus diferentes órdenes<sup>23</sup>. Un ejemplo es la tarea de sensibilización que debe hacerse en los ayuntamientos, para que estos últimos cumplan con lo que establece la *Ley de De-*

.....  
22 Véase la reforma reciente a la Ley de Desarrollo Cultural que, en el tema de la educación artística, está orientado al reconocimiento de nuevas facultades de la SECUM. “Reforma a los artículos 5 fracciones VI, VIII y IX, 32, 34 y 40, se adiciona la fracción VI Bis al artículo 5, el artículo 48 y el nombre del Capítulo Quinto”, Ley Desarrollo Cultural, Periódico Oficial del Estado de Michoacán, núm. 45, Tomo CL, lunes 22 de noviembre de 2010; entró en vigor el 23 del mismo mes y año. Se puede consultar en el sitio electrónico: [http://www.congresomich.gob.mx/Modulos/mod\\_Juridico/archivos/2361\\_bib.pdf](http://www.congresomich.gob.mx/Modulos/mod_Juridico/archivos/2361_bib.pdf)

23 El Decreto de Creación del IMC establecía: “Fomentar la cultura entre el personal de las diversas dependencias del gobierno estatal y coordinarse con los gobiernos federal y municipales en los términos de los convenios respectivos, y asesorar a dichos gobiernos cuando así lo soliciten.” Fracción VI del artículo 3° del Decreto de Creación del IMC, op. cit.



*sarrollo Cultural* en cuanto a la realización de diagnósticos culturales, promoción de espacios culturales (centralizados o no de la administración municipal) y el registro de patrimonio cultural; acciones que están previstas en la ley<sup>24</sup> y que sin embargo parecería que están al arbitrio de esas instancias ante una mala interpretación del texto legislativo limitada por el uso de palabras como “debería” o “procurará”; el fin del estado (federación, entidad federativa y/o municipio) es darle respuesta a las necesidades de la sociedad, para eso fue creado, ése es el motivo de su existencia.<sup>25</sup>

C. La educación informal es el “proceso permanente en el que todo individuo adquiere y acumula conocimientos, habilidades y modos de discernimiento mediante las experiencias diarias y su relación con (...su) medio ambiente.” (García, et. Al., 2009: 154.)

Desde la perspectiva de la educación por el arte toda persona puede ser artista, en cuanto ser humano capaz de potencializar sus capacidades, aptitudes y emociones como medios idóneos para lograr la satisfacción individual y la permanencia social; todos somos creadores e interpretes de nuestra realidad. En este sentido, la educación informal debería jugar un papel

.....  
24 “Artículo 32. Los Ayuntamientos tienen las siguientes atribuciones: e) En materia de cultura: I. Elaborar el diagnóstico y el programa municipal de cultura, el catálogo de su patrimonio y el de sus principales manifestaciones culturales; II. Promover el establecimiento de centros, casas de cultura u organismos similares para el fomento del desarrollo cultural, alentando la participación social en las diversas actividades culturales; III. Fomentar la investigación y difusión de las manifestaciones culturales en el Municipio; y, IV. Participar en los términos de la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Michoacán de Ocampo, en los programas estatales en materia de cultura.” Ley Orgánica Municipal del Estado de Michoacán, publicada en el Periódico Oficial del Estado el día 22 de enero de 2008. Recuperada de la página oficial del CELEM, el día 08 de febrero de 2011: <http://leyes.michoacan.gob.mx/destino/059fu.pdf>

25 La falta de sensibilidad por parte de integrantes del ayuntamiento fue una de las problemáticas más reiteradas en los señalamientos de quienes participaron en el Seminario de Descentralización de Políticas Culturales, a cargo de la SECUM, el cual se llevó a cabo del 18 al 20 de junio del 2009, en la ciudad de Zamora, Michoacán.

determinante en las actividades sociales, la materia de estudio académico y los programas de gobierno.

No obstante que la educación informal es un espacio donde confluyen las modalidades formal y no formal, no se encuentra señalada como parte del SEAM de acuerdo al vigésimo octavo de los "Considerandos" de la *Ley de Desarrollo Cultural*<sup>26</sup>; el conocimiento no certificado o acreditado como el que se imparte en la familia, la televisión, el internet o el libro es parte de la modalidad de la educación informal y muchas veces tiene más impacto que la educación formal y la no formal. Es importante que el SEAM, desde la visión integral que plantea, vincule a otros sectores de la sociedad con la finalidad de tener un mayor alcance; por ejemplo debe considerarse la población de escasos recursos económicos que no pueden cubrir las cuotas de recuperación que establecen las casas de cultura (donde hay) y muchos menos, quienes viven en el interior del estado, pensar en trasladarse a la capital para realizar una carrera en artes; una posibilidad de acercamiento, en este sentido, es la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán que tiene sus instalaciones en la comunidad de san Francisco Pichátaro, municipio de Tingambato.

El SEAM es sólo un paso del que se requiere tener continuidad en una larga trayectoria; no es suficiente integrar un sector, en este caso el educativo cultural, es imprescindible una participación coordinada entre instituciones y sectores sociales que generen condiciones de vida distintas para la población por medio del arte; para ello se requiere destinar recursos, darle seguimiento y evaluar de manera constante. En seguida un ejemplo de lo que se puede llevar a cabo.

La retroalimentación del sistema puede generar propuestas para la solución de conflictos sociales; no se trata de un cam-

.....  
26 "(... el Sistema Estatal de Educación Artística es) una estructura de vinculación interinstitucional que considera desde la educación por el arte en el nivel básico hasta la educación artística profesional y las formas de transmisión de conocimientos formales y no formales." Ley de Desarrollo Cultural, op. cit., párrafo vigésimo octavo de los "Considerandos".

bio simultaneo, para lograrlo se requiere no sólo del perfil de profesionistas en la materia artística e instituciones interesadas en resultados cuantitativas, el principal elemento, tal vez, es la voluntad para realizar actividades de manera coordinada, en ese sentido puede retomarse el caso de: “La Lleca”, se trata de un proyecto encabezado por Lorena Méndez y Fernando Fuentes que inicio en el año 2004 en el Centro de Readaptación Social Varonil de “Santa Martha Acatitla” en la delegación Iztapalapa, Distrito Federal, México, el cual se impulsó con el objetivo de mostrar “otra” propuesta de vida a los internos a través de artes como la fotografía y el *performance*, en tanto medio para establecer diálogo entre los reclusos y sus familiares, además de ser una propuesta para (mas que una readaptación) una reinterpretación de la realidad basada en el arte; si bien para la mayoría de reos no es la panacea, lo cierto es que el número de internos que participaron por primera vez, 8 reclusos en 2004, ha incrementado considerablemente, tan sólo para 2005 eran 100. (La Lleca, 2008). A este esfuerzo ciudadano, que aceptó la dirección del centro de readaptación, se sumaron apoyos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y la Fundación Jumex.

Ahora bien, respecto a las capacidades y competencias de los actores que integran en el SEAM, hay que señalar de inicio que la ley establece sólo la participación de las entidades e institutos públicos relacionados con la actividad cultural, sin embargo, es necesario sumar otros actores indispensables como las organizaciones civiles, las instituciones académicas privadas, colectivos artísticos, pueblos indígenas, así como la autoridad municipal (ésta sí considerada por el mandato legislativo pero sin representante en el sistema, hasta el momento),<sup>27</sup> que no se agotan y muchas veces no se representan en las redes regionales de cultural y los consejos municipales (esta última figura prevista en la *Ley de Desarrollo Cultural*, que a más de 3 años de que en-

27 Véase el artículo 44 de la Ley de Desarrollo Cultural, op. cit.

tró en vigencia la ley, más allá de algunas actividades convocadas por el gobierno no es notable).

De las competencias y facultades jurídicas de las instituciones que participan en el SEAM me ocuparé en otro espacio, por ahora sólo enunciaré las entidades que lo conforman y las unidades en específico que participan en la integración del programa de trabajo de dicho sistema:

1. Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán (CIDEM).
2. Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología (COE-CYT).
3. Conservatorio de las Rosas A.C.
4. Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación (IMCED).
5. Secretaría de Educación en el Estado (SEE).
6. Secretaría de Educación Pública:  
\*CONACULTA:<sup>28</sup>
- 6.1. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL):
  - 6.1.1. Centro Nacional de las Artes (CENART):
    - 6.1.1.1. Centro Mexicano de Música y las Artes Sonoras (CMMAS).
    - 6.1.1.2. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes (CENIDIAP).
7. Secretaría de Cultura (SECUM):
  - 7.1. Centro Dramático de Michoacán.
  - 7.2. Centro Regional de las Artes ubicado en la ciudad de Zamora (CRAZ).

.....  
28 Aunque jurídicamente el INBAL es una instancia descentralizada de la SEP, en la práctica este instituto al igual que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) han tenido que supeditarse a los mandatos del CONACULTA, consejo que no reúne los requisitos de órgano descentralizado como se mencionará más adelante.

8. Universidad Intercultural Indígena (UIIM); y,
9. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo:
  - 9.1. Escuela Popular de Bellas Artes.
  - 9.2. Escuela de Lengua y Literatura Hispánica.<sup>29</sup>

Para establecer planes y estrategias respecto al producto que se desea obtener del sistema, es necesario conocer el contexto histórico.<sup>30</sup> No profundizaré en el planteamiento de los antecedentes históricos de la educación artística en Michoacán, sólo haré referencia al aspecto más inmediato a la historia del SEAM; no obstante, es importante señalar que como parte del proyecto nacional (o proyectos nacionales de acuerdo a algunos autores)<sup>31</sup> la educación tenía una relación estrecha y clara con el arte, a través de la educación pública, desde sus diferentes enfoques (educación socialistas, integracionista, etc. aunque en el caso de este documento sólo se tome en cuenta la teoría de la educación por el arte.); relación que desde los últimos treinta años (aproximadamente) ha menguado y hoy parecería casi disociada; el SEAM, en ese sentido, es una oportunidad para retomar este tema fundamental que contribuya a la visión del arte como libertad de conciencia.<sup>32</sup>

.....  
29 Cabe señalar en el caso de la UMSNH hace falta la participación de otras facultades como la de filosofía, que de manera continua organiza diplomados relacionados con la cuestión artística y tiene producción editorial que se centra en el análisis de ese tema.

30 Para conocer de la educación artística en el marco federal véase: Palacios (2005) ; en cuanto a Michoacán: Gutiérrez (2005).

31 El lector puede retomar los textos de Florescano (2001 y 2006). Así como Brading (1973); y, Byrd Simpson (1986).

32 "(...) la grandeza de un artista mexicano no se (... mide) por ser diestro en el manejo de su arte, sino por saber rebasar el ansia de nuestra sensibilidad (...) vale el artista por su destreza y no por el servicio (entendido como subordinación) que podría prestar a quienes son menos diestros que él". Ermilo Abreu Gómez citado por Guillermo Sheridan, "Entre la casa y la calle: la polémica de 1932, entre nacionalismo y cosmopolitismo", en Blancarte (1994: 398).

Trabajar en “sistemas” en Michoacán, en este caso en el tema cultural, es un planteamiento que se ha considerado desde tiempo atrás; la información generada a partir de esa organización previa al SEAM da elementos para retroalimentar y planificar de forma más eficaz el sistema. En su momento el *Decreto de Creación del IMC*<sup>33</sup>, antecedente inmediato a la norma que hoy tiene validez, establecía como medida indispensable “articular un sistema cultural estatal que permita coordinar las actividades que en este aspecto realizan distintas instituciones públicas y privadas, y aprovechar en forma óptima el personal y los recursos materiales involucrados en esta actividad”<sup>34</sup> con la finalidad de motivar el desenvolvimiento, desde una visión integral<sup>35</sup>, de la capacidad creativa de la persona con miras al bienestar individual y la convivencia social armónica.

Si se analiza el *Decreto de Creación del IMC* se advertirá que en ese momento (1980) era necesario organizar y coordinar las relaciones ante la desvinculación entre órganos gubernamentales en los diferentes órdenes –federal, estatal y municipal– probablemente originada por la falta de claridad en funciones y debido a un presupuesto reducido para llevar a cabo tareas culturales<sup>36</sup>; de ahí parte la relevancia que le da el decreto al sector

.....  
33 Decreto de Creación del IMC, op. cit.

34 *Ibíd.*, considerando cuarto.

35 La integración se ha vinculado con cuestiones temporales, sociales e instructivas (Kaufman, Gottlieb, Agard y Kukic) así como con niveles tales como lo físico, lo funcional y lo social (Soder) o incluso con cuestiones más complicadas como “la clase ordinaria sin apoyo” (Hegarty, Pocklington y Lucas). Si se quiere conocer más al respecto véase Pérez y Prieto (1999).

36 No hay que dejar de lado que el IMC, según el decreto, fue un órgano descentralizado de la administración pública estatal; sin embargo, los requisitos para ser una institución descentralizada (1. Ser resultado de una ley; 2. Tener personalidad jurídica propia; y, 3. Contar con un presupuesto propio) nunca los cumplió. Al igual que el CONACULTA, el IMC surge de un decreto emitido por el titular del poder ejecutivo, que en el caso de Michoacán es el gobernador, no del Congreso del Estado de Michoacán que es el poder con facultades para emitir leyes; además, al crearse este instituto con la finalidad realizar acciones estratégicas y prioritarias en la tarea del estado, en el

privado relacionado con la materia cultural, que además de ser una fuente de financiamiento (sobre todo en cuanto a la iniciativa privada o empresarial) permite la participación de grupos sociales como los colectivos artísticos.

Los ejes rectores del IMC, de acuerdo al decreto mencionado, fueron la difusión y la promoción de la actividad cultural en la sociedad michoacana, así como en el sector público a través de asesorías del instituto, el cual además encabezaba la coordinación interinstitucional de dependencias relacionadas con la cultura; es decir, se requería dar a conocer la actividad cultural en las instituciones gubernamentales y establecer estrategias para impulsar y garantizar el desarrollo integral de los michoacanos. Sumado a lo anterior se asignó al IMC la tarea de realizar y fomentar investigación del “acervo cultural”, en un sentido amplio, respecto al folclor y manifestaciones apreciadas como artísticas tales como la literatura, la música, la danza, las artes dramáticas y las plásticas; además de considerarse la capacitación constante a docentes que impartían clases.

El *Decreto de Creación del IMC* establecía un replanteamiento de la estructura de la administración pública estatal, en el

.....

tema cultural, debía contar con autonomía y presupuesto separado del fisco estatal para la ejecución de programas –como se supone debe tenerlos todo órgano descentralizado–, lo cual se dejó de lado en el decreto, donde se estableció como autoridad máxima de ese órgano la Junta de Gobierno del propio IMC, de la cual la mayor parte de sus miembros y su presidente eran integrantes de la administración centralizada –que se caracteriza por estar bajo las órdenes directas del titular del poder ejecutivo (presidente de la república, gobernador o presidente municipal)–; así, la Junta se integraba por: el Gobernador del Estado y los titulares de las Secretarías de Urbanismo y Obras Públicas, de Turismo, de Educación y Servicios Sociales de las Coordinaciones de Programación y de Apoyo Municipal y sólo tres miembros en representación de los sectores sociales (participación social que, además, era exclusiva y limitada, ya que se requería invitación del Gobernador del Estado para poder ser representante). Véase el artículo 6° del Decreto de Creación del IMC, op. cit.

Si el lector desea conocer más respecto a la administración centralizada, desconcentrada y paraestatal (descentralizada) en un primer acercamiento puede consultar a Fraga (1995); y, Romero (1998).

cual se pretendió reorganizar la vinculación entre sectores e instituciones bajo la perspectiva de la coordinación interinstitucional.

La referencia histórica anterior deja al descubierto una de las justificaciones para crear al SEAM: la desvinculación de los gobiernos federal, estatal y municipal, lo cual hoy sigue siendo una constante en algunas actividades de la administración pública en las que falta coordinación entre las autoridades, no obstante que en varias ocasiones se trabaja en las mismas comunidades programas afines, los cuales podrían ser parte del desarrollo integral en una descentralización solidaria. El SEAM deberá cuidarse de esta desvinculación no sólo interinstitucional, sino intrainstitucional de la propia SECUM, como puede ocurrir con la falta de coordinación y cooperación entre el SEAM y el observatorio cultural, que será una de las instancias que nutrirá con información al sistema.

He señalado a grandes rasgos parte de la estructura del SEAM, sólo falta agregar que un sistema sin evaluación puede perder el equilibrio y alejarse de su objetivo terminal. En este sentido, la retroalimentación es indispensable para analizar el seguimiento de la sistematización y establecer estrategias para la reorganización, si es que se requiere, es ahí donde el uso de medios electrónicos como la página oficial de la SECUM<sup>37</sup> y el espacio de la Dirección de Formación y Educación de la misma<sup>38</sup> pueden ser de suma utilidad para difundir la información que se está generando en torno al SEAM, por ejemplo la publicación del Convenio interinstitucional para integrar el sistema; así como resultados de actividades que se han realizado y han costa-

.....  
37 Vid. Página Oficial de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán: <http://www.cultura.michoacan.gob.mx/> (último acceso 7 de febrero de 2011).

38 Vid. Página Oficial de la Dirección de Fomento y Educación de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán: <http://educacionycultura.michoacan.gob.mx/index.php> (último acceso 7 de febrero de 2011).



do insumos tanto al sector gubernamentales, como el social, y a los que hay que darles seguimiento, como es el caso (entre otros eventos) de las ponencias y los resultados del *Seminario de Descentralización de Políticas Culturales*, a cargo de la SECUM (del 18 al 20 de junio del 2009, en la ciudad de Zamora, Michoacán), cuya publicación está pendiente hasta la fecha; tal vez, la falta de difusión de estas actividades impide que quienes no asistieron al evento conozcan esa información y quienes estuvieron presentes le den seguimiento a los acuerdos establecidos.

## A manera de conclusión

El SEAM se perfila como un supra-sistema en el que confluyen sistemas simples de cada una de las instancias que lo integran y a su vez forma parte un sistema complejo como es la administración estatal. Este supra-sistema tiene como objetivo terminal el desarrollo cultural de los michoacanos basado en la educación por el arte y, por ende, el desarrollo integral del estado de Michoacán. Es importante destacar en este sentido la relación educación-cultura que es parte de la tradición educativa mexicana como medio para el fortalecimiento de la identidad nacional.

La integración del SEAM y sus actuaciones conllevan a repensar qué es lo “artístico” y digno de transmitirse a través de la educación, de ahí la importancia de analizar el contenido de programas, la integración del propio SEAM (hasta el momento carente de la participación social directa) y la finalidad del sistema mismo, de lo contrario podrían reproducirse problemas como la línea divisoria entre lo artístico y las artesanías basado en una subvaloración y segregación de grupos sociales y culturales; es decir, legitimar la exclusión de la diversidad a través de una estructura sistemática encabezada por distintas instancias públicas gubernamentales y académicas.

Un sistema de educación artística requiere que se considere –además de la educación formal y no formal– la educación informal, para establecer las bases necesarias a fin de que los diferentes sectores sociales –muchas veces segregados bajo una visión limitada de lo “bello” o “artístico”, de acuerdo a los cánones académicos– aseguren las condiciones necesarias para recibir la educación a través del arte de la que habla la normatividad. No se trata de establecer programas poco acordes a las necesidades de las comunidades que conforman la entidad y ampliar la matrícula de escuelas formales, para lograr cambiar la calidad de vida de los ciudadanos a través del arte se requiere de la participación social efectiva, más allá de meras consultas casi nunca retomadas en las decisiones.

Los insumos con los que cuenta el SEAM deben vincularse a fin de aprovechar espacios y recursos que le permitan tener impacto en el sector social y retroalimentarse de otras actividades y experiencias, no sólo culturales, del sistema complejo del que forma parte y de otros sistemas con los que se encuentran en constante comunicación como son los órdenes federal y municipal; para llegar al objetivo central, es fundamental que esta interrelación se realice también en el interior las entidades que conforman el SEAM (en los sistemas simples). Habrá que retomarse las facultades de los actores directos en el sistema y aquellos que pueden sumarse para fortalecer la educación artística dirigida (especialmente) a menores de edad, en la formación profesional de artísticas, así como en la vinculación del arte con la ciencia y la tecnología.

Para garantizar derechos como la educación y la conservación de la identidad cultural (derechos culturales)<sup>39</sup> la inte-

.....  
39 Al señalar “conservación cultural” no me refiero a la presencia permanente e infinita de elementos culturales que caracterizan a una sociedad, ya que esto no es posible, todo grupo social es dinámico; como derecho a la conservación de la identidad considero, la facultad que tiene el grupo que detenta esa identidad a seleccionar, actualizar y disponer de los elementos culturales que le caracterizan en la diversidad cultural, sin que para ello medie coacción o inducción simulada por actores y factores externos a ese grupo.

gración de la estructura del SEAM es un primer paso, pero se requiere además que el sistema gubernamental realmente dé respuesta a las necesidades sociales de manera integral y no sectorizada o sistematizada de manera tangencial de la que quedan excluidos ciertos sectores sociales. Lo cual implica, además, la evaluación constante de actividades de acuerdo al contexto y las circunstancias en las que se imparte la educación artística, en cuanto derecho cultural que debe garantizarse desde una perspectiva de equidad y, de reconocimiento y respecto a la diversidad cultural e integración de los distintos sectores sociales.



# Preservación de la herencia cultural y revitalización de un pueblo minero en México.

El caso de Cerro de San Pedro

José G. Vargas-Hernández, M.B.A.;Ph.D.

## Localización geográfica

Localizado en el centro de México, en el Estado de San Luis Potosí, Cerro de San Pedro es un pueblo históricamente minero semi abandonado. Se trata de un pequeño pueblo a 18 kilómetros hacia el Este de la ciudad de San Luis Potosí, la capital del estado homónimo. Cerro de San Pedro se ubica en la parte alta del valle de San Luis Potosí y es parte de un área clave para el valle y sus ciudades importantes, por ser la fuente del 73% del agua.

Hoy en día Cerro de San Pedro es un pueblo fantasma que contiene tiendas en ruinas, iglesias, fincas y un hospital. Sobre un alto desierto, lo circundan muchos corre caminos y grandes

cactus y lo habitan un poco más de 100 personas. El fundo Real de la aldea cubre las colinas en ambos lados del cañón con grandes y pequeñas casas a un costado de las estrechas calles (Cordeiro de Enciso, 1997: 1). Los restos de 400 años de antigüedad del pequeño pueblo todavía están ahí, entre una iglesia activa y una oficina municipal. Cuatro siglos de minería no alteraron la apariencia original del fundo Real, la cual es irregular y cuyo centro es la parroquia de San Pedro. El desarrollo artístico y urbano en el siglo XVII está representado en Cerro de San Pedro. Hay dos estructuras particularmente importantes de perspectiva patrimonial histórica: la iglesia de San Nicolás Tolentino del siglo XVII y San Pedro Apóstol, la cual data del siglo XVIII.

## Antecedentes legales

Desde los tiempos prehispánicos la minería ha jugado un papel importante en la historia política y económica de México. De 1986 a 1990 el Banco Mundial concedió créditos para apoyar los ajustes estructurales de las políticas económicas, siendo el crédito 3359 el que apoyó el ajuste estructural del sector minero catalogado como B para eliminar los requerimientos ambientales y audiencias pública (Border Ecology Project, 1994: 9). Bajo una política económica neoliberal, las enmiendas del Artículo Constitucional 27, la nueva ley agraria, la ley minera de 1993 y una ley de inversión extranjera durante los años noventa, permitió a los ejidatarios, a los originales dueños limitados de los derechos de la tierra, a tener la facultad para cambiar y enajenar su propiedad. A partir de esto, los inversionistas ahora pueden asociarse con ejidatarios y explotar los recursos de la tierra sin comprar las propiedades. El Libre Tratado de América del Norte, o sus siglas en inglés NAFTA, ofreció ventajas y oportunidades a los inversionistas.

La ley minera de 1993 junto a la regulación de la ley minera de 1999, abrieron al capital extranjero áreas antes reservadas para los inversionistas mexicanos y definidas por las nuevas reglas para el desarrollo nacional como de exploración para inversiones extranjeras y la explotación de minerales como actividades de utilidad públicas. De tal suerte que el proceso de subvención de concesiones de minería no requiere audiencias públicas y la mayoría del tiempo las comunidades afectadas son las últimas en enterarse acerca del proyecto. Existen algunas referencias acerca de estas oportunidades consideradas y otras “ventajas competitivas que ofrece México en comparación de sus socios en NAFTA (Bardake, 1993: F2), por lo cual una concesión minera no puede ser cancelada por contaminar el ambiente y solo puede ser multada.

## Minera San Xavier (MSX) proyecto de desarrollo en Cerro de San Pedro

Un nuevo interés en el distrito minero de Cerro de San Pedro comenzó a principio de 1970 con las evaluaciones de varias compañías para determinar el potencial del depósito mineral como de baja graduación. En 1971, a la compañía minera Las Cuevas no le fue permitido reactivar las minas. Cuando NAFTA entró en vigor en 1994, la compañía canadiense Metalllica Resources comenzó a explorar la vieja mina del pueblo con intención de explotar sus recursos en oro y plata. Y fue en 1995 cuando Metalllica adquirió, en opción de compra, un proyecto en Cerro de San Pedro que empezó con programas de exploración para expandir el trabajo a recientes programas de exploración conducidos por otras compañías. Actualmente la Minera San Xavier (MSX) en Cerro de San Pedro está desarrollando un proyecto de minería de oro.

## El Conflicto

De acuerdo con la compañía MSX, como distrito minero, ella es la propietaria del 100% del montón de terrenos donde localiza el proyecto de oro y plata de Cerro de San Pedro. La presencia de MSX allí ha causado un severo conflicto entre los habitantes de San Pedro, Soledad y San Luis y han llamado la atención de cuantos están preocupados por el patrimonio histórico cultural y del medio ambiente.

MSX alega que sus operaciones podrían traer algunos beneficios, pues cerca de 40 millones de pesos en impuestos serían pagados a la federación en ocho años por medio de materiales y provisiones para proveedores locales. Sin embargo, estos beneficios resultan mínimos porque la mayoría de los proveedores son extranjeros. Nunca la compañía se refirió al proyecto de operación de minería como un eco suicidio, dada la contaminación de mantos acuíferos, la contaminación del aire y la destrucción del patrimonio histórico. Los habitantes de estas comunidades, apoyados por grupos ambientalistas sin fines de lucro, argumentan que el proyecto contaminará las fuentes de agua de los alrededores, perturbando del medio ambiente y la ecología de la región.

En el centro de la controversia está la barata y eficiente tecnología, siendo alarmante el uso de cianuro y su impacto en los pozos de agua, el medio ambiente y la salud humana. La lixiviación consiste en sacar el mineral de una pila mezclado con cianuro sobre la plataforma, de tal manera que al fondo quedan los residuos del oro. El cianuro es usado para la extracción de metales desde 1887 como un químico reactivo para disolver el oro en agua (Logsdon, Hagelstein y Mudder, 2003:1) por ciento de la producción global es usado en proceso de lixiviación para obtener oro. Casi el 99% del oro es separado de la roca y es rentable gastar una tonelada de cianuro para extraer 6 kilos de oro (Ronco, 2002 16).



Son insuficientes los estudios hechos por la MSX para evaluar el riesgo de contaminación de los mantos acuíferos del valle de San Luis y cuantificar el uso de millones de metros cúbicos de agua y su evaporación. La carta hidrológica del INEGI de las aguas subterráneas de San Luis Potosí y Cerro de San Pedro muestra que están en la misma zona geográfica. El uso diario de 16 toneladas de cianuro y 32,000 toneladas de material de roca, que requerirían de un millón de metros cúbicos de agua por año, podrían contener además residuos de cianuro, metales pesados, materiales tóxicos y mercurio, los cuales son agentes contaminante de los mantos friáticos favorecidos por la inclinación de la tierra, poniendo en riesgo a la población.

Este proceso minero implica utilizar 16 toneladas de cianuro, mezclado con 32 millones de litros de agua. De acuerdo con la Manifestación de Impacto Ambiental presentado por la MSX, ello ocasiona erosión por la deforestación, alteración de los patrones de drenaje y cancelación de actividades productivas debido a la contaminación provocada por los depósitos tóxicos residuales como severos daños irreversibles y permanentes. La Manifestación de Impacto Ambiental de la Compañía considera que “El impacto es significativo e irreversible por la extracción del agua” (Minera San Xavier, 2004:16), por cuanto el 90% de la composición del agua proviene del valle de San Luis, la cual puede ser contaminada por el cianuro usado en el proceso de lixiviación (Martínez Ramos, 2004:1).

En los últimos 25 años, la mayoría de las causas por las que el cianuro se llega a derramar han sido de un 76%, esto debido a las imperfecciones en los patios de lixiviación. Un 18% lo producen las pipas y un 6% es debido a accidentes en el State Environmental Resource Center (2004). De esta forma las compañías mineras han causado catástrofes ecológicas que han provocado reacciones de la sociedad civil y de gobiernos alrededor del mundo. De tal suerte que gobiernos de muchos países han

prohibido la explotación de minería a cielo abierto por el uso del cianuro (Governor's office, 2003; Friends of the Earth y Oxfam America, con el apoyo de Mineral Policy Center, 2003).

Por demás, se tiene registro que la Compañía ha comprado edificios en el pueblo para ser usados como oficinas. El área para el plan de mina a cielo abierto de plata y oro tendría un dramático efecto, situación que está siendo retada en varios Juzgados y Cortes por los ambientalistas, los cuales han librado una larga batalla en contra de la Minera San Xavier. (MSX), subsidiaria canadiense de Metallica Resource proyecta construir una mina abierta de oro y plata para decapitar una montaña que se encuentra detrás del pueblo de Cerro de San Pedro. Visto en el prototipo desarrollado por la Compañía, el área parece un paisaje lunar. La planta de proceso de mineral, donde los tóxicos serán usados, se sitúa a sólo 20 minutos de la capital de San Luis Potosí, la casa de cerca de un millón de personas.

Las excavaciones de la mina tomarán lugar en un área de 67.7 hectáreas, para ello se debe cavar un cráter de cerca de 400 metros (1,150 pies) de profundidad y de 800 metros de ancho que permita el acceso a 90,500 onzas de oro y 2.1 millones de onzas de plata, cantidades que la montaña podría dar cada año durante la próxima década. La montaña será entonces demolida y en su lugar habrá un grande y profundo hoyo lleno con los residuos del proceso de extracción. Lo cual significa que la cubierta y humus de la tierra se habrán perdido en una área de aproximadamente 500 hectáreas.

El hoyo de la excavación estaría a solo 600 metros del centro del pueblo y de los túneles de acceso al viejo pueblo que se encuentran debajo de la iglesia y de la plaza central. Si el proyecto de la mina progresa, el cráter será el resultado de volar el terreno en lo alto de la montaña, atrás del pueblo de San Pedro, México. De tal modo que la propuesta de la mina destruiría los restos del viejo pueblo y el medio ambiente de suelos y las aguas

de uso humano. Greenpeace (2009) sostiene que es alto el riesgo del uso del cianuro en los planes de minería de la compañía canadiense destinado al distrito mexicano de Cerro de San Pedro. Al respecto cabe tener en cuenta que la compañía Cambior ha sido involucrada en dos de los más desastrosos derrames de cianuro en la historia de la minería. Millones de litros de agua fueron contaminados, entre otras consecuencias nefastas.

Por cuanto el proyecto conllevaría mover una parte del pueblo y sus históricos edificios, la gente no quiere desplazarse. Para evitar el daño patrimonial arquitectónico, la Compañía planea reubicar el edificio municipal y la iglesia de siglos de antigüedad a una distancia alejada de 600 metros.

De otra parte, la Compañía destruiría además el medio ambiente durante al menos una cosecha de 6 a 8 años. Al respecto de todo esto, MSX solo resumió vagamente el reporte del impacto ambiental sin planear en detalle la forma de resarcir los daños. Sólo establece cómo sería restaurado lo alto de la montaña, bajo la limpieza masiva de las pilas de desperdicios y material demolido, la protección de las plantas extrañas y la fauna como el cactus llamado biznaga y la tortuga del desierto, y brindar seguridad a las estructuras del siglo dieciséis del pueblo. El actual beneficio de la explotación será siempre por debajo de lo perjuicios, esto en comparación a la destrucción potencial ocasionada y el permanente daño ecológico que podría resultar de la actividad minera.

La Compañía genera más problemas cuando no deja en claro el plan para la administración y disposición de los tóxicos, incluyendo el cianuro, como ya se anotó, usado en la mina de oro. El uso diario de 13 toneladas de explosivos compuestos por el dañino nitrato producirá grandes cantidad de polvo que puede causar daños irreversibles en la salud de la población aledaña a la mina. 640 millones de metros cúbicos de materia de cianuro serán residuos que cubrirán la superficie de 178 hectáreas, las

cuales perjudican las labores agrícolas y pecuarias para las generaciones futuras. Estas cifras constatan el potencial daño por envenenamiento de los mantos acuíferos, lo cual tendría dramáticas consecuencias para los habitantes de San Luis Potosí (Campbell 2004:16). Sin embargo, MSX argumenta que esto ha sido aclarado en sus planes y para ello ha implementado los 100 cambios sugeridos por el grupo de académicos mexicanos, quienes han estudiado el reporte de impacto ambiental.

A pesar de que los permisos se han cancelado, la Compañía ha comprado grandes camiones y estanques, además de ubicar trabajadores. Debido a esto, la tierra ha sido limpiada para su futuro uso y protegida ambientalmente en un área, así que la limpieza es obviamente ilegal. Se sabe que una prueba de perforación en la calle colapsó, afectando los túneles, por lo cual la Compañía pagó el daño con desechando una carga de grava. Por otro lado, si el proyecto continúa solo generaría cerca de 170 empleos, sumados al equipo existente de 34 trabajadores que ya están en la mina Pero los nuevos trabajos requerirán educación y entrenamiento del que la gente de Cerro de San Pedro carece. Aunque, algunos residentes calificados lograrían recibir temporalmente habitación a unos cuantos kilómetros del pueblo. Otros habitantes podrían escoger quedarse ahí ó recibir mensualmente un pago basado en el salario mínimo.

## Observaciones finales y conclusiones

Las actividades mineras son percibidas como el principal factor de (¿qué? Este enunciado está incompleto, no se entiende) las regiones marginales y zonas deprimidas económicamente. La concesión de permisos de minería es una función centralizada por el gobierno mexicano, breve y sin audiencias públicas, de tal manera que sí afecta a grupos y comunidades que no pueden reac-

cionar inmediatamente y movilizarse en contra de los potenciales riesgos y peligros, ni menos negociar derechos e intereses.

Las operaciones de la compañía canadiense Metallica Resource, a través de su filial Minera San Xavier, representa la destrucción de una parte del medio ambiente, la cultura y el patrimonio histórico de una comunidad. Pese a existir tres resoluciones judiciales para detener las concesiones mineras por medio de diferentes autoridades sobre la que recae la responsabilidad (la oración es confusa, no se entiende el sentido). Los ejidatarios, quienes tienen derechos de propiedad de las tierras, han sido despojados. Ellos asumen que las operaciones de la Compañía fueron realizadas en complicidad con el gobierno federal, estatal y municipal. Asimismo, la contaminación del medio ambiente y los riesgos de salud podrían afectar a más de un millón de gente en las localidades de Cerro de San Pedro, Soledad y San Luis Potosí. En consecuencia, las normas y leyes han sido violadas por la transnacional desde que inició operaciones sin obtener legalmente el permiso de construcción, operación, manejo y administración para comprar explosivos.

La extracción del oro de las minas mediante la técnica de cielo abierto que usa el cianuro conduce a la destrucción del medio ambiente y a una irreversible alteración geológica, tanto como distorsiones de los mantos acuíferos, reducción de la calidad de agua potable, transportación de sustancias peligrosas y derrames durante la explotación; en fin, se trata de un desastre del escenario natural y generación de depósitos de alto riesgo de materiales contaminantes que tienen impacto social, cultural y en el medio ambiente a corto, mediano y largo plazo.

De otra parte, la agenda de negociación y movilizaciones internacionales acerca del concepto en debate sobre el desarrollo sustentable y la defensa del medio ambiente, es un paradigma presentado como un modelo de cooperación y consenso, donde las necesidades de todos son incorporadas y donde los mejor desarrollados adquieren el compromiso de apoyar a los débiles o

menos desarrollados. Así que la intervención del Estado y la comunidad internacionales es para beneficiar el interés público y el bien común, tanto como para controlar las fuerzas del Estado y lograr más equidad entre poblaciones, junto con la implementación de una producción sustentable y patrones de consumo.

Resulta evidente la falta de sensibilidad de las compañías mineras extranjeras frente a las consecuencias negativas de sus actividades sobre las comunidades y el medio ambiente. Para ser exacto, estamos en desacuerdo con Sánchez-Mejorada (2000:132) quien argumenta que los hechos no convencen a los activistas ambientales marginales, por lo que la mejor defensa es direccionar todas las preocupaciones ambientalista y tener un programa agresivo de relaciones con las comunidades, de tal suerte que pongan los hechos ante la población en general afectada por el proyecto. Mantener un bajo perfil raramente funcionará cuando se es agredido por activistas en todos los aspectos. No obstante, un programa agresivo de relaciones con la comunidad solo contribuirá a intensificar el conflicto.

Este caso también muestra la falta de negociación entre las compañías, comunidades, nuevos movimientos sociales y la importancia del rol del gobierno. Obtener información acerca de las externalidades y los costos futuros de la compañía es crucial, pero más crucial es la formulación e implementación de políticas más sensibles para evitar el daño al medio ambiente, la biodiversidad y la salud de la población. Por ello, las instituciones gubernamentales deben ser conscientes que sus decisiones pueden afectar la calidad de vida actual de la comunidad y de las futuras generaciones, considerando el alto costo de obtener solo un pequeño aumento en el crecimiento económico y, en cambio, un largo incremento de los beneficios privados para el pequeño grupo de inversionistas.

Un último aspecto es considerar que los ciudadanos más informados tienden a ser opositores activos. Tal es el caso de

los estudiantes de San Luis. Contactos entre individuos mejor informados con diversos grupos y organizaciones ayuda al intercambio de experiencias y a crear una opinión pública en favor de las movilizaciones sociales, ya que cuando falta la información crítica es muy limitada la participación de la comunidad y el involucramiento en una decisión del plan de desarrollo de la comunidad. Este factor es crítico cuando el gobierno local no puede proveer la correcta información por que existen otros intereses que afectan el proceso, siendo el impacto de las actividades mineras algo aparte de la agenda del debate nacional.





# La música popular, excluida y marginada del panorama radial

Alberto Zárate Rosales

## Introducción

La radio es un medio de comunicación desde el cual se difunden una serie de contenidos informativos, de opinión, pero sobre todo musicales, tanto en amplitud como en frecuencia modulada (AM y FM.) En los últimos años la modernización tecnológica permitió que se mejorara la calidad tecnológica correspondiente, sin que esto significara una modernización y menos la democratización, para el acceso, de distintos géneros musicales en la radio.

En épocas recientes, varias frecuencias radiales difunden su programación junto con otros medios de comunicación masiva como la televisión (abierta o por suscripción) y el internet, lo que implica su difusión en el ciberespacio, pero también un ahorro en recursos y la posibilidad de tener presencia física en más de un medio de comunicación alrededor del mundo.

La característica principal de las estaciones de radio es que la mayoría son parte de consorcios empresariales pertenecientes a empresas agrupadas por la Cámara Nacional de la Radio y Televisión, una asociación civil que se conformó para congregarlos y defender sus intereses ante otras instancias. Un aspecto relevante, para estas estaciones, es que se guían y modifican sus contenidos y programaciones de acuerdo al “rating”; es decir, según las preferencias musicales del público objetivo y de acuerdo a determinados requerimientos socioculturales a nivel económico, de edad, género, entre otros factores.

El Distrito Federal (conocido coloquialmente como “DF”), es la capital federal y donde residen los tres poderes de gobierno. Es el centro neurálgico del país. Conformamos junto a varios municipios del vecino Estado de México y de Hidalgo el área metropolitana o Valle de México, siendo éste el lugar donde realizamos nuestra investigación.

¿Por qué hacer referencia a la música popular, excluida y marginada como tema de este artículo? Los estudios sobre la temática se centran en la visión de que hay espacios de difusión para estas manifestaciones culturales, por el contrario, nosotros creemos que esto no es así, que la exclusión no se refiere únicamente a criterios empresariales o de marketing, sino que hay un trasfondo social, cultural e ideológico necesario de reflexión, sobre lo cual trata este documento.

## La música en la radio comercial. Su importancia sociocultural

Los estudios antropológicos abordan las expresiones musicales de varias culturas, conocidas en otro momento como *tradicionales, exóticas, primitivas o diferentes* (Bolaños, 2007: 9; Nettl: 2005: 23 y ss.); algunos más han incidido en las rela-

ciones de género y la construcción de identidades de género (Fernández Poncela, 2002: 11.) En el plano cultural, es innegable el vínculo que tiene la música en los distintos momentos que cada sociedad desarrolla. Frecuentemente se relaciona con motivos festivos o de esparcimiento. Dentro de los estudios antropológicos, la investigación de este tema le ha vinculado con aspectos organológicos y semióticos de culturas distintas (Rojas de Perdomo, 2005: 207).

Derivado del análisis de los contextos, podemos observar un conjunto de fenómenos emergentes que se expresan en nuestra propia sociedad. Reynoso (2006:11) señala algunos de ellos como la globalización, la hibridación de los géneros locales y la presencia del “world music”, en tanto parte de los nuevos escenarios sociales desarrollados en el siglo XX. Entre los nuevos paradigmas a los que se enfrenta la Antropología se encuentra la posibilidad de analizar a la cultura del propio investigador, lo cual implica metafóricamente observar en un espejo a su propia sociedad; esto es, ubicar la conformación de contenidos y significados expresados a través de la música difundida precisamente en los medios de comunicación de nuestra propia sociedad. Esta visión es sustancialmente diferente de aquellas que abordan la visión un tanto romántica acerca de la música «folk», enfatizando la preservación y difusión de tradiciones supuestamente en peligro y de sus ancianos portadores (Finnegan, 2002.)

En un país pluricultural y pluriétnico como México, convendría registrar la importancia de la difusión de la música comercial en la radio, reconocer que apenas se registra una mínima parte del patrimonio musical y que la difusión se basa en principios mercantiles, propios del capitalismo, donde la música se ubica como mercancía, siendo lo rentable el criterio para asignar un espacio. De este modo se ejerce hegemonía sobre las demás expresiones socioculturales.

Con la variedad de frecuencias se registra una gama de géneros musicales y de públicos consumidores, en palabras de Valls Gorina (1963), dispersos y desagregados, de condiciones y condicionamientos distintos que escuchan estos productos. El autor señaló que la música *moderna* o *música ligera*; es decir, aquél material musical producido por casas disqueras cuya producción se centra en el volumen y amplitud de su difusión, no está dirigida al público en forma de conciertos o recitales (Farlex: 2010), sino a través de un producto grabado, para ese entonces el disco de acetato que está listo para ser difundido en los medios de comunicación, y cuya demanda se basa en el promedio de ventas. El porcentaje de consumo de la música ligera corresponde a 93%, frente a 7% de repertorio de música “cultura”. De éste último porcentaje, 9 de cada 10 corresponden a música anterior al siglo XX (Valls Gorina, 1963).

La aparente variedad de géneros musicales difundidos en la radio quedan restringidos a unos cuantos tipos o géneros musicales. Y se los elige a través de estudios de mercado realizados *ex profeso*, conformando así un ejercicio de inclusión y exclusión cultural, en el que intervienen un conjunto de aspectos ideológicos y estéticos, alrededor de la construcción de imaginarios acerca de determinados referentes, cuyas temáticas implican dejar de lado a un amplio espectro musical.

En este artículo comprobaremos que la difusión radial se centra principalmente en géneros musicales dictados por los requerimientos de las industrias culturales, que en la práctica no consideran géneros musicales alternativos o distintos de lo comercial; además, en las estaciones culturales, aun y cuando tienen espacios para la difusión de la música no lucrativa, los espacios y tiempos son restringidos, por lo que se deja de lado un amplio espectro de la riqueza musical pluriétnica y pluricultural de la región y del país.

## Consideraciones acerca del marco legal para difundir la música en México.

La difusión de la música y las canciones populares, como parte de la cultura, están amparadas en el Artículo 4º de la Constitución Política Mexicana (IIJ-UNAM: 2009). En tal sentido: ... *El Estado promoverá los medios y mecanismos para el acceso y difusión de cualquier manifestación cultural.* Derivado de este Artículo, se cuenta con un conjunto de Leyes, Reglamentos y Códigos que regulan y norman la actividad de los medios de comunicación, por ejemplo: el Artículo 25 del Nuevo Reglamento de la Secretaría de Comunicaciones y Transporte (SCT: 2009); la Ley Federal de Radio y Televisión (Cámara de Diputados: 2009); la Ley Federal de Telecomunicaciones (Diario Oficial de la Federación: 2006); la Ley Federal del Derecho de Autor (Diario Oficial de la Federación: 2003); la Ley Federal de Telecomunicaciones (Diario Oficial de la Federación: 2009); el Reglamento del Servicio de Televisión y Audio Restringidos (Diario Oficial de la Federación: 2000); el Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión en materia de Concesiones, Permiso y Contenido de las Transmisiones de Radio y Televisión (Diario Oficial de la Federación: 2002).

En la Ley Federal de Radio y Televisión (Cámara de Diputados: 2009: 2), con respecto a la radio, los Artículos 4º y 5º hacen referencia a que este medio constituye una actividad de interés público, por lo cual el Estado deberá protegerla y vigilarla para el debido cumplimiento de su función social. El capítulo siguiente indica como parte de su función social que procurará fortalecer la integración nacional y el mejoramiento de las formas de convivencia humana, además de afirmar el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares; evitar influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y la juventud; contribuir a elevar

el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones, la propiedad del idioma y a exaltar los valores de la nacionalidad mexicana; además de fortalecer las convicciones democráticas, la unidad nacional, la amistad y cooperación internacionales.

El artículo 63 de la misma Ley (2009: 16), menciona la: “prohibición de las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje, contrarias a las buenas costumbres a través de expresiones maliciosas, palabras o imágenes procaces, frases o escenas de doble sentido, así como todo aquello que se considerase denigrante o uso de ofensas”.

Asimismo, el Código de Ética de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión (CIRT), recuperó los señalamientos anteriores junto con otros que se refieren a la “apología de la violencia o del crimen, así como todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas, o discriminatorio de las razas; queda asimismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos” (CIRT: 2010).

Con frecuencia los Artículos antes señalados son trasgredidos. Y sin que sea parte de este documento, cabe señalar que se observa un nuevo galimatías legislativo, ahora reflejado en la influencia mundial del Internet y la difusión de contenidos musicales que frecuentemente trasgreden la circunscripción de las reglamentaciones antes señaladas (De Armas: S/F).

## La modernización tecnológica y el panorama legislativo

A partir de 1994, con la implementación del Tratado de Libre Comercio (TLCAN) entre México, Estados Unidos y Canadá, en su Sexta Parte, el Artículo 1706 se refiere a la acción de

los tres gobiernos en procura de la protección de la música como mercancía y de aspectos del derecho de autor, dejando de lado lo que se refiere a la creación intelectual o de las tradiciones culturales, a diferencia de otros tratados, como el del Mercosur, donde para el caso uruguayo (Harari, 2000: 07), señaló que el Apartado Cultura está asociado con la identidad y la diversidad cultural, cuyos productos se consideraron como algo más que mercancías, a diferencia del TLCAN, incidiendo en las identidades culturales.

Luego de la firma de ese Tratado, se registró en el país un constante intento para privatizar el patrimonio cultural. La propuesta más representativa fue la *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación* presentada en 1999 por el entonces senador Mauricio Fernández Garza, en la cual la cultura es mercancía, objeto de comercialización y privatización; además de proponer un conjunto de modificaciones constitucionales, a través de concesiones a empresarios (Franco, 2006: 26). Un poco después surgió el *Frente Nacional de Defensa del Patrimonio Cultural*, para cuestionar las distintas acciones derivadas de la incipiente privatización y mercantilización de bienes culturales.

El año 2000 fue un parte aguas en México, cuando el entonces partido político en el poder cedió su lugar a un partido de derecha, cuyas expectativas sobre el tema plantearon la posibilidad de *Ciudadanizar a la Cultura* (Quijano y Quintana: 2003); sin embargo, lo que se logró fue evidenciar la pobreza de su proyecto cultural, por ejemplo, en el caso de la radio, indicando que 15% de la población reconoció escuchar frecuentemente estaciones culturales, por lo que el resto escucha estaciones privadas o comerciales (CONACULTA: 2004:111, 2005).

Actualmente se registra un conjunto de facilidades legislativas que están fortaleciendo a los medios de comunicación, ello a través del traslado de concesiones, de amplitud modulada a frecuencia modulada, de la concesión, en las mejores condiciones económicas, para la adquisición de la fibra óptica, o la

polémica por la adjudicación de la banda de 1.7 gigahertz a favor del Grupo Televisa-Nextel (Villamil: 2010).

Además, la difusión tecnológica de la música transitó de los discos de acetato, al casete, luego del disco compacto a los sistemas digitales MP3 y MP4, de igual forma ocurrió con la música en internet. Otros aspectos fueron la renta o venta de las frecuencias radiofónicas, inclusive de las concesiones, el cambio de formatos musicales y editoriales, la cada vez más cercana desaparición de la banda de Amplitud Modulada, así como el *rating* que sirve de base para definir los formatos de contenido de las estaciones de radio. Por todo ello nos encontramos ante el reto de modificar en tiempo record patrones culturales tradicionales ante los nuevos escenarios tecnológicos (Arizpe: 2004: 15 y ss.)

Para el Valle de México, en un estudio realizado en 2006 por el periódico *Reforma* (Mejía Barquera: 2002), se registró que 82% de la población prefiere escuchar música sobre otro tipo de programación radial. Las estaciones de radio más escuchadas fueron las del Grupo Radio Centro: *La Z* (música grupera, 107.3 FM); Universal Estéreo (música en inglés, 92.1 F M); Radio Joya (música en español, 93.7 FM). Sin embargo, de manera reveladora un anuncio de la estación de radio EXA-FM “Las 40 Principales”, muestra que una sola estación de radio capta la atención de más de 91 millones de radioescuchas diarios, esto en 57 ciudades de ocho países (Los 40 México.Com: 2010)

## El panorama radial en el área metropolitana

En el DF existen 64 estaciones radiales, de las cuales 36 corresponden a AM y 28 a FM. Se agrupan de la siguiente manera:



<b>Tipo de programación</b>	<b>Estaciones AM (36)</b>	<b>%</b>	<b>Estaciones FM (28)</b>	<b>%</b>	<b>Total en AM y FM (64)</b>	<b>%</b>
Cultural	4	11	4	7	8	13
Música	16	44	18	64	34	53
Opinión y noticias	14	39	6	29	20	31
Fuera del aire	2	6	0	0	2	3

Fuente: Zárate, Alberto, Elaboración personal. 13 de agosto de 2010.

En ellas, como se verá más adelante, las estaciones de radio transmiten sólo unos cuantos géneros musicales, principalmente música en español e inglés, de los géneros rock, balada, romántica, así como música tropical y grupera; en contraparte, hay algunos géneros que tienen una presencia elemental, tal como se observa en el cuadro siguiente:

<b>Tipo de programación (excepto noticias y programas de opinión)</b>	<b>Total de estaciones AM (25)</b>	<b>%</b>	<b>Total Estaciones FM (19)</b>	<b>%</b>	<b>Total en AM y FM (44)</b>	<b>%</b>
Balada Romántica, Moderna	4	16	5	27	9	20
Inglés	3	12	4	21	7	16
Recuerdo español	5	20	1	5	6	14
Culturales	5	20	1	5	6	14
Tropical	4	16	1	5	5	11

Rock en español	1	4	2	11	3	7
Grupera	2	8	1	5	3	7
Música Clásica	0	0	2	11	2	5
Ranchera	1	4	0	0	1	2
Música electrónica	0	0	1	5	1	2
Jazz	0	0	1	5	1	2
Totales	25	100	19	100	44	100

Fuente: Zárate, Alberto, Elaboración personal. 13 de agosto de 2010.

Con la información registrada en los dos cuadros anteriores, se observa que las estaciones de radio difunden los géneros musicales asociados con la mercadotecnia, la cual busca captar a potenciales radioescuchas considerando su nivel socioeconómico y edad (Machuca: 1999).

En el análisis de los contenidos musicales incorporamos las estaciones culturales y las que difunden música; es decir, un total de 44 estaciones. De ellas, las que difunden música ocupan 53% de las frecuencias en AM y FM respectivamente. La mitad de ellas transmiten en español (más adelante se desagregarán por géneros musicales); 16% difunden en inglés (música del recuerdo, rock), y el resto se divide entre música clásica, electrónica, jazz y estaciones culturales.

De las 44 estaciones citadas, las que difunden balada romántica y canciones modernas en español equivalen al 20%; las que incluyen en su programación música del recuerdo, ocupan el 14%; la música tropical 11%; el rock, la música grupera y la ranchera, con 7% cada una. La música en inglés ocupa 16%; las estaciones culturales 14%; la música clásica con 5%, mientras que la música electrónica y el jazz tienen presencia mínima, con 2%, difundiéndose en FM.

Los porcentajes varían entre las estaciones que difunden en AM con respecto a FM. La música en inglés tiene mayor presencia en FM que en AM (21% ante 16%); lo mismo sucede con las baladas modernas y música romántica en español (27% en FM y 16% en AM). En contraparte, la música tropical tiene mayor presencia en AM (16% ante 5% en FM); el rock en español 11% en FM y 4% en AM; la ranchera en AM con 4%, y no registra presencia en FM; las estaciones culturales tienen 20% en AM y 5% en FM, aunque en ésta última se registra la presencia de jazz y de música electrónica (5% de cada una).

En el siguiente apartado, se observarán los contenidos musicales de las estaciones antes citadas, para posteriormente, ubicar los géneros musicales excluidos y marginados del panorama radial.

## Lo que se escucha en el panorama radial del Valle de México

Los estudios de audiencias han sido aprovechados por los grandes consorcios de la comunicación a través de sus empresas culturales. En tal sentido, conviene rescatar parte de su metodología para releer con otros ojos los datos duros que nos expresan y, con ellos, estar en condiciones de analizar la construcción de modelos de difusión que fomentan la comercialización de sus productos musicales y excluyen a otras expresiones musicales.

Machuca (1999) registró en su estudio realizado en la ciudad de Puebla, que el grueso de estaciones captan a la población entre 25 y 44 años; es decir, la reconocida como económicamente activa. Otros rangos de estaciones se dirigen a poblaciones menores de 25 años, esto es, los dependientes económicos; el otro, a los mayores de 44 años.

En algunas estaciones este autor registró el implemento de música tropical y grupera de promociones y eventos masivos,

situación que actualmente se ha extendido a prácticamente todos los géneros musicales difundidos en las cadenas radiodifusoras. También se refirió a la “importación” de modelos exitosos desde la ciudad de México, en lo que se refiere a formato, voces, apoyos y programación idéntica a la producida en el Distrito Federal, así como la implementación de noticieros matutinos. Actualmente, están en boga los programas de opinión y otros sobre chismes de la farándula. También señaló la importancia de la difusión exponencial, referida a la difusión de la programación de la radio en sitios públicos o de paso, como el transporte, mercados, oficinas y otros espacios abiertos y públicos.

Para el DF se revisó la ficha técnica de cada una de las estaciones de radio que presentan sus páginas en internet. En ellas destacan el tipo de programación y público al que va dirigido (En Medios.Com: 2010). Recuperamos las que difunden música dentro de su programación, al mismo tiempo que incorporamos los rangos de edad. Los datos arrojan los siguientes cifras: nueve estaciones (6 de FM y 3 de AM transmiten música dirigida a público menor de 18 años; 25 estaciones (15 de FM y 10 de AM), para público entre 18 y 25 años; 37 estaciones (18 en FM y 19 de AM), para públicos de entre 25 a 44 años; finalmente, 21 estaciones están dirigidas a población mayor de 44 años (8 en FM y 13 en AM).

Esta primera visión nos permite observar que la atención de los medios se dirige a la población de edad entre 18 a 24 y de 25 a 44 años, con 27 y 40%, respectivamente; es decir, 67% de la oferta musical se dirige a esos sectores. Los de menor audiencia son los grupos de más de 44 años (con 23%) y los de menos de 18 años (10%).

La siguiente cuestión fue detallar la programación que difunden las estaciones de radio. De las 9 estaciones que atienden a población menor de 18 años, sólo Radio Educación y Radio Mexiquense incorporan una barra sabatina para niñas y niños,

cuyos contenidos incorporan canciones de Francisco Gabilondo Soler “Cri-Cri” y algunas/os cantantes como Eugenia León, Amparo Ochoa, Ricardo González “Cepillín”, Roberto Gómez Bolaños “Chespirito”, Tatiana, entre otros, así como temas específicos, rondas infantiles, las tablas de multiplicar, y muchas más que se asocian con el público infantil como “Arroz con Leche”, Pin-Pon”, “Doña Blanca”, y de manera esporádica se difunden temas de películas (por ejemplo, las de Walt Disney: “La Bella y la Bestia”, “La Sirenita”, “Pocahontas”, “Un Mundo Ideal (Hispanic PR Wire: 2003.); de telenovelas infantiles (las de Televisa: “Mundo de Juguete”, “Carrusel”, “Vivan los niños”, “Amigos por siempre”, “Aventuras en el tiempo”, “Alegrijes y Rebujos”, “Erase una vez Lola”, “Carita de Ángel”, “Bucanero”<sup>40</sup>; e inclusive de amor y desamor a cargo de viejos grupos infantiles y juveniles como Menudo, Chamos, Timbiriche, por citar sólo algunos de los años ochenta y noventa.<sup>41</sup>

Las demás estaciones están dirigidas sobre todo a la población joven, principalmente estudiantil. Dos estaciones, la primera, *Reactor* -FM, y la otra, *Interferencia* -de AM, transmiten rock, ésta con una mayor variedad de géneros del rock<sup>42</sup>. Otras tres estaciones transmiten baladas modernas y los *hits* del momento en español: *Stéreo 97.7*, *Las 40 Principales* y *Exa*, las tres en FM. Finalmente, *Oye* y la *Ke Buena*, transmiten en FM e incluyen música tropical y gruperá.

.....  
40 Información recopilada de: <http://www.youtube.com/watch?v=Cdefob41Sic>; fecha de consulta: 11 de agosto de 2010.

41 Información recopilada de <http://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20061107023434AA8loel>; fecha de consulta 11 de agosto de 2010.

42 *Interferencia 7diez* (sic), estación de AM, dentro de su barra musical, difunde parte de las propuestas musicales independientes de la Ciudad de México, música experimental, contemporánea, progresiva, noise, jazz, artrock, world, music, punk rock, tradicional, música rasta, nuevas bandas musicales, otras expresiones en español no necesariamente del rock, música electrónica, latina, música de sonidos (sonideros), hip hop, metal. Para todos estos programas la asignación es de 20 horas a la semana (*Interferencia 7Diez*: 2010.)

Las estaciones que atienden a la población entre 18 y 25 años, son las siguientes: de Rock, *Alfa 91.3*, *Mix* y *Reactor* en FM; *Interferencia 710* en AM; de música electrónica, sólo *Beat* en FM; música moderna en español, *Oye*, *Stéreo 97.7*; *Digital 99.3*, *Las 40 Principales* y *Exa*, en FM. La música romántica y de música “con pasado”, “música del recuerdo” en español son: *Stéreo Joya* y *Amor 95.3* en FM, *Radio Capital*, *Bésame 940* y *Vive México*, en AM. En música tropical están: *La Ke Buena* en FM, *La Poderosa 540* y *Sabrosita 590* en AM. En música grupera: *La Z* en FM y *La Mejor 560* en AM. Las estaciones culturales son las que presentan mayor variedad de géneros musicales, siendo éstas: *El Politécnico en tu Radio*, en FM; *Radio Educación*, *Radio Mexiquense* y *Radio Chapingo* en AM.

Con respecto a las estaciones dirigidas al público entre 25 y 44 años, las estaciones que difunden música en español, de temas románticos y del recuerdo son: *Stéreo Joya*, *Amor 95.3*, en FM; *Radio Capital*, *Bésame 940*, *Vive México*, *El Fonógrafo*, *Radio Felicidad*, *Romántica 1380*; en español, música contemporánea: *Stéreo 97.7*, *Digital 99.3*, *Las 40 Principales*, en FM; Variedades de Rock: *Reactor* en FM; *Interferencia 710*; de música tropical: *Ke Buena* FM; *Sabrosita 590*, *Tropicalísima 1310*, *Radio Fiesta 1590*; Grupera: *La Z* en FM; *La Poderosa 540*, *Mejor 560*; Ranchera: *La Más Perrona 1410*; música mexicana: *Radio Bicentenario* y *Radio Mexicana*.

De música en inglés contemporánea se registró a *Radio Red*, *Ibero* y *Alfa*, las tres en FM. También en inglés, música de décadas pasadas, la programan: *Universal Stéreo*, *W Radio*, *Stereo 100*, *Mix* y *Radio 620* en FM; El Jazz se registra en *Horizonte 108* de FM; la música clásica en *Opus 94.5*, así como en *Radio UNAM* en FM y AM. Tres estaciones culturales presentan una variedad de géneros musicales a lo largo de su programación: *Radio Educación*, *Radio Mexiquense* y *Radio Chapingo*.

De las estaciones dirigidas al público de más de 44 años, las estaciones que difunden música en español, con música ro-

mántica y del recuerdo son: *Stereo Joya, Bésame, El Fonógrafo, Romántica 1380, Radio Felicidad*; de música tropical: *Tropicalísima, Radio Fiesta*; Grupera y ranchera: *La más Perrona*; y de música mexicana: *Radio Bicentenario, Radio Mexicana*.

De la música en inglés denominada como contemporánea, se registró a *Stereo 100*; música de décadas pasadas: *Red FM, Universal Stéreo, Mix, Radio 620*; El Jazz se registra en *Horizonte 108*; la música clásica en *Opus 94.5, Radio UNAM FM, Radio UNAM AM*. Finalmente, tres estaciones culturales presentan una variedad de géneros musicales en su programación: *Radio Educación, Radio Mexiquense y Radio Chapingo*.

De la información anterior se desprende lo siguiente: a) la aparente variedad de géneros musicales difundida en la radio, en verdad se restringe a unos cuantos tipos o géneros musicales; b) que se utilizan mecanismos basados en la mercadotecnia para definir los contenidos musicales; c) que la difusión de géneros musicales distintos o alternativos en estaciones de radio culturales, no suple ni incluye a la amplia diversidad de géneros musicales; d) que el universo musical es mucho más amplio que lo ofertado en la radio.

## Lo que no se escucha en el panorama radial del Valle de México

Si lo ofertado en la radio se circunscribe a una variedad restringida de géneros musicales, la pregunta debe referirse a las expresiones marginadas del panorama radial. Para poder dar respuesta a esta cuestión, debemos considerar que nos encontramos con una sociedad dinámica que aborda aspectos del Estado Nación y otros asociados con referentes culturales como etnia, lengua, historia y otros más asociados a una inter, multi y pluriculturalidad (Tardif, 2004; Pech, Rizo y Romeu: 2008: 21).

A partir de lo señalado por Pech, Rizo y Romeu (2008: 22), toda sociedad incorpora los conceptos multicultural y pluricultural como parte de un proceso de comunicación en el cual se ubica la complejidad de la composición sociocultural; mientras que la interculturalidad dará cuenta de la conformación de vínculos, de lazos, de interacción entre los diferentes grupos, como también de las relaciones y las tensiones, de las inclusiones y las exclusiones sociales. Asimismo, las estaciones de radio difunden estereotipos o expresiones culturales que puedan ser consumidas por los distintos grupos sociales; es decir, se busca justificar lo multi y lo pluricultural. En contraparte, consideramos que no tienen la misma capacidad (al margen que sus políticas de difusión no incorporen esta actividad) para generar las bases de interacción que les permita incluir las otras expresiones musicales, aquellas que simplemente no han tenido ni ahora tienen cabida en la radio.

A continuación y a manera de ejemplo, señalaremos dos variables de una amplia gama de géneros musicales excluidos de la radio comercial y cultural. El primero se refiere a los públicos derivados del proceso inmigración – emigración en el Distrito Federal, resaltando el dinamismo que les caracteriza y la ausencia de oferta musical para estos mismos. La segunda variable, la ubicaremos con un género musical específico: el rock. Registraremos el grueso de variantes registradas y cómo de todas ellas, apenas una mínima parte se llega a difundir en los medios de comunicación.

## Los procesos migratorios: la herencia musical abandonada

En las tablas estadísticas del Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática, se registran los procesos de flujo migratorio del área metropolitana. En cada una de sus delegaciones



políticas el Distrito Federal cuenta con población proveniente de las 31 entidades federativas, de las cuales dos de cada 100 personas son hablantes de alguna lengua indígena. De acuerdo a los datos del censo del año 2000, el total de hablantes era de 118.824 personas, de las cuales 46% eran hombres, el resto, mujeres. Las cuatro lenguas más habladas en el DF son: náhuatl, otomí y las variantes mixtecas y zapotecas; otras lenguas en menor medida son el purhépecha, el totonaco y el maya (INEGI: 2010). Los estados con mayor migración al DF son: Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Estado de México y Zacatecas (GDF: 2010).

Porque históricamente el área metropolitana ha sido centro de recepción de distintas corrientes migratorias del país, los motivos que lo propician son distintos. Entre otros factores están el intercambio económico, la intolerancia religiosa, aspectos políticos como el asilo, e inclusive la violencia social o intrafamiliar.

En los nuevos escenarios sociales la influencia cultural no se restringe únicamente al sitio de llegada, sino que viene a conjuntar, entre otros, la herencia cultural, por ejemplo, con la influencia europea. También está implícita la influencia marroquí, musulmana y de otros grupos culturales minoritarios. Con la presencia española se dieron flujos europeos (españoles, franceses, italianos, ingleses), y en menor medida irlandeses, austriacos, portugueses, alemanes, polacos o rusos, pero también de etnias de esos países como serbios, croatas, rumanos, holandeses, lituanos, ucranianos, catalanes, albaneses, checos, noruegos, daneses, entre otras. La población judía tuvo una migración relevante durante la segunda guerra mundial.

De la migración latinoamericana se destaca la argentina, chilena, uruguaya, paraguaya, colombiana y peruana, derivada por motivos políticos; también lo fue en su momento la migración salvadoreña, nicaragüense y guatemalteca. La migración del Caribe se ha dado principalmente de cubanos, boricuas, dominicanos, jamaicanos y haitianos. La migración oriental se acentuó a partir del siglo XX con el arribo de coreanos, chinos,

filipinos y japoneses; de la migración africana se registra principalmente población venida de Líbano, Túnez, Nigeria y Egipto.

De las corrientes migratorias citadas, la posibilidad de escuchar parte de sus expresiones musicales se da en el contexto de las estaciones culturales. No obstante, el asunto es más complejo, ya que al regirse por criterios eminentemente comerciales, decíamos, las estaciones de radio privadas le dan prioridad al raiting sobre los contenidos culturales diversos. Inclusive, en el caso de las estaciones culturales, la difusión de la música indígena se restringe a unos cuantos grupos étnicos (principalmente nahuas y purhépechas); el resto de la diversidad, es decir, las 64 etnias restantes, simplemente quedan marginadas de tal acción. Situación similar se tiene con las fusiones musicales (Goubert: 2008: 97) de música de distintas latitudes ejecutada por músicos locales o en su caso, utilizando los referentes culturales de otras latitudes para crear versiones locales; siendo ambos tipos de fusión, excluidas por igual de las frecuencias radiofónicas <sup>43</sup>.

## Hay buen rock esta noche

En un diagnóstico que les solicité a mis alumnas/os de la materia Diversidad Cultural y del Taller de Problemas de Promoción Cultural<sup>44</sup>, les pregunté cuántos tipos de rock conocían. Yo

.....

43 En el primer caso, tenemos la interpretación de la Banda Plástica de Tepetlixpa interpretando "Yesterday", éxito de los Beatles; el segundo caso, lo presentan dos grupos del estado de Chiapas (sur de México). El primero, el grupo Sak Tzevul, con la canción "Muk Ta Sotz", <http://www.youtube.com/watch?v=GizEOeEbcfw&feature=related>; el segundo, es el grupo Vayije, con Konkonal Nichim; los tres ejemplos se consultaron en You Tube el día 3 de julio de 2010.

44 Información personal de Lucía Amador, Francisco Sánchez, Carolina Eslava, Francisco Manuel Galván, Alejandro Castera, Gerardo Soto, entre otros. Información 4 de septiembre de 2009.

comencé señalándoles que en la radio se difundían varios tipos de rock, siendo la principal influencia el rock norteamericano y británico de los años sesenta del siglo pasado, de original carácter contestatario, psicodélico y adscrito al movimiento hippie. Les comenté acerca de varios grupos de rock, entre ellos, los Beatles, Los Rolling Stones, Deep Purple, Led Zeppelin, Elvis Presley, Kiss y muchos, muchos más; por igual les mencioné de las estaciones de radio y de algunos programas de rock en las emisoras.

Del rock en español, hice referencia a los “covers”; es decir, interpretaciones en español de éxitos en inglés, llegando inclusive a la versión en español del cantante (caso de César Costa vestido a imagen y semejanza de Paul Anka); también les mencioné acerca de la ola española seguida de argentinos, así como el movimiento denominado “rock en tu idioma”, y algunas expresiones más como la distinguida bajo el lema de “el rock es cultura.” Pero el aporte principal fue el que las/los estudiantes hicieron. A continuación se listan, sin describir, las características de cada uno de ellos.

1. Aor
2. Arena Rock
3. Art Rock
4. Beat,
5. Balada Rock
6. Black Metal
7. Blues-Rock
8. Crap Core
9. Death Core
10. Death Metal
11. Doom Metal
12. Etnorock
13. Folk Metal
14. Folk Rock

15. Funk Metal
16. Funk Rock
17. Garage Rock
18. Glam Rock
19. Grind Core
20. Groove Metal
21. Grunge
22. Hard Rock
23. Heavy Metal
24. Indie Rock
25. Jazz-Rock Fussion
26. Kruaut-Rock
27. Metal Alternativo
28. Metal Cristiano
29. Metal Core
30. Metal Gótico
31. Metal Industrial
32. Metal Progresivo
33. Metalcore
34. New Wave
35. Nu Metal
36. Piano Rock
37. Pop
38. Pop-Rock
39. Power Metal
40. Power-Pop
41. Progresivo
42. Psicodélico
43. Punk
44. Punk Radical
45. Punk-Rock
46. Rap Metal
47. Reggae

48. Rock Cristiano
49. Rock en Español
50. Rock Fusión
51. Rock Gótico
52. Rock Industrial
53. Rock Latino
54. Rock Progresivo
55. Rock Psicodélico
56. Rock Sinfónico
57. Rock & Pop
58. Rock & Roll
59. Ska
60. Sleaze Rock
61. Sonido Disco
62. Speed Metal
63. Soft Rock
64. Surf
65. Surf Rock
66. Tecnopop
67. Thrash Metal
68. Twist

Entre los alumnos se hizo la reflexión que esta lista era apenas una muestra de las variantes del rock, y que había otras más como el rock tropical o algunas variantes de bolero a ritmo de rock y demás expresiones musicales novedosas, cuya base tiene a éste género musical. Su principal característica, según mis alumnos, es que el Rock puede vincularse, sincretizarse, incorporarse con otros ritmos, potenciando así su capacidad de adaptación.

Lo relevante de este ejercicio descriptivo fue mostrar la amplia cantidad de variantes del rock, de los cuales, la mayoría, en el mejor de los casos, tiene una difusión marginal o mínima en el cuadrante radiofónico.

## Entre la inclusión y la exclusión musical: palabras finales

La construcción de imágenes implica su conformación y deconstrucción de estereotipos, muchas veces desligados de los procesos culturales e identitarios nacionales (Pérez Montfort: 2003: 9 y ss.) De esta manera, en la música popular comercial encontramos, en palabras de Adell (1995: 3), distintas formas de asociar dichos referentes culturales en contextos híbridos, donde lo tradicional y lo moderno, la memoria y el olvido se conjugan mediante la recomposición y readaptación, fortaleciendo así las relaciones interculturales, cuyas visiones y significados distintos se unen bajo una misma melodía. Al respecto, un emigrante poblano me comentó que *Las Golondrinas* y *La Canción Mixteca*, no las sentían igual que sus hijos; es decir, las nuevas generaciones nacidas en Estados Unidos (Zárate, Alberto. “Diario de Campo.” 2 de noviembre de 2000.)

Ante la amplia riqueza musical contemporánea, las estaciones de radio sólo difunden una mínima cantidad de géneros musicales existentes. Su justificación la resumen en la rentabilidad económica de sus empresas, indicando que dejan de lado todo aquello que pueda significarles un riesgo empresarial. Como hemos documentado, el asunto es más complejo, ya que de inicio se trata de una actitud antidemocrática en la cual, al amparo de lo que la empresa difunde bajo su propia conveniencia, sólo difunde lo que comercialmente le significa sustento económico, sin considerar la opinión ni los requerimientos musicales de la audiencia, entendida como público radioescucha. El segundo aspecto a considerar es que no se tiene en cuenta la diversidad cultural como oferta posible. El tercer aspecto se refiere a que con estas acciones, las empresas radiofónicas difunden materiales musicales sin importar la calidad de los mismos y, sobre todo, cuando transgreden los Artículos 4 y 63 de la Ley Federal de Radio y Televisión, citada anteriormente.

Este problema, sin embargo, tampoco se restringe a una cuestión jurídica o de interpretación de las Leyes; por el contrario, implica aspectos de índole sociocultural, por ejemplo, determinar el relevo generacional, donde la tecnología y la comercialización se dirigen principalmente a sectores económicamente activos. Otro aspecto inherente es el referido a que la difusión musical conlleva a la difusión de contenidos ideológicos y, con ellos, a la validación de un determinado tipo o tipos de música(s) y la exclusión de otras tantas, lo cual conduce por lo tanto a la validación de una cultura y la descalificación de las otras.

En conclusión, lo observado en este artículo, respecto a la música que se difunde en la radio comercial y en la cultural, implica tomar nuevas acciones a nivel político, histórico y cultural, por lo cual, socialmente pueda ser modificada a favor de la diferencia.





# Arte, patrimonio inmaterial y mercantilización de la cultura

## Lectura crítica de los Carnavales de Negros y Blancos, San Juan de Pasto, Colombia

Javier Tobar

### 1. La fiesta de alteridad gozosa

Entre el 28 de diciembre y el 6 de enero, final y comienzo de año, la atmósfera cotidiana de la sociedad pastusa se interrumpe, pues adviene un nuevo tiempo, el del carnaval que, al estar inscrito en una temporalidad cíclica, nos remite a participar de un periodo celebrativo y ritual. Es entonces, cuando el carnaval se impone como la “fiesta de alteridad gozosa” (Stoichita y Coderh, 2000: 19).

El “Carnaval de Negros y Blancos”, en tanto acontecimiento anual, anuncia la interrupción de la vida ordinaria; irrumpe sin más, violentado y relativizando el mundo del trabajo o el de los interdictos, que son propios de la cronología y

ritualidad histórica. Quien vive en esta otra vida es un ser que suspende esporádicamente el orden existente y oficial para instaurarse en el reino propuesto por el carnaval. Pero, esta suerte de suspensión y relativización de vida que el carnaval trae consigo, solamente es posible gracias al acaecimiento y devenir de ciertas prácticas culturales que, como el arte, el juego, los desfiles, los rituales, recrean el ambiente carnalesco desde diferentes sentidos, a tal punto que irrumpen nuestra finitud humana, conmociónándola, suspendiéndola, estremeciéndola.

Si en el transcurrir del carnaval hay un intenso y constante *diferimiento* de la *existencia*, esto se debe, sobre todo, al devenir impuesto por las “leyes” de la risa, la integración provocada por los rituales, donde participan, la fuerza de la danza y el juego entre otros elementos, junto a los efectos múltiples de la palabra, la música, y los símbolos, en general, del rito. En suma, si este carnaval interrumpe y relativiza la vida de tal forma, es porque se trata de un gran acontecimiento que incide fuertemente en las subjetividades de los participantes. Al abandonar el tiempo ordinario; es decir, el tiempo del cálculo y de la racionalidad económica, se vive y penetra en un mundo celebrativo, utópico y festivo, experimentando con ello otros movimientos que son únicamente admisibles en los diferentes espacio-tiempos, como los que propicia el carnaval.

Como producción y formación cultural, el Carnaval de Negros y Blancos nos remite a diferentes puntos de origen que se yerguen en el complejo flujo del devenir. Como los hilos de un tejido, al seno del carnaval actualmente convergen una gran variedad de prácticas que son el resultado de la apropiación y traducción siempre creativa que sus participantes han hecho de diferentes tradiciones, las cuales cobran gran importancia y significado, tanto en la experiencia ordinaria y celebrativa, como en la construcción de las subjetividades. Quizás por ello, esta realidad carnalesca puede ser entendida en estrecha vincula-

ción con la lógica de sus especificidades y la “multiplicidad de presencias” (Carvalho, 2005:10). Multiplicidad y/o convergencias que hacen de este carnaval un acontecimiento heterogéneo e híbrido, supremamente complejo; el cual, como anotamos, se ha ido nutriendo de diferentes producciones simbólicas y rituales, manifiestas en una gran variedad de prácticas performativas que ocurren sólo a través textos culturales (rituales, orales, escritos, musicales, escultóricos, etc.), para al tiempo atestiguar múltiples formas de apropiación, resignificación y ser también una fuerte proyección en las sociedades contemporáneas.

Asimismo, su acaecimiento ritual se debe a un movimiento plural que se gesta socialmente, ya que se trata de una labor de un colectivo, donde artesanos y artistas otorgan vida a este acontecimiento que retorna siempre nuevo por las variadas y múltiples formas que ellos constituyen. Si el Carnaval de Negros y Blancos emerge anualmente con diferentes rostros, es porque se presenta como principio arquitectónico la acción creadora de un grupo de ejecutantes. Se está ante un ejercicio, un quehacer activado por diferentes formas de interacción social. Por demás, si este carnaval es múltiple en sus formas estéticas, es porque múltiples son los actores y las maneras de crearlo.

De tal suerte que el carnaval de Negros y Blancos es un mundo asociado a la vida social de sus habitantes y un lugar discursivo, a través del cual las alteridades que forjan proyectan un horizonte de porvenir interpelando su pasado. Tejido con diferentes textualidades, el carnaval encuentra implícito en su memoria un legado oral, ritual, musical, dancístico, simbólico en suma, que hacen de él un denso y enorme intertexto hilvanado de variadas formas de representación, performance e imaginación social. Como forma inagotable de teatralización de la vida, también el carnaval es un ensamble de diferentes maneras de pensar, sentir, imaginar, narrar y actuar. La creación, la lúdica, el festejo, el arte hacen que este carnaval sea la fiesta de alteridad gozosa.

## 2. El carnaval desde dentro: lugares y artistas

Gadamer (1997: 169) tiene mucha razón cuando que expresa “sólo hay fiesta en cuanto se celebra”. En cuanto a la celebración de la fiesta, sin embargo, habría que precisar que ésta se debe a otras temporalidades. Si la primera se presenta como un presente *suigeneris*, es porque muchas experiencias la hacen posible. Por eso a toda fiesta le antecede, como dice Duvignaud (1979: 127) “un movimiento de proyección hacia adelante y como de preconcepción de un suceso”, el cual se apodera de los grupos antes de la participación o celebración. Para el caso de nuestro carnaval, a esta temporalidad propiamente festiva le antecede una temporalidad creativa, lúdica que corre por entre los sujetos y los lugares más cotidianos. Distintos tipos de talleres (mecánicos, decorativos, de zapaterías o funerarios) y varias casas, ubicadas sobre todo en los sectores populares, se transforman en “talleres de carnaval”. Lo mismo pasa con sus habitantes. Los actores cotidianos son ahora artesanos, artistas, danzantes, músicos, actores del carnaval.

Son estos lugares donde se forja múltiples artes, donde los hacedores tocados por manos de las ninfas del sueño y de la imaginación, crean obras diversas para hacer del carnaval, en general, una gran fiesta estética. Por ello el maestro Diego Caicedo dice, en una entrevista hecha para la producción del Documental denominado “Carros Alegóricos. Carnaval de Pasto”, que los talleres son el alma del carnaval:

*Para mí el carnaval es como una presentación de una naranja, la elaboración de una naranja, es como una fruta donde el 6 de enero solamente y sencillamente solo se presenta lo que es la cáscara, el terminado, pero el verdadero jugo de ese fruto esta aquí en los talleres, entonces, aquí en el proceso de esto, aquí es que se debe trabajar, aquí se queda el alma de cada uno de nosotros. (Negrillas nuestras)*

Los talleres son auténticos lugares de vida, donde varias experiencias y subjetividades se entrecruzan. Aunque el maestro (artista, artesano de trayectoria que goza de reconocimiento social), suele ser la instancia medular de las obras, todas se ejecutan comúnmente. Tejiéndose así un arte singular que requiere de la experiencia del maestro, tanto como de la complicidad familiar y de otros nexos, de otras posiciones locutorias y prácticas transformadoras, que de alguna manera están trenzadas por algún tipo de lazo social. Mecánicos, ingenieros, soldadores, costureras, pintores, con sus diferentes prácticas del hacer, son parte fundamental del ardid práctico y enunciativo de estas producciones culturales. De tal forma, éstas obras son el fruto de un accionar social y de un pensamiento poético, inventivo, emotivo, capaz de articular en una obra singular la convivencia social.

Durante buena parte del año, especialmente entre agosto y diciembre, los talleres son espacio de afluencia social, pues de alguna manera se acercan los vecinos, amigos, familiares para contribuir en la realización de estas obras. Por dichas circunstancias estos cronotopos adquieren varios sentidos para la existencia: al tiempo que son espacios para la creatividad, son lugares de aprendizaje como de socialización y formación. Se trata de territorios existenciales y lúdicos donde se despliega la imaginación, el sueño, la sensibilidad, la narrativa, así como diversas lecturas del mundo. Igualmente se edifican como espacios de convivencia y solidaridad:

*Mire Usted hay detalles tan bonitos como escuchar a alguien decir: “mira se me quebró la zampoña” o “se me rompió el bombo” y ver a otro muchacho que dice: “entre todos pongamos para el parche del bombo que no tenemos de donde”, o por ejemplo al pelado que se le daño la zampoña el otro le dice “toca mi zampoña”, ese tipo de cosas son las que hacen que uno sea solidario, son cosas que les van ayudando a*

*ellos a descubrirse a sí mismos, van siendo solidarios porque lo han descubierto, empiezan a sentir sobretudo ese espíritu de hermandad que además se remite a las familias. (Entrevista con el Maestro Jesús Ordoñez). (negrillas nuestras).*

A partir de estas relaciones constituidas también como acontecimiento, se reafirman valores y nuevas esperanzas como deseos de cambio del orden establecido. Siendo centros reconstructores de muchas expresiones culturales locales (religiosas, simbólicas, cognitivas y sociales), estos territorios existenciales cobran gran importancia en la resignificación de las identidades, los imaginarios y prácticas culturales; y, en el arte, de la música, la creatividad y la lúdica. De ahí que los talleres de carnaval adquieran diferentes sentidos para la vida de los artesanos, artistas y cultores del carnaval. Es de esta manera como estos lugares de vida —que se encuentran asociados a colectivos coreográficos, fundaciones, instituciones educativas, grupos de amigos y familias, a la vez que preparan de manera laboriosa y constante la celebración del carnaval— agencian diferentes procesos sociales, cumpliendo un importante papel en la vida social, tanto en sus propias comunidades como fuera de ellos. Por ahora, podemos advertir, que las prácticas de estas organizaciones al tener una orientación social y cultural, se ve reflejada claramente en las relaciones intergrupales, interinstitucionales, interculturales y, sobre todo, en las relaciones intrafamiliares e intersubjetivas; todo ello motivado por determinados principios sociales y valoraciones culturales.

Desde la orientación social es interesante subrayar, por ejemplo, la profunda influencia que estos agenciamientos tienen en la formación y dignificación de la vida de cientos de niños, jóvenes y adultos, que participan en escuelas, asociaciones artesanales y familiares, grupos coreográficos, estos últimos relacionados con varios problemas sociales. Pero al tiempo que presentan diferentes procesos, se observa que son lugares importantes en la

construcción de identidad, sobre todo para los jóvenes. En una sociedad saturada por las industrias del entretenimiento y los medios de comunicación, el uso de la música, la danza y, en fin, de múltiples representaciones simbólicas locales y regionales, dejan entrever el sentido que estas prácticas culturales pueden tener en la construcción de las subjetividades, en los sentidos de lugar y en la resignificación social del carnaval.

Mucho habría que decir al respecto pero quizás haya mucho más para reflexionar sobre el preludio del carnaval, por cuanto habría cosas que subrayar como también para profundizar desde una orientación investigativa, o bien desde los agenciamientos sociales en sí vinculados en esta suerte de coreografía social de la creación. Estos espacios que se tejen socialmente a partir de prácticas transformadoras, hacen que el Carnaval de Negros y Blancos adquiera un sentido más amplio social y culturalmente. Por cuanto estas prácticas rompen o por lo menos amplían las fronteras temporales establecidas, incorporan e integran distintos actores sociales que generan otras visiones del Carnaval y promueven, por lo tanto, diferentes tipos de proyectos de tipo artístico, social, cultural y económico.

### 3. Producciones carnavalescas y performance

Todo carnaval es un vasto, heterogéneo y complejo acontecimiento que abarca una gran variedad de prácticas sociales y culturales como ritos, juegos, desfiles, actos y comportamientos, que operando interrelacionadamente constituyen un mundo muy particular. Una carroza, un disfraz, una comparsa, una murga, un colectivo coreográfico o año viejo, son producciones culturales que condesan diferentes tipos de lenguaje y significancia. Por ende, cada una de estas expresiones tiene sus propias especificaciones que recrean al ambiente carnavalesco desde diferentes sen-

tidos. Con ellas los artistas, artesanos, músicos, danzantes recrean y ponen en acción múltiples formas performativas del carnaval que, al materializarse en el arte plástico, la música, la danza, los pliegues del vestido, la oralidad, las máscaras, el color, el teatro, se entrecruzan y mezclan para conformar textos heterogéneos. Cada una de estas modalidades en la arena social del carnaval, es propiamente un texto que parte de fuentes de enunciación concretas.

Podríamos decir, parafraseando a Heidegger (1998,12), así como las obras de Van Gogh peregrinan de exposición en exposición, las obras de los artistas del carnaval, año tras año, peregrinan entre las calles ante una muchedumbre expectante. Aunque transitoriamente, pues su “muerte” se presenta inmediatamente después de su exposición. Se trata, por lo tanto, de un arte singular que se tiene como “efímero”, que se destina a la calle y que obedece no las lógicas del museo sino a las gramáticas en movimiento de la vida social.

Estas obras siempre nuevas se ponen en escena básicamente durante los desfiles del 31 de diciembre, 3, 4 y 6 de enero, los cuales se efectúan por las calles de la ciudad, hoy configuradas como “senda de carnaval”. Los artesanos *sacan* sus realizaciones de los talleres y casas. El público entonces aprecia obras coloridas, extrañas, casi indescifrables como si provinieran de otras realidades que transforman y trastocan la ciudad.

Con los desfiles y la práctica del juego en escenarios performativos, las calles dejan de ser esos espacios de circulación para transformarse en teatros callejeros. Miles de personas acuden durante los días del carnaval a contemplar la diversidad de producciones que los artesanos y artistas han elaborado durante todo en el año en sus talleres. Niños y jóvenes, adultos y ancianos agrupados con sus familias, amigos y vecinos salen y se disponen en las calles como una “comunidad expectante”.

Así cada obra comporta diferentes formas de intertextualidad, en conjunto escenifican un universo simbólico suprema-



mente complejo. Por ello cada desfile y cada carnaval, representa un gran escenario social, en donde confluyen distintas propuestas estéticas vinculadas a diversas motivaciones sociales. Se trata de estéticas plurales, que a partir de formas múltiples de agenciamientos, involucran elementos artísticos, artesanales, académicos, empíricos, vivenciales y experimentales, los cuales logran conformar varios “estilos” y formas de representación. Son estas manifestaciones las que le otorgan al Carnaval de Negros y Blancos de Pasto una rica diversificación estilística que, a su vez, le concede una trayectoria propia y tradición diferenciable.

Toda manifestación (comparsa, murga, disfraz, carroza, año viejo) se constituye en una expresión estética singular que posee sus propias características, distinguiéndolas de otras expresiones análogas, ya sea en el contexto de carnaval o del arte en general. Estas enunciaciones estéticas al tiempo de tener unas características propias de forma, estilo, color, se constituyen en formas enunciativas y discursivas particulares del reino del carnaval. Asimismo cada uno de sus actos performativos se encuentra asociado a diferentes operaciones culturales y simbólicas que están estrechamente vinculados sea con los mitos, los rituales, la religión, o con la remoción o equilibrio de las fuerzas antagónicas y las polarizaciones sociales.

De este modo el lenguaje es diversificado y recreado. La tradición oral, por ejemplo, reaparece gracias a las diferentes formas estéticas que le caracterizan. El cuento, la leyenda, el mito, el chiste y la palabra cotidiana se actualizan, permanecen vivas y se recrean en el espacio carnavalesco. La oralidad es una fuente de saber e inspiración para artistas, caminantes, danzantes, cantores y compositores; avivando la memoria colectiva de los diferentes pueblos de donde provienen, pues recupera su carácter plenamente social, narrativo y ritual. También la palabra oral se modela, esculpe, pinta, se escenifica. Se encarna y representa en la máscara o en grandes esculturas en movimiento. Lo mismo

puede suceder con los sueños y el lenguaje escrito, que además, es materializado y traducido en diferentes tipos de textos: narrativos, satíricos, evocativos, críticos. La máscara, la danza, el grito, el disfraz por igual piezas fundamentales que forman parte de estas prácticas performativas. Todo se ensambla como una forma poetización de la vida: arte, teatro, literatura, oralidad. Aquí los imaginarios, los arquetipos, los símbolos y sus rupturas son la noche primitiva y los carnavales, lugares de confrontación pero de gran festividad. Los enigmas transfigurados en lenguaje y discurso, que son evidentes en el curso normal de nuestra vida, son transformados con tanta perspicacia y creatividad hasta el punto de configurar otra semiosfera social, otra realidad diría el maestro Raúl Ordoñez.

En los desfiles todos los elementos artísticos (música, teatro, danza, plástica) se cruzan con los sentimientos, por eso cada desfile es un diálogo visual y una conversación corporal, entre los artistas y los espectadores. Los gritos, la risa, las imágenes se cruzan intensa y fugazmente. Por estas razones esta estética carnavalesca puede diferenciarse del arte, el teatro y la música convencionales, pues aquí está de por medio el cuerpo y la performance en varias dimensiones. El ver, el oír, el estar, el sentir, el reír, generan sentimientos desbordantes que avocan al cuerpo al movimiento, a la emoción como lo expresa el maestro Pedro Carlosama:

Esa emoción que hay con la gente esa angustia que de pronto no vaya a llover, esa angustia de que ojalá le coloquen buena música adelante o atrás, *es totalmente distinto a la estética del arte convencional, es meramente emoción, ahí no hay nada de minuciosidad y de raciocinio, ahí es emoción pura, ahí el pueblo es pueblo, ahí no hay académicos ni nada, todos somos iguales y eso es literal y la fiesta se disfruta un poco diferente pero se disfruta, uno disfruta en el recorrido cuando la gente aprecia el trabajo, cuando la gente le toma foto-*

grafías, eso es interesante, no se da en una sala de exposiciones eso es imposible.(Entrevista)

En el horizonte festivo del carnaval, la música, el teatro, el arte, digamos las artes, son indispensables para las diferentes manifestaciones carnavalescas. Cada uno de estos lenguajes es el ínter texto, gracias al cual el juego, la teatralidad, el ritual, la danza, el baile, el humor, adquieren un tipo de performatividad y carnavalización, heteroglosica, heterofónica e ínter-discursiva. Por este entrecruzamiento cada modalidad es una producción simbólica que nos envía a diferentes sentidos sociales. Sus ritmos, sus usos, sus lenguajes nos remiten a diferentes niveles de representación de nuestra cotidianidad, historia, ritmo, vida.

Es través de estas modalidades como los artistas expresan sus sentimientos, emociones, visiones, deseos, anhelos, sueños, desacuerdos sociales, asumiendo de tal modo su propia postura e interpretación del mundo y su propia realidad. Más allá de su condición individual, son precisamente los artistas quienes desde su práctica, le han concedido un sentido social y cultural múltiple, haciendo de estas modalidades carnavalescas ya una táctica cultural, ya un sitio de enunciación, en ningún tiempo desligada de la apelación histórica y sentido de lugar. Por ello, estas manifestaciones son discursos de apelación y manifestación que claramente están dirigidas, en otras palabras, al interlocutor que observa, vive y elabora su propia lectura y respuesta, presentándose el carnaval claramente como un espacio social de réplica.

Más que ser un espectáculo cada desfile de carnaval es un mundo, otra realidad que nos remite a múltiples valoraciones, densidades significantes, tipos de experiencia y dimensiones espacio temporales que se encuentran vinculados con la exteriorización de emociones y sentimientos que acompañan a la muerte y a la vida, a la alegría y al dolor, al encuentro y a la distancia, a la memoria y el olvido, a lo sagrado y lo profano, lo mítico y

lo histórico, a la escenificación del poder y a su destronamiento. Niveles en los cuales el lenguaje, el arte, la fiesta, el ritual funcionan, entre otras posibilidades, como un medio de exteriorización corporal y de conversación con el Otro, humano o no humano; a modo de un hilo que urde y deshila la memoria o como un gran artificio del arte de la resistencia o disidencia.

#### 4. Juego, espectacularización y mercantilización de la fiesta

En los días de carnaval una variedad de acontecimientos se presentan simultáneamente. Junto a los desfiles y el juego se llevan a cabo distintos tipos de conciertos y presentaciones musicales. Con la disposición de varios espacios para estos eventos la topología social de la ciudad se torna contrastante. No se sabe ciertamente si refirma la estructuración o distribución de la ciudad cotidiana o efectivamente es invertida. En todo caso después de los desfiles carnalescos unos acuden a estos sitios destinados al festejo y otros se dirigen a sus casas. Y en torno a estos dos lugares existe también una interesante dialéctica.

Dos de las más importantes plazas públicas ubicadas en el centro de la ciudad (Plaza de Nariño y Plaza del Carnaval), presentan un movimiento distinto a la congestión cotidiana, en la medida en que la diversidad de los sujetos movilizados se dirigen sino a trabajar a festejar, jugar y bailar. Es propiamente un movimiento festivo, no laboral. En estos espacios de carácter popular se combinan el juego y lo lúdico de la fiesta, convergiendo en un mismo lugar el baile, la algarabía, el contacto, el rose. En su centro existe un núcleo de personas fuertemente relacionados por el parentesco, la vecindad, la amistad u otro tipo de lazo social.

Son lugares de encuentro y reencuentro donde se viven momentos intensos avivados por la risa, el juego, la broma, la

ebriedad, los contactos intercorporales y los afectos. Se trata de la muchedumbre, como diría Bajtin, en la plaza pública, lugar donde revelan plenamente las posibilidades que el carnaval ofrece, “en el momento que se suprimen todas las barreras jerárquicas que separan los individuos y se establece un contacto familiar real” (Bajtin, 2003: 169). Se trata de grandes escenarios donde lo impersonal se vuelve personal, familiar: un cuerpo extraño, un rostro no familiar que cautive o llame la atención puede ser perfectamente abordado mediante las acciones varias del juego o bien contactado con los lenguajes de la danza y la música. Estos contactos efímeros y festivos pueden derivarse en fortalecimientos de las relaciones sociales o derivarse en nuevas amistades, largos amores o amores cortos de carnaval. Así lo fugaz puede tornarse perdurable, lo extraño familiar, lo individual comunitario. Por ende, en estas relaciones el acto de compartir se presenta también como una expresión particular de la fiesta. Pero como diría Roberto Da Matta (2002: 105) sobre el carnaval de Rio Janeiro, el mundo urbano está demarcado por el carnaval. Y en esta topología eventual de la ciudad existen también otros escenarios como tablados, carpas y sitios de carácter privado.

Esto quiere decir que paralelamente a los sitios de gran afluencia de público, donde la entrada es libre, han ido emergiendo otros lugares de carácter privado que concentran grupos específicos de la población. Contrario de las calles y plazas, en estos espacios hay una restricción de las actividades asociadas al juego, específicamente al contacto con los elementos del carnaval (se prohíbe el talco, el cosmético, la carioca). La entrada y la salida se encuentran debidamente reglamentadas por guardias privados que administran el espacio, se controla la afluencia de público y el exceso de consumo en el licor, las zonas de baile y de comidas se hallan muy bien delimitadas. Al interior de estos lugares el sujeto de carnaval se convierte en *usuario* de la fiesta y la multitud en “públicos”, siendo expresiones de subjetivida-

des propias de los medios de comunicación, de las industrias del entretenimiento y/o de las sociedades del espectáculo (Debord, 1999: 37-38), continuamente más extendidos y masivos, pues “no sólo hacen que el reino de la moda reemplace al de la costumbre, o la innovación a la tradición; también rempazan las divisiones netas y persistentes entre la múltiples variedades de asociaciones humanas con sus conflictos sin fin, por una segmentación completa y variable, de límites indistintos, en vía de perpetua renovación” (Tarde en Lazzarato, 2006: 87).

Por cuanto lo que buscan este tipo de lugares es ofrecer a los sujetos sitios y momentos para el esparcimiento sin “descontentualizarse del carnaval” (entiéndase con instalaciones “más limpias”, “más organizadas” y “más seguras”), lo que está juego en la designación de estos lugares es la mercantilización de las prácticas del festejo y la regularización de la conducta además de estratificación de las zonas de con-vivencia del carnaval. Por ende, la programación y jerarquización del “disfrute del carnaval” está directamente vinculada con las estrategias de selección, uso y ocupación de los espacios y tiempos urbanos, lo cual permite pensar que incluso el sentido de lo público en la fiesta no deja de contener matices de lo privado. Es decir, si el carnaval es un acontecimiento público y popular que disipa de alguna manera las fronteras sociales de clase, la lógica de estos contextos contradice a esta realidad, pues está de por medio el sentido de lo privado en un contexto de lo público y popular que engloba la vida del carnaval.

Por otro lado, en estos escenarios los actos artísticos no se desprenden de lo publicitario. Frente a la a imagen carnalesca se impone la imagen publicitaria. Allí las imágenes que desprenden se fusionan en escenarios masificados y homogéneos. Tanto los cuerpos ataviados con “signos marca”, como el predominio de la música dominante en los medios de comunicación, junto a la animación y programación de los cuerpos uniformemente a

cargo de los *disyeik*, son prácticas que contrastan fuertemente con la dinámica carnavalesca, puesto que imponen la experiencia del consumo al ofrecerla como modelo de disfrute de la fiesta, y como código de la experiencia del carnaval, sustituyendo incluso muchas apreciaciones de orden social, estético, ritual o musical por otras de lo espectacular.

Son estas prácticas de jerarquización del gozo lo que manifiesta una transformación de lo festivo hacia lo espectacular del consumo. Lo cual demostraría que el Carnaval de Negros y Blancos no escapa a las lógicas del mercado, sino por lo contrario, se halla fuertemente incidida por reglas de la nueva economía y la sociedad del espectáculo, las cuales transforman todas las prácticas culturales en recurso. Por ende, si bien la ciudad proporciona su cuerpo para el desenvolvimiento de la fiesta, ésta también transcurre a partir de las lógicas y estrategias del consumo que condicionan a los sujetos tanto en su dimensión individual como social y colectiva, siendo elaborada a partir del discurso del mercado y del control. De allí que en el escenario festivo el cuerpo que lo habita sea programado, desde un poder que trasforma al sujeto carnavalesco y a la multitud heterogénea en usuario y público del placer, bajo unos sistemas administrados y determinados. Me refiero por un lado, a los diferentes gerenciamientos desplegados por las productoras de este tipo de eventos y, por otro, a las formas de control y programación de las escenas del carnaval.

De esta manera, a pesar de que el carnaval sea reconocido como lugar para la inversión, donde las estéticas y los discursos sociales adquieren un sentido social crítico, no puede dejar de evidenciarse su simultaneidad con unos sistemas y estrategias de control, regulación y programación que homogeneizan y mercantilizan la fiesta. Al respecto, habría que advertir, sobre los carnavales contemporáneos, que estos aspectos se encuentran estrechamente vinculados con el Estado, el mercado, los medios

comunicación, los cuales hoy ejercen mucha presión sobre las prácticas culturales. En este sentido, habría que preguntarse ¿cuál es el sentido que tienen estas festividades para poblaciones del presente, y qué sucede con las expresiones simbólicas que son precisamente su fuerza?, pues pasaron de ser ignoradas, subvaloradas a ser exotizadas y fetichizadas (Carvahlo, 2005).

Todos estos aspectos hacen que carnavales como el de “Negros y Blancos”, pese a ser espacios de enorme importancia para la integración familiar y social, referentes culturales identitarios, principalmente de los jóvenes, en tanto espacio-tiempos invaluable para la creatividad y la expresión social; lo que ha conducido a que los mismos gocen de importantes reconocimientos por los procesos sociales, históricos, culturales, artísticos que a ellos se hallan asociados, su realidad efectiva se encuentre en medio diferentes lógicas y paradojas.

Una realidad supremamente contrastante y ambigua envuelve la dinámica del carnaval. En su preparación, por un lado, están las valiosas experiencias y las relaciones que se entrecruzan en la elaboración de estas obras dentro de las agremiaciones, talleres y familias. Por otro lado tenemos las circunstancias en las que se realizan, donde las condiciones logísticas de muchos talleres son inadecuadas e insuficientes para la ejecución de las mismas. Todas las agremiaciones, actores y cultores del carnaval necesariamente deben sortear todas las dificultades que esto les conlleva. Asimismo, si bien cuentan con un apoyo económico, mientras realizan sus obras o antes a ejecutarla se ven obligados a cumplir con una serie actividades económicas adicionales para obtener los recursos necesarios y llevar a feliz término sus producciones.

En la escena del carnaval la realidad no es diferente. Si bien en las obras carnalescas está de por medio un potencial altamente creativo, de expresión y reivindicación de diferencia cultural que le concede al carnaval su lugar singular, miles de personas acuden desde varias regiones para apreciar las obras de



estos artistas. Sin embargo, la lógica espectacular no parece tener en cuenta los deseos, los sueños o por lo menos, las condiciones en las cuales los creadores elaboran sus obras. Si bien la preservación de estas tradiciones festivas se explica efectivamente por razones culturales, no se debe desconocer los diversos intereses que existen al respecto, como tampoco el carácter contradictorio que pueden tener los estímulos del mercado y los organismos gubernamentales hoy en día.

Desde luego que todos estos factores inciden fuertemente y no sólo en su organización, preparación y realización concreta, sino también en la susceptibilidad y sensibilidad de los ejecutantes y hacedores del carnaval. De tal suerte que todo ello constituye un enorme esfuerzo para el ejercicio académico que busca desarrollar estudios sociales sistemáticos en procura de profundizar en la compleja realidad en la cual se desenvuelve este importante acontecimiento. Reflexiones que por igual van dirigidas a los gobiernos locales o nacionales para formular urgentemente políticas culturales pertinentes que estimulen de manera efectiva los procesos que se llevan al interior de las organizaciones artísticas y mejoren las condiciones en las que se llevan a cabo estas ricas producciones culturales.



# Os Conhecimentos Tradicionais Populares no Brasil: Valorização e Salvaguarda dos Bens Culturais

Sandra C. A. Pelegrini

A perspectiva de salvaguardar patrimônios naturais e bens culturais, de promover a reabilitação de sítios históricos e das atividades desenvolvidas pelas comunidades que ali vivem têm resultado em experiências peculiares. Tais iniciativas são pautadas pelo incremento do turismo ou pelo desenvolvimento sustentável recomendados por organismos internacionais. Nesses termos, a gestão do patrimônio converte-se em alvo de estudos que buscam soluções universais e globalizantes para a preservação. Logo, a implantação de políticas no campo do turismo e da sustentabilidade parte do princípio de que estas duas estratégias podem se converter em saídas viáveis para a proteção da cultura material e dos conhecimentos tradicionais populares. A integração simultânea dessas áreas, sem dúvida, pode contribuir para a reafirmação de códigos visuais preciosos para validar identidades culturais. Para tanto, faz-se necessária a integração da população residente ao “legado vivo” de sua(s) história(s) e memória(s).

Entrementes, estratégias de gestão que visam a inclusão social por meio da inserção das comunidades no circuito turístico e fomentam a comercialização de bens culturais, não raro, tendem a promover a padronização de práticas e artefatos, homogeneizando-os – aspecto que torna relevante a nossa proposta de refletir sobre os impasses da preservação dos bens imateriais brasileiros e destacar os dilemas da proteção dos sabe-

res de ofício das “arte-ceramistas”, em especial das paneleiras da cidade de Goiabeiras, no Estado do Espírito Santo, Brasil.

## Gestão, salvaguarda e sustentabilidade do patrimônio cultural

A noção de patrimônio cultural imaterial no Brasil, embora ainda não fosse denominada com estes termos, remonta às inquietações manifestas desde a década de 1920 pelo Modernismo<sup>45</sup>. No âmbito nacional, as reflexões de intelectuais sobre a etnologia, entre outros aspectos, culminaram com uma proposta de política de preservação patrimonial, elaborada por Mário de Andrade. A solicitação partiu do então Ministro de Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema que sugeriu à Andrade a confecção o esboço de um projeto de lei. Contudo, esta proposta sofreu restrições e limitou-se a regulamentar o tombamento de sítios arqueológicos, núcleos históricos e outros bens materiais<sup>46</sup>.

De todo modo, as bases dos estudos sobre a cultura brasileira foram lançadas e fundamentaram a implantação do Decreto-Lei n. 27/1937, adotado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) criado no mesmo ano. Na esfera internacional, a atuação da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), desde a sua criação em

.....  
45 Em síntese, a diversidade cultural e a riqueza etnográfica da cultura popular brasileira inspiraram literatos, poetas, dramaturgos, pintores, arquitetos a realizarem o evento denominado “Semana de Arte Moderna” – uma mostra que primava pela liberdade de criação e a busca da essência da cultura nacional. Sobre o assunto consultar: A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna (Almeida, 1998: 75-100) e Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (Romeiro Chua, 2009: 101-103). Os conflitos sociais emergentes no período são tratados no livro: A República dos anos 30. A sedução do moderno (Lopes da Silva, 1999).

46 Para conhecer melhor as contribuições de Mário de Andrade examinar “Mário e o patrimônio: um anteprojeto ainda atual” (Silva, 2002: 128-137).

1946, distinguiu-se por advogar em prol das causas culturais da humanidade. A convergência dessas preocupações impulsionou uma série de ações que sublimaram as manifestações folclóricas no Brasil e valorizaram a temática que já vinha chamando a atenção de especialistas pela sua diversidade desde os anos finais do século XIX (Castro e Fonseca, 2008: 13).

Na “Convenção de Londres” (1946) já foi recomendado o estabelecimento de comissões formadas por delegados de seus respectivos países com o objetivo de “coordenar esforços nacionais e associá-los à atividade daquela organização, assessorando os respectivos governos e delegados nas conferências e congressos”. Com esse afã, em 1947, as autoridades políticas brasileiras determinaram a fundação do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC), na época vinculado ao Ministério das Relações Exteriores. Entre os comitês instalados, a Comissão Nacional de Folclore assumiu uma relevante atuação no campo hoje abarcado pelo patrimônio intangível. Ela foi responsável pela ação conjunta de órgãos estaduais com a incumbência de promover registros e estudos sobre o folclore.

A “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro” deflagrada pelo Ministério da Educação e da Cultura em 1958, além de ser reconhecida como uma das iniciativas precursoras do respeito a “cultura popular”, também era incentivada pela Unesco que parecia vislumbrar o folclore “como um instrumento a favorecer o entendimento e a compreensão entre os povos” (Castro e Fonseca, 2008: 14). Passados dezessete anos, Aloísio Magalhães celebrou a fundação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) com o propósito de contemplar os bens culturais não reconhecidos pelos critérios da SPHAN. A partir desse centro outros órgãos foram criados com o intuito de proteger e promover distintas formas de manifestação cultural. Entre eles destacaram-se a Fundação Nacional de Arte (1976) e a Fundação Nacional Pró-Memória (1979) que incorporou o Centro Nacio-

nal de Referência Cultural e o Programa de Cidades Históricas, antes articulados ao SPHAN (Araújo Pelegrini, 2006: 14-15).

A posterior instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (1991), encarregada de promover a captação de recursos e fomentar a preservação dos bens tangíveis e intangíveis, constituiu uma tentativa singular no sentido da implementação de uma política de incentivo e preservação da produção cultural no Brasil (Falcão, 2005). Esse programa atendeu as prerrogativas da Carta Constitucional, promulgada em 1988, que, por sua vez, retomou alguns pressupostos preservacionistas sugeridos por Mário de Andrade e Aloísio Magalhães. Além disso, a Constituição supracitada reiterou a proteção às manifestações populares indígenas e afro-brasileiras ou de quaisquer outros segmentos étnicos nacionais, propondo inclusive a fixação de efemérides ou datas comemorativas concernentes aos seus respectivos interesses. A defesa do meio ambiente, da qualidade de vida nos centros urbanos e da pluralidade cultural representou avanços na luta em prol da cidadania e das políticas preservacionistas nos anos que se seguiram (Kersten, 2000: 16-17).

As recentes conquistas no âmbito da preservação dos bens intangíveis parecem irrevogáveis, no entanto, as dificuldades enfrentadas para se alcançar o acautelamento dos bens ainda estão longe de serem solucionadas. Do ponto de vista do antropólogo Antonio A. Arantes, ex-presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (nova denominação do SPHAN), as ações em torno da promoção dos bens culturais imateriais têm tangenciado programas que visam a sustentabilidade a partir da inserção de “populações e territórios cuja paisagem natural e cujo patrimônio cultural” são reconhecidos pelas comunidades e pelos especialistas como “distintivas” e, por isso, tornam-se “objetos de salvaguarda” e “recursos úteis ao desenvolvimento de produtos de mercado” (Arantes, 2007: 12). Nessa linha, argumenta que ora iniciativas públicas, ora privadas investem no

turismo cultural ou no *reality tourism*, uma vez que essas comunidades e seus produtos culturais são tomados como exóticos – aspectos deveras atrativos na economia globalizada<sup>47</sup>.

No Brasil, os projetos voltados para a sustentabilidade, em geral, se pautam por ações que “visam a estimular a ampliação do mercado para produtos derivados dessas práticas”, mas para tanto programam “mudanças técnicas, estéticas e gerenciais” para adequar a produção às demandas de um mercado em plena expansão. Por certo, antes disso, dá-se todo um trabalho de catalogação de práticas, de conhecimentos, de indivíduos que atuam como mestres de ofício. Todavia, a implementação de programas de fomento tende a dinamizar as condições de existência das comunidades e intensificar o processo de transformações sociais vivenciadas por elas, e também, alterar os seus modos de reproduzir a vida, os costumes, os rituais. Conseqüentemente, o ritmo dessas transformações acaba por relegar ao “esquecimento e ao desuso [...] as competências e informações que esses objetos constanciam” (Arantes, 2007: 12-13).

Paradoxalmente, enquanto esses produtos agregam valor à medida que são identificados como “culturas autênticas” e que as comunidades mantenham sua “cosmologia” própria, a urgência do mercado globalizado torna mais vulnerável a transmissão dos conhecimentos locais, susceptíveis às mudanças necessárias para a expansão das atividades econômicas das comunidades que são alvos de projetos de sustentabilidade econômica.

Logo, a valorização do patrimônio cultural torna imperiosa a atenção dos especialistas e gestores de programas de salvaguarda em relação à sustentação das “condições materiais e ambientais necessárias à reprodução”, ao “desenvolvimento” e a

.....  
47 Alguns estudiosos defendem a idéia de que a conversão do patrimônio em atrativo turístico constitui, com os devidos cuidados, um dos caminhos viáveis para a manutenção e preservação dos bens culturais ou naturais. Entre eles destacam-se dois artigos publicados por Jose Ballart Hernández, na revista Diálogos do ano de 2005 e 2008.

manutenção do patrimônio, bem como o acompanhamento das “formas costumeiras de transmissão dos conhecimentos” visando a “formação de novos executantes” (Arantes, 2007: 14).

A propriedade dessa inferência pode ser observada nas ações em prol da salvaguarda da fabricação artesanal de recipientes de barro pelas Paneleiras de Goiabeiras registrado em dezembro de 2002, no Livro de Saberes. Entre essas ações salientamos:

1. a valorização da tradição indígena, passada de geração a geração acerca de 400 anos;
2. a oferta de cursos práticos de capacitação para novos aprendizes, propostos pelas paneleiras mais antigas e conhecedoras do ofício;
3. a conscientização da comunidade através da educação patrimonial sobre a necessidade de preservação do meio ambiente que fornece os insumos para a produção das panelas;
4. os cuidados com a extração do barro no Vale do Mulembá e do tanino coletado do manguezal (usado na coloração das panelas);
5. a difusão da importância das panelas para o cozimento das moquecas capixabas (de peixe e camarão), conhecidas como um prato típico da população do Espírito Santo;
6. a organização de uma Associação das Paneleiras de Goiabeiras (APG), uma cooperativa que assiste juridicamente as paneleiras e orienta a comercialização dos produtos artesanais com um selo de controle de qualidade.

O plano de salvaguarda desse ofício envolve, portanto, não só ações atinentes à organização e à capacitação das paneleiras, mas, principalmente, medidas que visam a sustentabilidade deste ofício, a defesa dos direitos autorais das artesãs e a sobrevivência



de cerca de 120 famílias da comunidade (Araújo Pelegrini e Funari, 2008: 76). Segundo os dados fornecidos pela Associação das Panelas de Goiabeiras, o comércio desses artefatos está em plena expansão no Brasil e já conquistou os mercados consumidores da Austrália, dos Estados Unidos e da França.

A fabricação artesanal de recipientes de barro constitui uma atividade essencial na vida dessa comunidade que vem dando continuidade a uma tradição indígena, passada de geração a geração, a mais de quatrocentos anos.



Fotografia das Panelas de Cerâmica. Disponível em site:  
<http://www.ceramicanorio.com> Acesso em 30/out/2008

As panelas possuem vários tamanhos e formas (caldeirões, caçarolas, panelas de fundo, de pirão, de moqueca, de caldo e travessas para servir) e são utilizadas principalmente no cozimento da moqueca capixaba – um prato típico da culinária da população do Estado do Espírito Santo (região sudeste do Brasil).



Fotografia das Panelas de Cerâmica. Disponível em site:  
<http://www.ceramicanorio.com> Acesso em 30/out/2008

Segundo Pelegrini e Funari, algumas das paneleiras oferecem palestras e oficinas de trabalho nos seus próprios galpões:

*Nessa ocasião, elas têm a oportunidade de demonstrar todo o processo de feitura das panelas de barro: desde a extração da argila e modelagem, passando pela primeira secagem, raspagem, polimento e secagem final. Após esse processo, remetem-se a queima ou cozimento do barro ao ar livre (com lenha), após o qual, uma a uma, as panelas são “açoitadas”, ou seja, pintadas com uma espécie de pincel denominado “vassourinha de muxinga” (arbusto abundante na região) e com os pigmentos obtidos da casca de árvore “Rhisophora mangue” (Araújo Pelegrini e Funari, 2008: 77).*

A Associação das Paneleiras de Goiabeiras (APG) desenvolveram até um selo de controle de qualidade de seus produtos com vistas a valorizar seu trabalho. Algo a se ressaltar diz respeito ao fato de que o plano de salvaguarda das ceramistas não se restringe apenas a preservação do ofício ou a sua inserção no mercado, desenvolve atividades relacionadas à capacitação das paneleiras e medidas voltadas para sustentabilidade deste ofício com o auxílio da educação patrimonial e ambiental. Desse modo, as ceramistas são conscientizadas de que a continuidade do ofício está diretamente relacionada à “preservação dos insumos provenientes do meio ambiente, ou seja, do barro extraído do Vale do Mulembá e do tanino, extraído do manguezal, empregado na coloração das panelas de barro” (Araújo Pelegrini e Funari, 2008: 76).

O incentivo ao desenvolvimento de pesquisas sobre a cultura popular e a transmissão dos saberes, o estímulo aos artesãos e compositores, o apoio ao registro fonográfico e audiovisual de manifestações artísticas tradicionais, entre outras práticas, vem norteando as políticas do Ministério da Cultura no século XXI e as diretrizes do IPHAN, conforme já havia sido assinalado no

“Relatório do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial” (1998). Este relatório respaldou o principal marco legal das ações relativas a defesa do Patrimônio Imaterial no Brasil, mediante a instituição do Decreto n. 3551/2000.

Recentemente, essas preocupações foram expressas nos discursos de Luis Fernando de Almeida (Diretoria do IPHAN) e Gilberto Gil (Ministro da Cultura), proferidos na solenidade que celebrou o registro do Tambor de Crioula, no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro, em 18 de junho de 2007. Em contrapartida, nessa ocasião alguns mestres do Tambor de Crioula lembraram a função social do registro e sua importância na esfera da sustentabilidade dos grupos e das comunidades. Para o mestre Amaral, esse registro “veio para melhorar as condições do grupo e divulgar ele em todo Brasil”, complementando essa fala, o mestre Felipe, um dos mais antigos da região, salientou que o “tambor tira(va) essas crianças (carentes) da marginalidade”.

Algo similar se deu em relação a salvaguarda das formas de expressão do Samba de Roda no Recôncavo Baiano (outubro/2004), do Jongo no Sudeste (dezembro/2005), do Frevo (fevereiro/2006), do Samba do Rio de Janeiro (outubro/2007) e da Roda de Capoeira (julho/2008). Esta última também obteve a valorização do conhecimento tradicional dos seus mestres, por meio da inscrição no Livro de Registro dos Saberes de Ofício. Os modos de fazer a Viola-de-cocho (janeiro/2005), a Renda Irlandesa produzida em Divina Pastora (novembro/2008) e o queijo artesanal de Minas, entre outros bens, foram reconhecidos nacionalmente.

Cumpre-nos lembrar que apesar da globalização tender a homogeneizar as culturas, a valorização das práticas populares tradicionais se impõem na contemporaneidade, pois estão imbricadas as noções de pluralidade, a inclusão social e ao exercício da cidadania (Araújo Pelegrini, 2007: 2218). Logo, projetos que visem a integração entre jovens e anciãos detentores de conheci-

mentos e técnicas ancestrais devem constituir o ponto de partida para criação das condições propícias à transmissão da herança cultural dos povos.

Como veremos a seguir, vários documentos internacionais têm buscado auxiliar os países signatários da Unesco a proteger seus bens patrimoniais por meio da troca de experiências e da formulação de normativas que visam a orientar a implementação de leis e decretos no âmbito da preservação.

## Normativas internacionais e políticas públicas preservacionistas

A Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura tomou para si a tarefa de defender o patrimônio mundial após 1945, em decorrência da irreversível destruição causada pela II Guerra Mundial aos bens móveis e imóveis, como pode ser observado na “Convenção de Londres” (1946). Desde então, empenhou-se na realização de eventos que congregaram estudiosos e autoridades políticas internacionais visando o desenvolvimento de estratégias pacíficas de desenvolvimento, atuando em particular nas áreas das Ciências Naturais, Humanas e Sociais, da Cultura, da Comunicação, da Educação e da Informação. Por meio da operacionalização de diálogos entre vários países vem intermediando choques de interesse e impedindo a disseminação de guerras mundiais. Entretanto, nem todos os países do globo têm atendido as diretrizes da Unesco, aspecto que torna sua atuação menos eficiente do que deveria, ainda assim, em 1972, a entidade alcançou significativo êxito nessa área, quando consolidou a “Convenção do Patrimônio” – um acordo inicialmente extensivo à 148 países e que na atualidade congrega cerca de 190 signatários.

Os documentos resultantes das conferências realizadas pela Unesco, somados às sugestões de outros órgãos indepen-

dentes, sem sombra de dúvida, vêm formulando normativas substanciais em defesa do patrimônio cultural e natural da humanidade, abalizando políticas públicas de cultura e a implementação de leis e decretos adotados em vários países. Nesses termos, podemos afirmar que a “Carta de Haia” (1954) representa um marco na trajetória desse órgão, uma vez que propôs medidas para proteção de bens culturais em caso de conflito armado, num período muito conturbado das relações internacionais, o da “Guerra Fria”. Segundo o pacto de 1954, o patrimônio natural, os sítios arqueológicos, os centros históricos e culturais (como museus ou casas das artes) deveriam ser poupados de ataques em caso de conflitos inevitáveis. De todo modo, a proteção aos bens culturais ainda manteve-se, preponderantemente, circunscrita ao patrimônio natural, aos “bens de cal e pedra” e às obras de arte no continente europeu (ou relacionadas a ele).

Não obstante, a revisão epistemológica do conceito de patrimônio pautado pelos novos paradigmas das ciências humanas, processados na segunda metade do século XX, corroborou para o questionamento das formas de poder e ampliação dos bens culturais reconhecidos como tal. A emergência de valores identitários antes debelados tornou visíveis referenciais culturais antes ignorados. A contestação de toda e qualquer forma de autoridade, as utopias por uma sociedade mais humana, a revisão de arquétipos de comportamento e a emergência de novas sensibilidades levou à percepção dos bens culturais como testemunhos do cotidiano e da concretização do insólito, do imaterial. Nessa direção, os fundamentos que norteavam a seleção dos bens e o sentido da preservação propugnada pela Unesco alargaram-se alcançando não somente monumentos suntuosos representativos do ponto de vista dos poderes hegemônicos, mas também construções mais simples e integradas ao dia-a-dia das populações (como estações de trem ou mercados públicos) e, mais recentemente, os bens culturais de natureza intangível.

Diante de tais transformações, as recomendações contidas nas cartas patrimoniais de Veneza (1964) e de Amsterdã (1975), resultantes das conferências internacionais realizadas pela Unesco, paulatinamente, adsorveram novos preceitos para a avaliação e preservação dos bens culturais. Primeiro, porque expandiram a concepção de monumento e de cultura, segundo, porque redefiniram os critérios para a classificação dos bens a serem protegidos. Por essa via, a “Convenção do Patrimônio Mundial”, celebrada em 1972, solidificou as proposições da Unesco e demais organizações envolvidas com a defesa do patrimônio cultural. Esse pacto internacional estimulou a Bolívia, um dos seus coalescentes a pleitear maior atenção às manifestações relativas à “cultura tradicional e popular”. Nas décadas que se seguiram, esse fato implicou imissões jurídicas em prol da preservação da cultura popular e de suas práticas. Nos anos oitenta, portanto, documentos valorosos como o da “Conferência Mundial sobre as políticas culturais”, realizada em Mondiacult (México), em 1982, conferiu o devido destaque às relações entre a cultura e a identidade dos povos.

Para o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), responsável pelo evento, a “identidade cultural” constituía “[...] uma riqueza que dinamiza(va) as possibilidades de realização da espécie humana ao mobilizar cada povo e cada grupo a nutrir-se de seu passado e a colher as contribuições externas compatíveis com a sua especificidade e continuar, assim, o processo de sua própria criação”. Portanto, os congressistas ainda ratificaram a idéia de que a “identidade” e a “diversidade” se complementavam mutuamente, consolidando-se a perspectiva de que o “pluralismo cultural” implicava o “respeito” e o “apreço” pelas “diversas tradições” culturais, tal como sugeria a “Conferência Mundial sobre as políticas culturais” (1982).

Três anos depois, a “Declaração do México” ratificou tais intentos e preconizou a valorização do “intercâmbio de idéias e experiências”, inclusive, da apreciação de valores e tradições diversos

da civilização ocidental. Além disso, estavam postos os princípios basais para o futuro reconhecimento dos bens intangíveis, à medida que o documento não dissimulava o intento de alargar a própria concepção de cultura agora tomada como um “conjunto dos traços distintivos espirituais, materiais, intelectuais e afetivos” que balizavam “uma sociedade e um grupo social”, suas manifestações artísticas e lingüísticas, suas formas de conduzir a existência e definir seus preceitos éticos, crenças e tradições.

As sugestões da conferência supracitada adquiriram maior peso político na “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” (1989), documento síntese da 25ª. Reunião da Conferência Geral da Unesco, e também, no “Informe da comissão mundial de cultura e desenvolvimento”, redigido em 1996, e denominado “Nossa Diversidade Criativa”. A maior repercussão desses dois documentos se circunscreveu à ênfase na varredura e ordenação dos direitos culturais, antes disseminados entre os instrumentos legais de proteção aos direitos humanos. A proposta de realização de um inventário específico dos direitos culturais propiciou de fato o reconhecimento formal do direito à difusão, à identidade cultural, à cooperação cultural internacional, à criação e participação na vida cultural e ao direito autoral – o primeiro deles a ser reconhecido<sup>48</sup>.

A Conferência de 1989 ressaltava igualmente a imperiosa necessidade de se respeitar a cultura tradicional e popular em sua dinâmica, no seu permanente processo de transformação e recriação de valores. A partir desse enfoque, o documento asseverava que “a conservação da documentação relativa às tradições da cultura tradicional e popular devia privilegiar a percepção se tais práticas continuavam ou não sendo utilizadas ou se haviam

.....  
48 Cumpre-nos lembrar que a instituição legal do direito autoral esteve articulada aos ideais revolucionários eclodidos na Inglaterra (1688), Estados Unidos (1776) e França (1789), mobilizações que corroboraram para o reconhecimento da criação intelectual e artística como uma das mais autênticas propriedades individuais.

passado por transformações” e que cabia aos pesquisadores ou as gerações futuras interessadas na manutenção das tradições aferir sobre as adequadas políticas preservacionistas. Em termos práticos, essa assertiva indicava que cada Estado-membro promovesse: 1) pesquisas para a identificação da cultura tradicional e popular no âmbito regional e nacional; 2) inventários nacionais de instituições interessadas nessa temática e sua inclusão em listas de registros regionais ou mundiais; 3) o desenvolvimento de sistemas de registro, catálogos ou guias de compilação – medidas que se fossem concatenadas garantiriam a execução de projetos-piloto nesse campo e sistemas coordenados de classificação e tipologias normativas sobre a cultura tradicional.

Tais diretrizes, segundo a “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” (1989), colocavam em evidência uma oportuna articulação entre o “direito cultural” e a concepção de cultura assentada nas proposições da Antropologia. Tal fato se explica uma vez que a cultura tradicional e popular era definida no documento síntese de 1989 como um “conjunto de criações [...] fundadas na tradição”, manifestas “por um grupo ou por indivíduos” que correspondiam à “expressão de sua identidade cultural e social”, expressas por meio da “língua”, “literatura”, “música”, “dança”, “jogos”, “mitologia”, “rituais”, “costumes”, “artesanato”, “arquitetura e outras artes”, instituídas através de valores transmitidos de geração a geração.

Todavia, ao afirmarem o caráter “evolutivo” da cultura, essas indicações, inadvertidamente, restauraram referenciais que contraditoriamente continuavam promovendo a hierarquização das culturas a partir de comparações equivocadas com a cultura ocidental, antecipando as suscetibilidades que seriam percebidas pelos estudiosos do patrimônio imaterial somente no início do século XXI.

A propriedade desse impasse a ser enfrentado pelas políticas preservacionistas se deve justamente ao fato de que dos



princípios fundadores da cultura residem na sua diligência e vitalidade. A suspeição quanto à validade dos registros da cultura ou das expressões culturais populares assenta-se, portanto, na idéia de que seja considerado inconveniente defini-la como um conjunto preciso de dados que se conservam incólumes, haja vista que congregam significados ao longo do tempo (Chartier, 2004: 15-31). Contudo, cumpre lembrar que as ressignificações absorvidas e re-elaboradas no dia-a-dia resistem e permanecem como vínculos identitários impregnados na dinâmica social das comunidades nas quais se inserem.

Talvez, por essa razão, no limiar do século XXI, os debates internacionais tenham privilegiado a gestão cultural, priorizando a aplicação de medidas devotadas não só ao reconhecimento das mais distintas expressões culturais, mas, principalmente, a implementação de ações capazes de fomentar o desenvolvimento artístico, a tutela, a divulgação, o inventário e a salvaguarda dos bens. Grosso modo, podemos inferir que as políticas patrimoniais implementadas nos países signatários da Unesco vêm empreendendo esforços no sentido de retificar a perspectiva monumentalista atribuída ao patrimônio desde meados do século XIX (na França) e aquilatando a diversidade cultural. Outrossim, as alterações nos paradigmas que informam as normativas internacionais não ocorreram de maneira instintiva, muito pelo contrário, resultaram das pressões exercidas pelas culturas minoritárias que pleitearam o reconhecimento de seus bens culturais.

## A “Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial”

Formulada em 2003, essa convenção embasou os princípios que passaram a nortear as políticas em defesa dos bens culturais imateriais como as proposições da “Convenção do Patri-

mônio” (1972) haviam se ocupado da proteção dos bens móveis e imóveis. Logo, no seu artigo segundo, afirmou que o patrimônio imaterial se definia pelas “[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais” a eles agregados, considerados parte do patrimônio cultural pelas comunidades. Como podemos observar a conceituação definida na “Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial” (2003) tomava como pressuposto as relações de alteridade entre as culturas e o tempo. Ao fazê-lo admitia que as transformações ocorridas no cerne das comunidades e no meio ambiente interferiam nos meios de vida dos povos e na sua história. Mas, a despeito do valor dos princípios mencionados, a própria Convenção de 2003 reconhecia que os contínuos processos de transformação social e a globalização viabilizavam, por um lado, “um diálogo renovado entre as comunidades”. Mas, por outro, suscitavam a “intolerância” e condições de desenvolvimento díspares que repercutiam na “deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial”, porque a maior parte das comunidades ou minorias étnicas carecia de meios eficazes para a promoção da salvaguarda de seus bens culturais.

Por certo, essa questão não invalidava a amplitude atribuída ao conceito de diversidade cultural e ao sentido de pertença e identidade desses grupos, muito pelo contrário, a compreensão das transformações das relações entre o homem e o meio e suas maneiras de produzir cultura reforça o respeito à pluralidade cultural. Contudo, não se avançava concretamente em relação às proposições da “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” (1989) e da “Declaração universal da Unesco sobre a diversidade cultural” (2001), e ainda, não seriam contempladas na “Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions”(2005).

Ainda que a “Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial” (2003) não tenha explicitado claramente os critérios para

o reconhecimento do patrimônio imaterial sugeriu que o acautelamento desses bens devia ajustar-se aos “instrumentos internacionais de direitos humanos”, estimular o “respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos” e pautar-se pelo desenvolvimento sustentável”. Assim, incluía no rol dos bens imateriais as “tradições e expressões orais”, o “idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial”; as “expressões artísticas”; as “práticas sociais, rituais e atos festivos”; os “conhecimentos e práticas relacionadas à natureza e ao universo”; as “técnicas artesanais tradicionais”. Em seu artigo segundo recomendava a criação de um “Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”, bem como o investimento na investigação, identificação, catalogação e revitalização dos bens intangíveis e na “educação formal e não-formal” para garantir a transmissão dos conhecimentos relacionados aos bens materiais às gerações futuras.

No artigo quinto da Convenção, ficava estabelecida a criação de um comitê eleito em Assembléia Geral, entre os Estados-membro da Unesco. Na ocasião, foram escolhidos Mohamed Bedjoui (da Argélia, como primeiro presidente); cinco vice-presidentes oriundos do Brasil, Etiópia, Turquia, Índia e Romênia. Entre os demais países que integraram o Comitê constavam representantes da Bélgica, Bulgária, China, Emirados Árabes Unidos, Estônia, Gabão, Hungria, Japão, México, Nigéria, Peru, Senegal, Vietnam, Madagascar, Albânia, Zâmbia, Armênia, Zimbábue, Camboja, a ex-República Yugoslava de Macedônia, Marrocos, França e Côte d’Ivoire.

Cumprido lembrar, conforme definia o artigo terceiro, sobre a “Relação com outros instrumentos internacionais”, que as disposições presentes na Convenção de 2003 não poderiam “modificar o estatuto” da “Convenção do Patrimônio Mundial” (1972), ao qual se vinculava o “patrimônio cultural imaterial”.

Além disso, ao Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial caberia definir os

“critérios e modalidades” pelos quais se daria a certificação dos bens que pleitearem a inclusão na “Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade”, de acordo com os princípios e os objetivos da presente Convenção.

De certa forma, os dispositivos supracitados, ao manterem os critérios de antigüidade e excepcionalidade expressos na Convenção de 1972, tendem a reforçar a idéia de que o bem cultural para alçar o status de “patrimônio mundial da humanidade” deveria “estar associado direta ou indiretamente com acontecimentos ou tradições vivas, com idéias ou crenças, ou com obras artísticas ou literárias”. Portanto, ao enfatizarem a necessidade do seu “excepcional valor universal” parecem ratificar a universalidade do bem como um elemento fundamental e juízos de valor compatíveis com a cultura ocidental.

Caso essa suposição esteja correta, podemos inferir que a Unesco tende, ao contrário do que se propõe, a reafirmar certa dicotomia cultural entre os povos “desenvolvidos” e os “subdesenvolvidos”. Se há nessa organização o favorecimento do patrimônio material de civilizações dominadoras, em detrimento dos interesses das civilizações não ocidentais, como podemos interpretar os seus esforços no âmbito da proteção do patrimônio intangível, das tradições orais e populares? Se cogitarmos que seja essa a postura assumida pela Unesco, como poderemos apreender a pressuposta disposição do Comitê em selecionar e promover “os programas, projetos e atividades de âmbito nacional, sub-regional ou regional para a salvaguarda do patrimônio” imaterial considerando-se as “necessidades especiais dos países em desenvolvimento”, expressa no artigo 18, da Convenção de 2003?

Com certeza, o acompanhamento das políticas de proteção implementadas por esse órgão, no decorrer do século XXI, revelará suas intenções e prioridades.

## Desafios para o novo milênio: a gestão dos bens imateriais

O empenho no sentido do reconhecimento da diversidade cultural e da conseqüente gama de bens patrimoniais, em especial os de natureza imaterial, decorrem das próprias transformações pelas quais passou o conceito de cultura e patrimônio. As alterações da dinâmica sócio-cultural repercutiram nas maneiras e nos modos de viver dos seres humanos, nas suas relações com a natureza e com os seus pares. As discussões que impulsionaram a revisão da própria acepção da salvaguarda do patrimônio imaterial estão imbricadas à historicidade dos conceitos e a eclosão de movimentos sociais que colocaram sob suspeição as mais distintas formas de poder.

A identificação do patrimônio histórico, cultural, paisagístico e natural da humanidade vem sendo efetuada sistematicamente desde os anos trinta do século XX, como síntese da necessidade de se alcançar soluções para o crescimento urbano sem destruir significativos legados da história e da memória da humanidade. Do mesmo modo, o prestígio adquirido pelo amplo leque de bens culturais relacionados aos saberes populares fez expandir a definição de patrimônio nas décadas de 1980 e 1990. Desde então, paulatinamente, o reconhecimento da diversidade cultural, étnica e religiosa existente no planeta vem compelindo a revisão dos critérios de seleção dos bens inclusos na Lista do Patrimônio Mundial seja ele tangível ou intangível.

No entanto, o contexto no qual está ocorrendo a valorização dos bens intangíveis parece ainda assentado em práticas, conceitos e visões cindidas entre o material e o imaterial, entre a cultura e a natureza. Noções que continuam pautadas pelo “paradigma dualista ocidental” que “dicotomiza as relações” e se “nutre da compartimentação do saber em especialidades dis-

ciplinares” (Corrêa, 2007: 2). Portanto, o grande desafio que se coloca na atualidade não se circunscreve a simples substituição da nomenclatura jurídica do “tombamento” pela do “registro”. Torna-se necessário que superemos as visões reducionistas e busquemos apreender as singularidades que envolvem o trato das distintas tipologias patrimoniais, os discursos normativos e as áreas de conhecimento que nos auxiliam a compreender os simbolismos e as articulações históricas e antropológicas referentes aos bens culturais. Não se trata de um dilema de fácil superação no mundo globalizado, mas que impõe alterações nas atitudes dos especialistas e entidades públicas ou privadas que investem na gestão dos bens imateriais.

Ademais, as políticas de proteção ao patrimônio no Brasil demonstram que, em consonância com as práticas e convenções internacionais, promulgam projetos políticos historicamente datados. Embora reconheçamos que em épocas diferentes os homens optam por aquilo que desejam preservar e o que preferem deixar a sombra do esquecimento, os embates das minorias pelo reconhecimento de suas tradições cresce significativamente e novos sujeitos sociais passam a reivindicar suas escolhas sobre a rememoração.

Por fim, parece consenso que não basta apenas promover projetos de recuperação e acautelamento e incluir as comunidades em programas de fomento de mercadorias que visam os circuitos turísticos e o aumento da renda dos produtores culturais. Há que se levar em consideração as dificuldades de transmissão dos saberes tradicionais às novas gerações e propiciar condições para que ela efetivamente se concretize.

A complexidade que essas questões nos apresentam exige outra reflexão mais detida sobre as articulações entre memória(s) e identidade(s), a ser realizada numa outra oportunidade. Todavia, não podemos nos eximir, nem tampouco negligenciar o fato de que as mobilizações emergentes na década de 1960 foram

cruciais para o surgimento de novas configurações identitárias e para a redefinição de identidades outrora reconhecidas cultural e historicamente (Hall, 2005: 9, 13, 21 e 45). Destarte, na década de 1990, também os limites da hegemonia das identidades nacionais sobre as demais provocaram um meticuloso exame do poder dos Estados e dos contextos nos quais as identidades étnicas e religiosas (entre outras) foram submetidas à pseudo-unidades forjadas na nação (Castells, 2003: 321).

Assim, no limiar do século XXI, tornam-se cada vez mais agudas as lutas pela retomada de laços de pertencimento e de redes de relações perdidas ao longo da existência de grupos minoritários. Não por acaso, eclodem, dia após dia, movimentos em defesa de direitos territoriais, étnicos e religiosos e mobilizações em prol da proteção do meio ambiente e da paz que, em última instância, também alimentam reivindicações no sentido do reconhecimento de bens culturais materiais e imateriais.

Em meio a esse turbilhão de questões, nos parece evidente a necessidade de priorizarmos reflexões acerca da extensão do reconhecimento de bens dos mais diversos grupos, considerando-se o incremento de projetos de gestão e salvaguarda capazes de articular com responsabilidade a(s) “memória” (s) e o(s) patrimônio(s), o marketing e os produtos turísticos. Aliás, não é demasiado lembrar que as estratégias de salvaguarda dos bens materiais e imateriais que orientarão nossas escolhas no século XXI também tangenciam a necessidade de não dissimularmos o caráter seletivo do patrimônio que nos foi deixado como herança e debatermos quais os padrões que nortearão as ações devotadas a sua proteção no porvir.





# Paradojas de la Conservación Patrimonial en la Ciudad de Goiás: el debate cultural acerca de los faroles y de las piedras

Izabela Tamaso

## Introdução

O *Centro Histórico* da cidade de Goiás foi reconhecido pela UNESCO como “patrimônio mundial”, em 2001<sup>50</sup>. Uma parte da área urbana havia sido tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em três momentos distintos: (1) na década de 49, quando foram tombados imóveis isolados e dois pequenos conjuntos arquitetônicos e urbanísticos; (2) em 1978, quando foi aprovada a extensão do tombamento do

.....  
49 A cidade de Goiás foi fundada em 1726, pelo bandeirante paulista Bartolomeu Bueno da Silva, que em busca de índios e ouro, se aventurou pelo interior do território brasileiro. A cidade localiza-se no Estado de Goiás a 135 Km de Goiânia, a atual capital do estado; a 320 km de Brasília (capital do Brasil), a 1100 km de São Paulo e a 1340 km da cidade do Rio de Janeiro.

Conjunto Arquitetônico e Urbanístico da Cidade de Goiás, resultando em uma área (protegida) contígua maior; (3) em 2004, as áreas tombada e de entorno foram novamente ampliadas.

O tempo que separa os reconhecimentos oficiais efetuados pelo IPHAN, do reconhecimento mundial pela UNESCO, compreendeu mudanças significativas na cidade e na relação dos vilaboenses com seu *centro histórico*. A noção de “deslocamento”, desenvolvida por Gupta e Ferguson (2000) pode ser trazida para pensar as mudanças nas representações e apropriações que os moradores têm e fazem da cidade de Goiás de maneira geral, e do *centro histórico* e dos bens culturais de modo particular, em decorrência do processo de patrimonialização, sobretudo a partir da inserção da categoria *patrimônio mundial*. Para esses atores, o deslocamento não é uma “experiência de quem se desloca”, mas a experiência daqueles que “permanecem em locais familiares e ancestrais [e] vêem mudar inelutavelmente a natureza de sua relação com o lugar” (Gupta e Ferguson, 2000: 33). Como exatamente foram transformadas as relações dos vilaboenses com o lugar e com os bens culturais que atribuem significado ao lugar? Em quais direções se deram os deslocamentos ocasionados pelo processo de patrimonialização (que ocorreu durante toda a segunda metade do século XX) e o que deles decorreu?

.....

O traçado urbano mantém-se próximo do modelo de conformação medieval (Coelho, 1998). A maior parte das edificações é do período colonial, muito embora, grande parte delas (sobretudo o casario e as construções civis) tenha passado por remodelação de fachada, mesclando o partido arquitetônico colonial às fachadas em estilo eclético. Foi com base nos critérios ii e v, que a inscrição do Centro Histórico da Cidade de Goiás foi proposta e aceita pela UNSECO: (ii) to exhibit an important interchange of human values, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture or technology, monumental arts, town-planning or landscape design; (v) to be an outstanding example of a traditional human settlement, land-use, or sea-use which is representative of a culture (or cultures), or human interaction with the environment especially when it has become vulnerable under the impact of irreversible change (<http://whc.unesco.org/en/criteria>).

Inúmeros são os casos de conflitos que foram deflagrados a partir de práticas patrimoniais agenciadas nos espaços urbanos ou em bens simbólicos na cidade. Dois grupos se apresentaram insatisfeitos com a lógica da conservação patrimonial: aqueles que se sentiram excluídos dela (moradores da *periferia*) e aqueles que foram por ela atingidos (moradores do *centro histórico*). É desta última situação que trato neste artigo: dos dissensos originados a partir de obras de requalificação do espaço urbano e do casario.

A paisagem cultural veio sendo alterada no decorrer das últimas décadas. Igrejas viraram museus, os santos das igrejas foram transferidos para o Museu de Arte Sacra (as imagens de fé que atendiam ao sistema simbólico de trocas locais transformaram-se em obras de arte que atendem à demanda turística), lugares de lazer dos jovens foram desativados (pois eram incompatíveis com a lógica patrimonial), edifícios restaurados tiveram seus usos alterados, largos, ruas, becos e pontes têm sofrido intervenções que apesar de sinalizarem para uma melhoria da estética urbana, nem sempre são compreendidas e bem recebidas pelos moradores da cidade.

Uma das condições para que a candidatura de Goiás à lista dos patrimônios mundiais fosse aceita junto à UNESCO era de que toda a cidade fosse beneficiada com obras de infra-estrutura. Uma delas foi a obra de implantação do sistema de coleta e transporte de esgoto da cidade de Goiás (daqui por diante rede de esgoto), que beneficiou a cidade inteira. A outra, limitada à área tombada, foi a instalação da fiação subterrânea, a fim de que um trecho do *centro histórico* ficasse desimpedido da interferência visual da fiação aérea. Isto implicava em transpor tanto a rede aérea elétrica, quanto a de telefonia para rede subterrânea<sup>50</sup>. O

.....  
50 "Trabalho de restauração decisivo para concessão de título da Unesco", A Energia de Goiás, Governo do Estado de Goiás, Goiânia, 4 de julho de 2002, p.4.; "Goiás Patrimônio da Humanidade", Um Estado em Obras, Governo do Estado de Goiás, Goiânia, 30 de junho de 2002, p, 28; "Contribuição oficial para o título", Jornal da Segunda, Especial O Nosso Patrimônio Cultural da Humanidade, p. 16.

projeto também previu a troca dos postes de cimento por “réplicas de lampiões autênticos”<sup>51</sup>.

As políticas em nível regional visaram dinamizar o espaço urbano, especialmente o patrimônio edificado — recurso importante no mercado urbano dos lazeres — com vistas a prepará-lo para a concorrência entre cidades<sup>52</sup>. Na área que recebeu a fiação subterrânea duas valas foram abertas em cada rua, largo, beco e travessa. As empresas responsáveis respectivamente pela obras elétricas e de telefonia<sup>53</sup> trabalharam na mesma vala, enquanto a empresa responsável pela rede de esgoto trabalhava isoladamente numa vala própria, pois que a rede de esgoto deveria ser mais profunda.

Embora duas empresas dividissem a mesma vala, não trabalharam subseqüentemente. Um atraso nos trâmites burocráticos, fez com a empresa de telefonia iniciasse os seus trabalhos depois da empresa de energia. Sendo assim, a mesma vala fora aberta duas vezes: uma vez por cada uma delas. Ao final, cada rua tinha sido aberta por três vezes. E, isso é o mais importante, não simultaneamente. De tempos em tempos outro grupo de trabalhadores chegava à rua para iniciar as obras. Isto significa que por três vezes retiraram as pedras da calceteria, procederam à escavação, executaram o serviço, depositaram a terra e refizeram a calceteria<sup>54</sup>. Além disso, todas as casas tiveram suas fachadas rasgadas para passagem da tubulação que abrigaria a rede elétrica e

51 Folder “Goiás antes da iluminação subterrânea”, CELG, Governo do Estado de Goiás, s/d.

52 Sobre a relação entre “concorrência entre cidades” e processos de patrimonialização e estetização dos espaços urbanos, conferir Fortuna (1997) e Peixoto (2003).

53 CELG (Central Energia Elétrica de Goiás) e TELEGOIÁS, posteriormente denominada de BRASILTELECOM.

54 A obra de saneamento realizada pela SANEAGO (Empresa de Saneamento de Goiás) compreendeu a abertura de duas valas: “uma principal para colocação da tubulação medindo 80 cm de largura podendo ter entre 1,20 m a 2,50 m de profundidade; e as valas secundárias de ligação das residências à vala principal medido 80 cm de largura e variando entre 80 cm a 1,50 m de profundidade”. Relatório ao IPHAN 14<sup>a</sup> Superintendência Regional, Relatório Parcial (abril, maio, junho, 2002).

de telefonia; e todas as calçadas foram abertas para recepção das caixas: uma para a fiação telefônica, com 2 m de profundidade, outra para a fiação elétrica e outra para a o relógio de água.

Não obstante terem sido recebidas com grande entusiasmo pelos vilaboenses tradicionais, as obras de fiação subterrânea e rede de esgoto desencadearam vários dissensos. Neste artigo apresento dois dissensos que geraram maior debate cultural. O primeiro é relativo a não inclusão de todas as ruas tombadas (inseridas no *centro histórico*) no trecho contemplado com a fiação subterrânea e lâmpioes de luz de sódio e aos lâmpioes. O outro é revelador dos desacordos em relação às obras que, ao abrirem as valas nas ruas, teriam danificado sobremaneira o trabalho tradicional e secular da calceteria (pedras e lajes) das ruas e calçadas. Ao analisar o processo de patrimonialização invisto na observação do debate cultural materializado na prática social. Apresento os contrastes entre, de um lado, os ideais históricos e estéticos da burocracia estatal ou internacional (IPHAN e UNESCO) e dos agentes locais do patrimônio (elite cultural), e de outro, as histórias pessoais e familiares dos moradores do *centro* e *periferia*. Casas, monumentos, largos, ruas, pontes, pedras, santos foram (e ainda são) os bens culturais apropriados pelos agentes locais, pelo IPHAN e mais recentemente, pelo Programa Monumenta / Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID)<sup>55</sup>, com o fim de exercerem

.....  
55 O Programa Monumenta é um programa estratégico do Ministério da Cultura, que conta com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e com apoio da Unesco. Atua em cidades protegidas pelo IPHAN, visando “conjugação recuperação e preservação do patrimônio histórico com desenvolvimento econômico e social” (Pesquisado no site [www.monumenta.gov.br/programa/index.php?p=195548more=18c=18pb=1#](http://www.monumenta.gov.br/programa/index.php?p=195548more=18c=18pb=1#) Access on 15 de janeiro de 2007). Uma das metas do programa a serem destacadas diz respeito à dinamização das atividades econômicas do setor. Tanto é que indica que terá alcançado seus propósitos quando: a) o número de visitantes aumentar; b) as taxas de ocupação dos edifícios nas Áreas de Projeto aumentarem; c) os recursos dos fundos locais de preservação atingirem os níveis projetados, e d) a atividade econômica e o emprego aumentarem nas áreas (Leite, 2001).

suas atividades de preservação do patrimônio cultural vilaboense: “produtos materiais do consumo visual” (Zukin, 2000) que devem atender ao fluxo turístico mundial. Se por um lado, protegem o patrimônio e apóiam projetos de reurbanização e requalificação das áreas patrimoniais, por outro, expropriam (material e/ou simbolicamente) os moradores de alguns de seus bens<sup>56</sup>. Indico que o trabalho de proteção ao patrimônio acaba por retirá-lo, em parte, do cotidiano dos moradores da cidade (Tamaso, 2006, 2007).

Não creio que se faça uma antropologia dos patrimônios se não se debruçar sobre as experiências cotidianas dessas pessoas com os seus bens culturais e com os processos que os geraram. Há algumas décadas atrás Arantes ressaltou a importância de reflexões “acerca da recepção social dos bens” criados pelas práticas preservacionistas, ou seja, sobre o “retorno” desses bens transformados em ‘monumentos históricos’” (1987: 52). Mas para isso há que se deixar “to hang around with them” (Geertz, 1996: 260). Afirimo, pois, que uma antropologia dos patrimônios não é uma antropologia dos “bens culturais” ou “patrimoniais”, mas antes uma antropologia da representação e apropriação desses bens culturais por parte de seus portadores imediatos, e do diálogo entre as singulares e diversas formas de conceber e usar os patrimônios locais. É antes uma antropologia das concepções plurais de tempo e lugar.

## Os lampiões: marcos das fronteiras do patrimônio mundial

Por motivos de limitação de recursos financeiros, tanto IPHAN quanto a empresa de energia elétrica, tiveram que de-

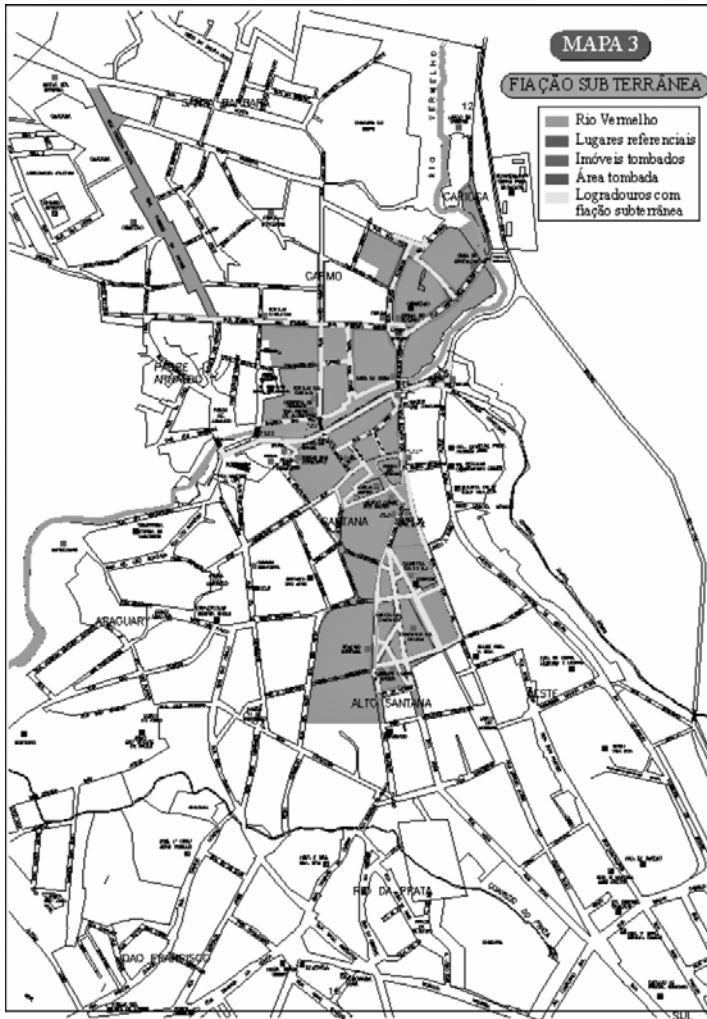
.....  
56 Sobre análises relativas aos efeitos dos processos de patrimonialização conferir De Certeau (1997), Herzfeld (1991), Judy (2005), Leite (2006), Lowenthal (1998) Fortuna (1997), Monnet (1996), Peixoto (2000, 2003), Smith (2006), Tamaso (2005, 2007a, 2007b).

limitar as ruas contempladas pela fiação subterrânea; ou seja, quais largos, ruas e becos da área tombada receberiam a fiação subterrânea e por conseqüência os lampiões? A princípio os vilaboenses pensaram que seria, toda a área tombada ou *centro histórico*, beneficiados com a fiação subterrânea; fato que seria impossível com os recursos disponíveis. Traçou-se um trajeto que visou contemplar os espaços urbanos mais significativos da área tombada.

É certo que os lampiões foram colocados em quase toda a extensão da área tombada. Mas como o *centro histórico* é uma categoria vaga e, em geral, percebido como maior do que a área tombada, muitos foram os logradouros que não tendo sido beneficiados com a luz sépia dos lampiões, geraram indignação em uma parcela da população, pois que são compreendidos como parte da cidade histórica. Esse processo de seleção que excluiu largos, ruas, becos e travessas, excluiu igualmente os moradores, que foram impossibilitados de terem a satisfação de contemplarem os lampiões de suas janelas.

Mais uma “paisagem de poder” (Zukin, 2000) — ou como quer Jackson (1984) uma paisagem política<sup>57</sup> — foi criada internamente àquela configurada pela área tombada. Havia, pois, uma área dentro da área tombada (ou do *centro histórico*) mais significativa e mais valorada. Houve uma fragmentação do tecido urbano em área com lampiões e sem lampiões.

.....  
57 Jackson faz uma distinção entre paisagem política e paisagem habitada ou vernacular. O aspecto político, impresso à noção de paisagem, refere-se “those spaces and structures designed to impose or preserve a unity and order on the land, or in keeping with a long-range, large-scale plan” (1984, p. 150). O vernacular, para Jackson, não está limitado às construções, sendo mobilidade e mudança “the key the vernacular landscape”, que se caracteriza ainda pela sua capacidade de se ajustar às circunstâncias e aos fatores externos que fogem do seu controle (1984, p. 151).



A lógica da seleção (exclusão) foi questionada por aqueles moradores que ficaram do lado de fora, vendo os seus vizinhos ganharem os benefícios do patrimônio mundial, que eles não ganhariam. A *injusta escolha dos locais* foi argumentada com base na comparação entre as ruas:



*Eu não concordo quando eu vejo uma rua da Pedra, que é a minha rua, com postes e com fios de alta tensão expostos... e vejo uma rua do Fogo, por exemplo, com lampiões... e ela é toda em bloquete. Então, achei que foi meio injusta essa instalação dessa iluminação, porque eu acho que devia ser ampliada... E não só a rua da Pedra como o beco do Seminário, que é a travessa do Seminário que é onde eu moro hoje... essa região toda minha aqui... atrás da Catedral, a rua Doutor Neto... é várias ruas, né <sup>59</sup>?*

Há uma comparação que coloca o calçamento das ruas como uma característica indispensável de rua antiga. Ruas com calçamento em pedra valem mais do que ruas com bloquetes. É ele mesmo quem explica o valor das pedras: *Porque é injusto você ver determinadas ruas aí que não tem nada a ver com a parte histórica... não tem nada a ver que eu digo, em termos de preservação, em termos de... o calçamento não é de pedra* <sup>60</sup>. A pedra tem valor histórico. Onde calça a rua, a pedra atribui mais sentido. Em debate estão as conflitantes visões do passado e sua realização no presente (Lowenthal, 1998, Herzfeld, 1991).

Os valores não se limitam à calceteria, extrapolam os materiais construtivos para atingirem à divisão espacial da cidade em dois lados do rio: *Agora você veja bem... atrás da Igreja do Rosário ficou tudo cheio de lampião e próximo ao Museu das Bandeiras você vê imensos postes na porta da escola Veiga Vale, por exemplo. Está cheio de postes. Então quer dizer... eu achei que a escolha não foi muito feliz* <sup>61</sup>.

O novo espaço patrimonial que se construiu (com fiação subterrânea) aflorou a disputa entre vilaboenses tradicionais. A requalificação urbana como reforço da competitividade e atratividade da cidade (Peixoto, 2000) visando preparar Goiás para a

59 Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2002.

60 Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2002.

61 Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2002.

concorrência entre cidades pelos fluxos turísticos — tendo sido executada em um trecho da área tombada desencadeou uma “concorrência” interna à área tombada, entre os vilaboenses tradicionais ansiosos por ser parte da nova estética patrimonial que se construía. Que história foi selecionada para ser iluminada pelos lampiões? Que ruas e becos eram representativos desta história?

Um vilaboense também fez considerações sobre os *becos históricos* que deveriam ter recebido a fiação subterrânea: *beco Ouro Fino, a travessa do Carmo, beco Vila Rica... o beco Vila Rica até foi... está incluído no perímetro da fiação. Então, tem um monte de coisa aí que eu não concordo. Essa seleção de ruas não foi satisfatória*<sup>62</sup>.

Tanto as políticas, práticas e “estratégias” patrimoniais quanto as críticas e “táticas” que reagem a elas não são suficientemente claras. Tivesse sido o critério de seleção o fato de estar inserido na área tombada, muitos outros logradouros que ficaram sem os lampiões teriam sido contemplados com eles, como a Rua Dr. Neto, Beco do Seminário, Beco do seu Sócrates. Fosse o critério ser calçado com pedras e seria aceita a inclusão do Beco de seu Sócrates e outros, mas não a da Rua do Fogo. Esta, disseram os agentes da conservação patrimonial, ser uma rua de entradas e partidas de comitivas. Mas então também se incluiria a Rua da Carioca, que ficou sem a luz sépia dos lampiões, apesar de a própria arquiteta do IPHAN quem afirma ter sido a Carioca “inclusa no tombamento por se constituir um dos caminhos históricos, servindo de comunicação do Arraial de Santana com os outros arraiais de mineração, ou seja, como referência da primeira ocupação” (Martins, 2004, p. 109).

Um morador da Rua da Carioca, área tradicional, tombada, mas periférica no que tange às melhorias do espaço urbano<sup>63</sup>, revela seu ressentimento:

.....

62 Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2002.

63 As casas da Rua da Carioca, que fica entre a Rua Bartolomeu Bueno (antiga Rua da Cambaúba) e a Fonte da Carioca, não tinham numeração quando a pesquisa foi feita.

*Eu acho que nós estamos sendo esquecidos... desde o projeto para a iluminação de lampiões que eu achava que aqui devia ser importante por causa da Fonte da Carioca e por que aqui era uma passagem de comitivas, que antes de ter a rodovia, diz que era aqui mais pra baixo que era o trânsito. Então eu acho que aqui... já que a cidade de Goiás é tão importante... ali com a parte do centro, aqui também é importante <sup>64</sup>.*

A batalha que se observa é sobre o futuro do passado. O morador da Rua da Carioca, como os outros moradores excluídos da iluminação dos lampiões, negociavam um sentido do lugar e um lugar na história.

A Rua do Carmo ou Rua Couto Magalhães é tombada e foi contemplada com a fiação subterrânea. Uma moradora da rua, contudo, questiona a exclusão de outras ruas do roteiro dos lampiões:

*Tem umas ruas de Goiás... tem praças, pracinhas e ruas de Goiás, que são da parte histórica, mas não sei se elas foram tombadas pelo patrimônio... mas não foram beneficiadas com a fiação subterrânea. Como a Rua Senador Caiado, que foi só até uma parte ali perto do Museu das Bandeiras, faltando ir até lá perto do Rio Prata e a Rua Ernestina e tem... existem outras ruas que são antigas aqui em Goiás, Rua São Paulo, Rua das Flores e Largo do Moreira e muitas ruas aí, que embora tenham já modificado suas fachadas, mas que elas fazem parte da parte histórica, são antigas. Então essas não foram incluídas. Quer dizer que deveria abranger essa parte também ou ver uma outra forma de preservação dessas ruas que deveriam ser incluídas <sup>65</sup>. [grifos meus]*

.....  
64 Entrevista concedida à autora em janeiro de 2002.

65 Entrevista concedida à autora em julho de 2002.

Mesmo a parcela da população que tem mais acesso à informação ainda não têm domínio sobre qual é exatamente a área tombada da cidade. Todos os logradouros citados acima por Rita faziam parte da área de entorno à época do seu depoimento, em 2002. Apenas em 2004 foram inseridos na área tombada. Para Rita o valor reside no fato de que *são antigas e fazem parte da parte histórica* independentemente das *fachadas*.

Os lampiões — a meu ver, os maiores símbolos da prática de *enobrecimento* na cidade — não iluminaram apenas algumas poucas ruas, mas também o debate cultural em torno das noções de tempo, de história e do futuro do passado, revelando as múltiplas interpretações e experiências do passado e da história. O que é história? Quem a constrói? Porque o Largo do Moreira não era histórico para a política patrimonial de 1978 e agora o é; tendo sido tombado em 2004?

Todos os moradores da área tombada e de entorno arcam com o ônus de serem proprietários de imóveis tutelados pelo Estado-nação, o que significa que têm seus direitos de propriedade restringidos, pois que a ela se sobrepõe a “função social da propriedade”<sup>66</sup>, amparada nos direitos coletivos (não tendo nem o direito do “contraditório”<sup>67</sup>). Por isso, no cotidiano, eles têm experimentado uma vigilância constante da burocracia patrimonial. Contudo, no momento de receberem o benefício mais significa-

66 “Art. 5º — Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

XXII — é garantido o direito à propriedade privada;

XXIII — a propriedade atenderá sua função social;

XXIV — a lei estabelecerá o procedimento para desapropriação por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social, mediante justa e prévia indenização em dinheiro, ressalvados os casos previstos nesta Constituição;

XXV — no caso de iminente perigo público a autoridade competente poderá usar de propriedade particular, assegurada ao proprietário indenização ulterior, se houver dano.” (Constituição Federal)

Conferir também Art. 5º, § 2º; Art. 170 da Constituição Federal.

67 Conferir Castro (1991).

tivo — a delimitação concreta da área histórica pela iluminação nostálgica dos lampiões — uma grande parte deles ficou de fora.

Imaginaram que fariam parte daquela construção de uma nova espacialidade da cidade patrimônio mundial, indicativa do seu lugar na história. Sonharam que veriam outra luminosidade vazar por entre as *gretas* de suas janelas e pelas vidraças das venezianas. Mas tiveram que sair dos seus próprios patrimônios para presenciarem o patrimônio dos outros sendo mais adensado de valor. Ficaram do lado de fora desta nova espacialidade, vendo os seus vizinhos contemplar a noite sépia, debruçados em suas próprias janelas, ou sentados em cadeiras na beira das calçadas. Bem longe de Goiás, lá no Bairro do Recife (cidade de Recife, Estado do Pernambuco, Nordeste) uma senhora lamentava “Será que eu nasci aqui e na hora que esse bairro vai se embelezar não vai ter um canto pra mim? Não vai ter um canto pra Cícera? E pra aquele povo todo da Favela?”<sup>68</sup>.

Desigualdade inaceitável para os moradores da área tombada. Necessária, porém, para os políticos, agentes e burocratas da conservação patrimonial, que tinham que atender às exigências da UNESCO de fiação subterrânea, sem perder de vista a boa administração dos recursos disponíveis. Assim, para se tornar “patrimônio mundial”, Goiás viu seu patrimônio local se tornar ainda mais centrado, limitado, excludente. A mesma ação que iluminou para o mundo escureceu internamente! Amplia seu valor patrimonial até a escala mundial, enquanto miopemente confina sua espacialidade mais nostálgica a algumas poucas ruas.

.....  
68 Francisca Lopes Gomes em depoimento para Montenegro (apud Leite, 2001, p. 230).



Procissão da Ressurreição – Domingo de Páscoa – Centro Histórico  
Foto: Izabela Tamaso - 2002

A cada etapa do processo de atribuição do valor patrimonial no decorrer de meio século (da década de 50 ao ano de 2001), foram sendo estabelecidas fronteiras urbanas, (visíveis e invisíveis) internas, carregadas de temporalidades distintas. Qual será a nova delimitação a ser feita? Uma área de lazer para os turistas? Um trecho reurbanizado próximo ao rio? Incluirão “patrimônio imaterial” e arqueológico para construção de novas espacialidades? Ainda há tanto por selecionar em meio à riqueza daquele *topos* cultural! Tanto ainda por excluir...

## As pedras do cotidiano, lugares de memória

*Outro dia, caminhando para o Viaduto do Chá, observava como tudo havia mudado em volta, ou quase tudo. O Teatro Municipal repintado de cores vivas, ostentava sua qualidade de vestígio destacado do conjunto urbano. Nesse momento des-*

*cobri, sob meus pés, as pedras do calçamento, as mesmas que pisei na infância. Senti um grande conforto. [...] As pedras resistiram [...] (Bosi, 1983, p. 363).*

Em Goiás, as pedras estão presentes no calçamento das ruas mais antigas, nas praças, em alguns corredores do casario, em alamedas nos quintais, nos becos e em alguns muros. Há que se diferenciar *pedras de lajes*. As lajes são finas na espessura e podem ser grandes no tamanho. Estão, por exemplo, assentadas nas calçadas, em corredores do casario, nas praças, em alamedas nos quintais. As pedras são bem variadas, desde bem pequenas e mais finas, até grandes e bem grossas e pesadas. São usadas para o calçamento das ruas, principalmente. Em muitas circunstâncias a categoria *pedra* engloba a categoria *laje*. Em outras, elas são diferenciadas.

As lajes eram provenientes do Morro das Lajes, até que sua extração fora proibida por causa do impacto ambiental. Com a impossibilidade de acesso às tão desejadas lajes, aquelas que já se encontram assentadas se transformaram em relíquias. Guardidões das lajes e das pedras são todos os moradores, para quem elas são “lugares de memória”.

Os vilaboenses têm destacada admiração pelas pedras e pelas singularidades dos traçados formados com elas nas ruas e calçadas. A literatura vilaboense é reveladora da presença da pedra para a cultura local, como revela a poesia no quadro ao lado. Reconhecem e se reconhecem nas pedras ou lajes à sua porta. Sabem localizar uma pedra ou laje de predileção. Identificam muito rapidamente uma ausência, seja pelo trânsito de veículos automotivos, seja por vandalismo, seja pela ação do tempo. Não importa. O vilaboense detecta tão logo as falhas aparecem. Avisa a prefeitura, fala com um parente que é funcionário público, mas não sossega enquanto não vê a dissonância no traçado resolvida.

Bosi afirmou que as “lembranças que ouvimos das pessoas idosas têm assento nas pedras da cidade” (1983: 82). Foi

este outro legado de Cora Coralina. Ela registrou em sua obra a força do elemento pedra para o vilaboense. Se antes os estudiosos e pesquisadores da obra de Cora percorreram com ela os becos da cidade, nos últimos anos eles vêm descobrindo as pedras na vida e na obra da poetisa. Não entenderam eles ainda que a pedra se constitua em um valor cultural do vilaboense tradicional, sendo passado de geração em geração, como prova da resistência e força, não apenas da *velhinha* doceira e poetisa, mas também de um povo que se agarrou às pedras como objetos de sua identidade de povo espoliado, nesta *cidade onde levaram o ouro e deixaram as pedras*<sup>69</sup>.

Para o vilaboense tradicional as pedras são lugares imóveis e dinâmicos de suas memórias individuais e coletivas, por isso não são “assento” das lembranças apenas das pessoas idosas. Pessoas em torno de 40 anos também assentam suas lembranças sobre pedras.

Prova disso é confirmação de um vilaboense da função que a infância teve no trabalho de sensibilização para as pedras. Ele e sua esposa gentilmente me conduziam de carro, apresentando lugares na cidade. Vagarosamente iam parando e ele ia indicando “lugares de memória”; chácara dos avós, trajetórias cotidianamente percorridas, fatos marcantes.

PEDRAS

Cora Coralina

Os morros cantam para meus sentidos  
a música dos vegetais  
que se movem ao vento.

As pedras imóveis me enviam  
uma bênção ancestral  
Debaixo da minha janela  
se estende a pedra-mãe.

Que mãos calejadas  
e imensas mãos sofridas  
a teriam posto ali,  
para sempre?

Pedras sagradas da minha cidade,  
nossa íntima comunicação.  
Lavada pelas chuvas,  
queimada pelo sol,  
bela laje velhíssima e morena.

Eu a desejaria sobre o meu túmulo  
e no silêncio da morte,  
você, uma pedra viva, e eu,  
teríamos uma fala

69 Coralina (2001: 81)



Repentinamente ele me diz: *vou lhe mostrar onde está a maior pedra do calçamento de Goiás*. Eu então lhe indaguei como ele poderia ter certeza de que era mesmo a maior. Ele contou que percorria à pé desde tenra infância as ruas na companhia de seu pai. Distraíam-se observando as pedras da calceteria da cidade e depois de muitos anos os dois se convenceram de que aquela pedra é a maior. Parou o carro e me mostrou.

Foi então que me dei conta de que os não vilaboenses — como eu e os turistas— olham para frente, para os lados, para o alto. Casario, igrejas, torres sineiras, largos, monumentos e transeuntes desviam nossa atenção das pedras. As pedras são observadas quase que só funcionalmente pelos não vilaboenses: apenas para não se cair ou tropeçar<sup>70</sup>.

Para a gente do lugar, a pedra é muito mais do que o lugar no qual simplesmente se pisa. Marcel Proust narrou a sensação da irregularidade do calçamento sob seus passos e o quanto isso o fizera lembrar: “não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável porque surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real capturado” (apud Bosi, 1983: 363).

É como um “lugar de memória” que a *pedra do pé* foi reivindicada por Ana. Ela conta que durante as obras de fiação subterrânea, certo dia percebeu subitamente que a *pedra do pé* após ter sido retirada para abertura da vala, não tinha sido recolocada no seu lugar:

.....  
70 Esta é outra característica impressionante das jovens e senhoras vilaboenses: a habilidade com que se deslocam pelas ruas da cidade portando calçados de salto de cerca de 4 a 5 centímetros. Nas procissões, onde as senhoras, sobretudo, se esmeram na elegância, é possível se observar a presença dos saltos.

*A pedra, quando ela foi colocada foi lá em frente à janela do quarto do meu pai. Aí com esses consertos né que houve, essas obras que houve, sumiu a pedra. A pedra desapareceu. E eu fiquei feito doída atrás da pedra. Procura por aqui, procura por ali, procura por um, pra saber onde estava a pedra. Porque essa pedra, não é que ela é uma coisa... mas ela é bonita... além dela ser muito bonita, ela é uma coisa que marcou minha infância demais!*<sup>71</sup>

Para a gente do lugar, elas são “lugares de memória”, no sentido que atribui Pierre Nora a esta noção:

*Les lieux de mémoire appartiennent aux régnes, c’est ce qui fait leur intérêt, mais aussi leur complexité: simples et ambigus, naturels et artificiels, immédiatement offerts à expérience la plus sensible et, em même temps, relevant de l’élaboration la plus abstraite. Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel [...]. Les trois aspects coexistent toujours* (1997, p. 37)

É o jogo entre a memória e a história, que constitui os lugares de memória. Mas adverte Nora que “au départ, il fault qu’il y ait volonté de mémoire”, que ao ser abandonado enquanto um princípio de prioridade, de uma definição estreita se derivaria, a mais rica potencialidade em direção de uma definição mais “molle, susceptible d’amettre dans la catégorie tout objet virtuellement digne d’un souvenir” (1997, p. 37)<sup>72</sup>.

A *pedra do pé*, como o nome indica tem o formato de um pé. Mede cerca de 1 metro de comprimento por uns 0,5 m de largura na parte em que o pé é mais largo. Contou Ana que todos na rua conhecem a pedra e sabem indicar o seu lugar. As lembranças dela se assentam nas pedras:

71 Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2002.

72 Sobre lugares de memória conferir também Pollak (1992).

*A gente brincava de batatinha frita, esses trem! Então, a gente marcava ela como se fosse uma coisa assim... uma... como é que fala? Ao invés da gente esticar uma corda, a gente marcava por ela. Ela era o marcador, sabe? Então, a gente sempre, brincava de pique, brincava de barrabol, brincava desses trem e falava “quem ficar em cima da pedra do pé”, sabe? Então a gente brincava nessa rua aqui em cima dessa pedra, essa pedra era marcante demais aqui na rua, ela é marcante. É uma pedra... você pode andar a cidade inteira você não acha uma dessa. Você pode ver que ela é diferente, é uma pedra completamente diferente”<sup>73</sup>!*

A pedra do pé é assim um “lugar de memória”, nos três sentidos, material, simbólico e funcional. É suporte material da memória do lugar, restando logo em frente à janela do pai, ao mesmo tempo em que é lugar no qual a memória se ancora para simbolicamente fazer a ponte com a infância; tempo no qual tinha um aspecto funcional reconhecido coletivamente.

Ana comunicou ao IPHAN o sumiço da pedra. Uma das funcionárias disse-lhe que iria *procurar por ela*. Ana aguardou: *Um belo dia ela apareceu! Eu saí na janela e vi a pedra, aí eu vi a pedra ali, mas só que ela não é naquele lugar, ela é ali ó! É bem ali, bem quase em frente a janela assim*<sup>74</sup>. Não satisfeita, pois seu “lugar de memória” saiu literalmente do lugar, Ana disse que aguardaria o início das



.....  
73 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.

74 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.

obras da outra empresa para *pedir pra colocar no lugar que ela é, porque ela é... ela marca muita coisa, muita história pra mim. Eu fiquei doidinha por causa dessa pedra. Ih... Nossa Senhora, eu removi meio mundo por causa dessa pedra*<sup>75</sup>!

Enquanto Ana movia *meio mundo* para proteger seu lugar de memória, outra senhora Jardim, ao contrário, não se moveu do lugar; quero dizer do lugar de algumas de suas memórias. Ela narra o contexto no qual ela protegeu sua pedra de predileção: *foram feitas várias obras... três né, a CELG, a SANEAGO e a TELEGOIAS... porque cada um que vinha, tirava as pedras, fazia o serviço e recolocava... outros vinham, faziam a mesma coisa [risos]. E aí elas [as pedras e lajes] foram quebrando, foram ficando pequenas*<sup>76</sup>. É nesta conjuntura que essa senhora percebe que deveria se posicionar, elegantemente em silêncio. Postou-se em cima da pedra, enquanto fingia apenas observar os trabalhos na rua:

*Essa que eu mais... que eu prestava mais atenção! Fica na sarjeta, onde corre a água da chuva, uma pedra grande, colorida, bonita. Acho que com isso, desde criança vendo... a gente parece que se apega e torna uma história para gente... de vida, de recordações. [...] E eu fiquei e pedi para eles terem cuidado para não deixar quebrar aquela pedra tão bonita né? Eu fiquei olhando... Fiquei vigiando [risos]*<sup>77</sup>. [grifos meus]

Para essa senhora vilaboense a pedra é *grande, colorida, bonita*. Para Cora Coralina ela é *bela laje, pedra morena, pedra mãe, pedras sagradas*. Não interessa que formas, tamanhos ou cores elas tenham. Cada vilaboense tradicional tem uma de sua predileção, afeição, segurança. A pedra tem uma profunda presença visual, mas também tátil. As pedras aparentemente imóveis, tanto quanto as casas, as igrejas, as ruas, as pontes simbolizam a imutabilidade das relações sociais.

75 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.

76 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.

77 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.

Halbwachs já afirmou que “o grupo urbano não tem a impressão de mudar enquanto o aspecto das suas ruas e dos edifícios permanece idêntico” (2004, p. 140). Enfatiza o papel desempenhado pelas “imagens espaciais” na memória coletiva: “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que é inteligível apenas para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outro tanto de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, ao menos, daquilo que havia nela de mais estável” (Ibid: 139).

Ao revolverem as pedras das ruas, largos e becos, as obras de fiação subterrânea fizeram com que os vilaboenses revolvessem internamente o significado das pedras a fim de contrapô-lo à lógica da conservação patrimonial, que interviria para requalificar (ao que parece mais a visão aérea), termina por alterar o aspecto original das ruas de pedras e das calçadas de lajes. Para todas as ruas do *centro histórico* há relatos das lajes quebradas durante as obras de fiação subterrânea. Para muitos vilaboenses tradicionais qualquer pequeno pedaço da pedra é um dano ao patrimônio coletivo, mas também pessoal, afetivo.

Não bastasse a preocupação com o calçamento original, sofriam também pelo transtorno com as valas abertas por vários dias, pelo barulho e sujeira. Cordiais e tolerantes que são, pouco reclamaram nesse sentido. Muitas mulheres serviam café, suco e *quitandas* para os trabalhadores quando estes chegavam à frente de suas fachadas. Postavam-se à porta e observavam a lide com as pedras e iam indicando: *olha, cuidado com aquela, ela é tão grande, tão bonita, se quebrar não tem mais graça!*

Outro fator que gerou debate foram as caixas de ferro instaladas nas calçadas durante as obras de fiação subterrânea. Todas as calçadas tiveram as suas lajes laceradas para colocação das caixas. A harmonia de parte da área tombada foi quebrada visual e sonoramente. Isto porque as caixinhas além de interromperem

a seqüência dos tons das pedras, emitem um som desconfortável quando o transeunte nelas pisa.

Um morador recusou as caixas em sua calçada e por conta própria encontrou outra solução: *eu cortei na parede e tirei do cano que passa no meio da rua... só desfiz uma listinha no meio da parede, passei o cano na parede e tirei da caixa do meio da rua. [...] Não usei as caixas deles. Eu não precisava da caixa, eu sabia que não precisava. Agora pra quem não sabia eles foram vendendo né*<sup>78</sup>.

Não obstante concordarem com os benefícios estéticos que as obras de requalificação urbana têm proporcionado a alguns lugares da cidade, os moradores insistem no debate sobre a qualidade das obras: *patrimônio na minha cabeça... tem que conservar tudo do jeito que era, sem mexer em nada... ter uma fiscalização rígida nos mínimos detalhes!*

O paradoxo gerado pela instalação da rede subterrânea se funda no fato de que para requalificar e proteger o patrimônio local, as obras tenham causado tantos danos aos patrimônios privados (o casario) e ao patrimônio público, como foi o caso das pedras das ruas e das lajes das calçadas. Acrescente-se ainda que para se garantir a harmonia do conjunto havia que se retirar a fiação aérea, altamente poluidora visualmente. Mas o que requalificou a paisagem de um ponto de vista (aéreo) desqualificou do ponto de vista da terra (chão), pois o calçamento foi descaracterizado, ao menos do ponto de vista de grande parte dos moradores da cidade.

Por ter que fazer escolhas sobre seus planos de ação, a lógica da conservação patrimonial acaba por hierarquizar o patrimônio local. Alguns patrimônios são escolhidos para serem sacrificados a fim de que se garanta a ambiência e a harmonia do conjunto do patrimônio mundial preparado agora para o “consumo visual”.

A política de enobrecimento colocou os vilaboenses diante da “ambivalência” dos efeitos da mercantilização nas culturas

.....  
78 Entrevista concedida à autora em 2002. Identidade omitida por opção da autora.

tradicionais, pois se elas têm suas tradições produtivas e culturais reativadas, muitas vezes pela incorporação de sua riqueza cultural no mercado turístico, têm igualmente seus bens culturais (em maior ou menor grau) deteriorados pela inserção do valor de troca (García Canclini, 1994, p. 101). Para Jeudy é nesse ponto que reside a contradição da “prospectiva patrimonial”, pois se por um lado “os patrimônios não podem ser tratados como produtos de marketing”, uma vez que de alguma maneira é necessário que “o patrimônio seja excluído do circuito dos valores mercadológicos, para salvar seu próprio valor simbólico”; por outro lado, “não existe desenvolvimento cultural sem comercialização” (2005: 20).

Os moradores reconhecem (em níveis distintos) a importância que tem o título de patrimônio mundial para os negócios turísticos. Reconhecem e exploram (em escalas e graus variados) os benefícios do turismo na cidade. Também se orgulham do passado secular, da história de centro político, e do topos cultural no qual vivem as suas vidas. Orgulham-se igualmente da estética urbana, que a agência patrimonial (endógena e exógena), se servindo da conjuntura (mudança da capital) cuidou de preservar. Sentem-se envaidecidos quando juntos celebram o patrimônio nas (e das) festas, procissões, alvoradas, serenatas e folias; quando cantam, rezam e vivem cotidiana e ritualmente as suas vidas marcadas por fogos de artifício, pela banda de música e pelo repicar dos sinos. Mas eles também “want to get on with the comforting ordinariness of their evereday lives” (Herzfeld, 1991: 258) e isso implica em liberdade física e conceitual, implica ora em manutenção dos usos de um determinado bem cultural, ora em mudança de uso.

Se o título de patrimônio mundial serviu para compensar as perdas seculares sofridas pelos vilaboenses, especialmente a perda da capital (sendo por isso vivido com tamanha intensidade, sobretudo pelos *filhos de Goiás*), serviu também para transfor-

mar as relações dos vilaboenses tradicionais entre si, e deles com seus patrimônios. Quão mais se universalizou simbolicamente, mais vem se restringindo localmente e, assim, lamenta uma vilaboense: *de repente esse Goiás bonito, que era meu, que era de todos nós... nós fomos perdendo ele...*<sup>79</sup>.

.....  
79 Entrevista concedida à autora. Identidade omitida por opção da autora.



# Conclusiones

Zelia López Da Silva

Al reunir las reflexiones de autores de diferentes países de las Américas bajo el título de “Arte y patrimonio cultural. Inequidades y exclusiones”, este libro, más allá del diálogo de los intelectuales fuera de sus fronteras, se distingue por los esfuerzos de estos investigadores para desentrañar los caminos de la historia y las teorías de amplias dimensiones acerca de la cultura, ya sea como concepto o en su relación con el patrimonio cultural en el contexto de la globalización. En este intento los autores mapean las directrices y los paradigmas en torno a orientar las políticas públicas de países como México, Brasil y Colombia. Para ello no se debe perder de vista los dilemas y limitaciones destacados, dejando tras de sí una serie de tareas y retos, cuya realización lograrían establecer mecanismos para asegurar su protección.

La discusión del tema comienza con reflexiones teóricas en busca de actualizar el debate sobre la cultura, actualmente bajo la mirada de un mundo globalizado, lo cual provocó la re-

flexión acerca de la referencia del propio concepto. Esto se hizo retomando las formulaciones semióticas en este sentido, pero sin perder de vista el diálogo con la crítica filosófica, la modernidad y forjado, posteriormente, en la reactivación, ello debido a los cambios en curso.

El carácter distintivo de este proceso fue sistematizado por el autor para explicar que “la globalización, en proceso de mundialización de las ideas, ha incrementado el carácter ambiguo de las relaciones sociales significativas, motivando la necesidad de apropiación de la que es culturalmente ajeno”. Situación que ha provocado distanciamiento entre las personas que aún viven esa experiencia.

Teniendo en cuenta la nueva realidad detectada, la discusión en textos posteriores se volvió a mirar en los paradigmas que orientan las políticas públicas llevadas a cabo por algunos países y gobiernos en las Américas para la protección de bienes materiales e inmateriales, pero también para la enseñanza de la actividad artística. Esta discusión se estructura en torno a dos ejes: la formación en gestión cultural, capaz de soportar las múltiples facetas en materia de propiedad cultural, y ofrecer alternativas encaminadas a la sostenibilidad de los grupos, esto mediante la preservación de sus culturas y conocimientos tradicionales heredados de sus antepasados, en un intento por evitar su desaparición.

En este proceso merece atención las relaciones establecidas entre las personas frente a los legados del pasado colonial. Situación compartida por Brasil y México, y discutida por los investigadores en sus respectivas reflexiones. Es evidente, por lo tanto, la ambivalencia de la nueva ocupación de estas áreas que no tienen en cuenta la preservación del patrimonio, realizada a nombre de su inserción en los circuitos comerciales, ya sean actividades económicas convencionales o de turismo cultural. El primer ejemplo se produce en el Cerro de San Pedro, un pueblo

minero de San Luis Potosí, México, en el que la decisión de la comunidad les hace mantenerse atados a sus valores históricos y culturales. Señala el investigador que los habitantes de este pueblo no estaban de acuerdo con la concesión administrativa a una empresa minera extranjera para explorar el mineral a cielo abierto en la región. Los vecinos entendieron que no fueron debidamente tomados en cuenta acerca del impacto en el medio ambiente y del patrimonio colonial local. En el ejemplo de Brasil se puede pensar en relación con las actividades del alfarero, cuyas técnicas de hacer arte fueron “protegidas” por ser reconocida como patrimonio inmaterial, mas el éxito de esta acción está relacionado con las demandas del mercado.

La tensión derivada de tales desacuerdos y preocupaciones se expresan en batallas legales y bajo la inconformidad de la población en relación a decisiones tomadas por funcionarios encargados del proceso de patrimonialización. En este caso es ejemplar la demarcación del sitio urbano de Goiás, considerado como un bien cultural y, en ocasiones, candidato a Patrimonio de la Humanidad.

Al respecto de este caso, el diseño de los espacios calificados como antiguos y merecedores de recursos para su restauración y rehabilitación, en virtud de una nueva categoría de Patrimonio de la Humanidad, provocó un intenso debate en la comunidad que iba a recibir o no los beneficios de estas políticas. Otro punto de emisión se explica a partir de su reconocimiento. En esta etapa, el sentimiento de pérdida se reparte entre los vecinos de Goiás, al mismo tiempo de que se sienten orgullosos, aunque también sean despojados de sus bienes por esse “reparto” global de su legado, universalizando la pertenencia sin que haya un pasado común. Igual preocupación se da en Colombia, cuando ven que las prácticas culturales del carnaval, forjadas a lo largo del tiempo e íntimamente asociadas a las dimensiones identitarias, se convierten en un *espec-*

*táculo*, situación potencializada con el reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

Una aportación final de estas evaluaciones implica el fructífero debate sobre los límites de los circuitos culturales, en procura de servir a la producción y difusión de diferentes expresiones culturales, tales como la música, donde los canales de distribución, basados en ciertos supuestos (los segmentos marginados de la sociedad), no tienen la oportunidad de acceso y difusión en los medios de comunicación como es la radio. El estudio se refiere a la experiencia de México en la difusión de sus expresiones musicales; caso que sin duda refleja la realidad de otros países del continente. Esta experiencia sugiere ahora que la democratización de estos circuitos es limitado, a pesar de lo multiétnico y lo pluricultural, factores reconocidos como parte constitutiva de un lenguaje mediático en la sociedad contemporánea.

Diríamos entonces que el disenso en este intento de globalización de las culturas parece desafiar la búsqueda utópica de “individuos universales”, subyacentes al mismo proceso cultural.

Assis/SP-Brasil, 01/02/2011

## Bibliografía

- ACOSTA ROMERO, Miguel (1998). Derecho Administrativo. Parte General, México Porrúa. 2ª edición.
- ADORNO, T.; Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Trotta.
- ALMEIDA, Virginia de Almeida. (1998). *A Ausência Lilás da Semana de Arte Moderna*, Florianópolis: Livraria e Editora Obra Jurídica.
- ARANTES, Antonio Augusto (1987). *Documentos históricos, documentos de cultura*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N.º. 22. Brasília: Minc/IPHAN, pp. 48-55.
- ARAÚJO PELEGRINI, Sandra de Cássia (2006). O patrimônio cultural no discurso e na lei: trajetórias do debate sobre a preservação no Brasil. *Patrimônio e Memória*, CEDAP - Unesp, v. 2, n. 2, p. 1-24
- ; (2007). World Heritage Sites: Types and Laws. PEARSALL, Deborah M (ed.). *Encyclopaedia of Archaeology*, Oxford: Elsevier Ltd, MS n. 323, p. 2217-2219.

- ARAÚJO PELEGRINI, Sandra de Cássia e FUNARI, Pedro Paulo (2008). *O Patrimônio Cultural Imaterial*, São Paulo: Brasiliense.
- ARHEIM, Rudolf (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona. Paidós.
- ARIZPE, Lourdes (Editora) (1996). *The cultural dimensions of global change. An anthropological approach*, Paris: UNESCO.
- ; (2001); “Diversidad, cultural y globalización.” En CID CAPETILLO, Ileana. (Comp.) *Diversidad cultural, economía, y política en un mundo global*, México, D. F: UNAM.
- ; (Coord.) (2004). *Los retos culturales de México*, México DF: CRIM /UNAM, Porrúa y Cámara de Diputados, 2004
- ; (Coord.) (2006). *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*, México DF: CRIM / UNAM, Porrúa y Cámara de Diputados
- BAJTIN, Mijail (2003). *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BALLART HERNÁNDEZ, José. (2005). “Patrimonio cultural y turismo sostenible en el espacio iberoamericano: retos y oportunidades del presente”. En: *Diálogos* v. 9, n. 1, p. 32- 39.
- y TRESSERRAS, Jordi (2001). *Gestión del Patrimonio cultural*, Barcelona: Ariel.
- (2008). Usos del patrimonio, acción social y turismo: hacia un necesario consenso. In: *Diálogos* v. 12, n. 1, p. 103-117.
- BARDAKE, Ted (1993). *The Mexican Gold Rush*. En: *El Financiero Internacional*, Sep. 27-Oct. 3, 1993, págs. 14-15.
- BERTOGLIO, Óscar J. (1982) *Introducción a la Teoría General de Sistemas*. México. Limusa.

- BLANCARTE, Roberto (1994). *Cultura e identidad nacional*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
- BOLAÑOS Cesar, (et. al.) (2007). *La música en el Perú*, Lima: Editorial Fondo Editorial Filarmonía.
- BONFIL BATALLA, Guillermo (1991). *Nuevas identidades culturales en México*, México DF: Alianza, Colección Estudios.
- BORDIEU, Pierre (1988). *Cosas dichas*, Barcelona: Gedisa.
- BOSI, Ecléia (1983). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, São Paulo: T. A. Queiroz.
- BRADING, David A. (1973). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México. Secretaría de Educación Pública.
- BYRD SIMPSON, Lesley (1986) *Muchos Méxicos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión.
- CARVALHO, José Jorge (1991). *Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana*, Nuevo Texto crítico, Vol IV, No 8.
- (2005). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica*, Colección sin condición: Universidad Nacional: Bogotá.
- CASSIRER, Ernst (1998). *Filosofía de las Formas Simbólicas*, México: FCE.
- CASTELLS, Manuel. (2003) *O poder da identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTRO, Maria L. V e FONSECA, Maria C. L. (2008). *Patrimônio Imaterial no Brasil*, Brasília: Unesco/Educarte.
- CASTRO, Sônia Rabello (1991). *O Estado na Preservação dos Bens Culturais: o tombamento*, Rio de Janeiro: Renovar.
- CERVANTES Barba, C. (2004). *Derechos culturales: Debate y perspectivas*, Guadalajara: Mimeo ITESO.
- CLIFFORD, James. (1994.) *Coleccionando Arte e Cultura*. Tradução de Anna O. B. Barreto. En: Revista do Patri-

- mônio Histórico e Artístico Nacional, 23, Brasília: IPHAN, pp.69-89.
- COELHO, Gustavo Neiva (1998). *Goiás: uma reflexão sobre a formação do espaço urbano*, Goiânia: Editora UCG.
- CONACULTA (2005). *La cultura y las artes en tiempos del cambio*, México DF: CONACULTA/ Fondo de Cultura Económica.
- COPLESTON, Frederick (1978). *Historia de la Filosofía*. Vol. VII (de Fichte a Nietzsche), Barcelona: México.
- CORALINA, Cora (2001). *Meu Livro de Cordel*, São Paulo: Editora Global.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Villa Boa de Goyaz*, São Paulo: Editora Global.
- CHAMBEL, Mónica (2004). *Mexican town curbs mine giant*, En: the christian science monitor. December 14, 2004 edition.
- CHARTIER, Roger. (2004) “Lo popular: entre desprecio y mercado, entre creencia y distancia”. BARBOSA, M. H. S.; RETTENMAIER, M.; RÖSING, T. M. K. (org.). *Leitura, identidade e patrimônio cultural*, Passo Fundo: EPF Editora Universitária.
- CHECA-ARTASU; Martín Manuel (2007); *La formación en gestión cultural en México. Oferta y demanda. Estudio de mercado*, Puebla: Universidad Popular autónoma del Estado de Puebla. (Inédito)
- DA MATTA, Roberto (2002) *Carnavales Malandros y Héroes, hacia una sociología del dilema brasileño*, Fondo de Cultura Económica: México.
- DE ARMAS, Miguel Ángel (Coord.) *Apuntes para una historia de la radio mexicana*, México: Mimeo. S/F.
- De CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL. (1997), *A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Tradução Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth, Petrópolis, RJ, Vozes.
- DEBORD, GUY (1999). *La sociedad del espectáculo*, Editorial Pretextos: Valencia.



- DEL HOYO, Eugenio (1979). *History of El Nuevo Reino de Leon (1577- 1723)*, México, D.F., Editorial Libros de México, S.A.
- DUVIGNAUD, Jean (1979). *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica: México.
- ECO, Umberto (1978). *Tratado de Semiótica General*, Barcelona: Nueva Imagen.
- EISNER, Elliot W. (1972) *Educación la visión artística*. Barcelona, Paidós, Colección Educador.
- FERNANDEZ PONCELA, Ana María (2002). *Pero vas a estar muy triste y así te vas a quedar. Mensajes misóginos de la Canción Popular Mexicana*, México: CONACULTA-INAH. pp 252.
- FALCÃO, Andréa. (2005). *Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares*, Rio de Janeiro: IPHAN – CNFCP.
- FLORESCANO, Enrique (2001). *Etnia, Estado y Nación*. México, Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Imágenes de la patria*. México. Taurus,
- FRAGA, Gabino (1995). *Derecho Administrativo*. México. Porrúa. 34ª edición.
- FRANCO, IVAN (2006). “Ofensiva neoliberal contra el Patrimonio Cultural de México”. En: Trabajadores. Revista de Análisis y Debate de la Clase Trabajadora: México.
- GADAMER, Hans-Georg (1997). *Verdad y método*, Ediciones Sígueme: Salamanca.
- GALVIS PANQUEVA, Álvaro (2004). *Fundamentos de Tecnología Educativa*. San José, Costa Rica. Editorial Universidad Estatal a Distancia. 13ª reimpresión.
- GARCÍA ARETIO, Lorenzo; RUIZ CORBELLA, Marta y Miriam GARCÍA BLANCO (2009). *Claves para la educación. Actores agentes y escenarios en la sociedad actual*, España, Narcea.

- GARCÍA-CANCLINI, Néstor & BONFIL BATALLA; Guillermo; (1987); *Políticas culturales en América Latina*. México D. F., Grijalbo
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária no nacional. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (org.) *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 23. Brasília: IPHAN, pp. 94-115.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Consumidores y Ciudadanos*, México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp (Ensaio Latino-americanos, 1).
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor y PIÑÓN Francisco (Coordinadores) (2002). *Iberoamérica 2002, Diagnóstico y propuestas para el desarrollo cultural*, Madrid: Organización de Estados Iberoamericanos / Santillana Editores.
- GARDNER, Howard . (1994) *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona. Paidós.
- GEERTZ, Clifford (1989). *A Interpretação das Culturas*: Rio de Janeiro: LTC.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Afterword*. En: FELD, Steven e BASSO, Keith H (Ed.) *Senses of Place*. Santa Fé, New México: School of American Research Press, pp. 259-262.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2001). *Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais*. En: ESTERCI, Neide, FRY, Peter.
- GOUBERT, Beatriz. (2008.) *Reflexiones Culturales de las Prácticas Sonoras Colombianas: Usos y Abusos del Arte y Patrimonio Locales*. En: *Revista Herencia*. Programa de Rescate y Revitalización Cultural del Patrimonio Cultural. Costa Rica: Universidad de Costa Rica Vol 21. No 2. pp 97-116.

- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James (2000). *Mais além da 'cultura': espaço, identidade e política da diferença*. En: ARANTES, Antonio Augusto (org.) *O Espaço da Diferença*. Campinas: Papyrus, pp.30-49.
- GUTIÉRREZ PEÑA, José Luis (2005). *Esbozo histórico de la educación artística en Michoacán*. Morelia. Centro de Estudios Universitarios Sor Juana Inés, Colección Textos Universitarios núm. 2.
- HALBWACHS, Maurice (2004.) *A Memória Coletiva*. Tradução Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro.
- HALL, Edward (1976). *Más allá de la cultura*, México: Gustavo Gili.
- HALL, Stuart (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- HANDLER, David (1988). *Nationalism and the politics of culture in Quebec*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- HARARI, Pablo (2000). "La edición independiente en América Latina: un factor cultural en peligro". Ponencia presentada en el Encuentro de Editores Independientes de América Latina, Gijón, BID/OEI/FPH/UNESCO/OEA.
- HEIDDEGER, Martin (1998). *Caminos del bosque*, Alianza Editorial: Madrid.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José Luis (2010) *Reflexiones en torno a la educación artística*, en FormArte. Revista del Sistema Estatal de Educación Artística en Michoacán, núm. 1, año 1, septiembre de 2010, pp. 13-21.
- HERZFELD, Michael. (1991.) *A Place in History: social and monumental time in a Cretan Town*, Princeton/ New Jersey: Princeton University Press.
- JACKSON, John Brinckerhoff (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven and London: Yale University Press.

- JEUDY, Henry Pierre (2005). *Espelho das Cidades*. Tradução Rejane Janowitzzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, Lucina (2006). *Políticas culturales en transición. Retos y escenarios de la gestión cultural en México*, México DF: CONACULTA /Fondo regional para la cultura y las artes de la zona sur.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Hacia un sistema estatal de educación artística*. En RAMÍREZ BARRETO, Ana Cristina (coord.), *Prácticas, legislación y políticas culturales. Enfoques académicos desde Michoacán*. Morelia, Michoacán, México. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 180-192.
- KERSTEN, Márcia. (2000). *Os rituais do Tombamento e a escrita da História: Bens Tombados no Paraná entre 1938 - 1990*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná.
- LA LLECA (2008), *La lleca. Cómo hacemos lo que hacemos*. México. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fundación Jumex.
- LAZZARATO, Maurizio (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en la sociedad de control*, Ediciones Traficantes de sueños: Madrid.
- LEITE, Rogério Proença (2001). *Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo*. Campinas, Tese (Doutorado em Antropologia) – Unicamp. 390 f.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Contra-Usos da Cidade: lugares e espaço public na experiência urbana contemporânea*. Campinas: Ed. da Unicamp; Aracaju, SE: Editora da UFS.
- LOPES DA SILVA, Zélia (1999). *A República dos anos 30. A sedução do moderno. (Novos atores em cena: os industriais e trabalhadores na Constituinte de 1933/1934)*. Londrina: Editora UEL.

- LÓPEZ HERREJÓN, Reyna Maritza y GUTIÉRREZ PEÑA, José Luis (2005). *Esbozo histórico de la educación artística en Michoacán*. Morelia. Centro de Estudios Universitarios Sor Juana Inés. Colección Textos Universitarios, núm. 2.
- LÓPEZ-MORALES, Gloria (2006). *Matasari: Tribulaciones de la cultura en el sexenio de Fox*, México D. F: Grijalbo.
- LOWENTHAL, David (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LUHMANN, Niklas (2002). *Introducción a la Teoría de Sistemas*. México. Universidad Iberoamericana A.C./Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2ª reimpresión.
- MAASS Moreno, M (2006). *Gestión cultural. Comunicación y desarrollo*, México DF: CONACULTA /UNAM/ CEICH/ Instituto Mexiquense de Cultura.
- MARISCAL OROZCO; J. L. (2006). "Formación y capacitación de los gestores culturales". Apertura. Revista de innovación educativa, Universidad de Guadalajara, n°4, p. 56-74.
- MARTINS, Fátima de Macedo (2004). *A Arquitetura Vernacular de Goiás: análise de um patrimônio cultural*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Brasília: UnB
- MARX, Karl (1973). *La ideología alemana*, España: Pueblos Unidos.
- MATTELART, Armand (2000). *Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- MICHEL URIBE, H. A. (2002). *Industrias culturales: una aproximación hacia su cuantificación macroeconómica*, Guadalajara, Centro de Estudios Estratégicos para el Desarrollo (CEED), Universidad de Guadalajara.

- MOLES, Abraham (1974). *Objeto y Comunicación*. En Moles, A., Los Objetos, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- MONNET, Jérôme (1996). *O álibi do patrimônio: crise da cidade, gestão urbana e nostalgia do passado*. En: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N°. 24. Brasília: Minc/IPHAN, pp. 220- 228.
- MNSX (2004). *Manifestación del Impacto Ambiental. Documento de la Compañía Minera San Javier*.
- MORTON GÓMEZ, Victoria E. (2001) *Una aproximación a la educación artística en la escuela*. México, Universidad Politécnica Nacional, EducArte.
- NETTL, Bruno (2005). *The Study of ethnomusicology. Thirty-ones Issues and Concepts*, USA: University of Illinois Press
- NIETZSCHE, F., (1959). *Consideraciones Intempestivas*, Buenos Aires: Aguilar.
- (1985). *Sobre la verdad y la mentira en un sentido extra-moral*, Barcelona: Teorema.
- NORA, Pierre (1997). *Les lieux de mémoire: la République, la Nation, lês France, 1*, Paris: Quarto Gallimard.
- OLMOS, Héctor Ariel (2006). *El gestor cultural como operador del sentido. Gestión cultural, planta viva en crecimiento*. En Cuadernos de patrimonio cultural y turismo n° 13, 2006, México: CONACULTA, p.61-67.
- OLMOS ÁLVAREZ, Ana Lucía (2004). *Cultura: el sentido del desarrollo, México*, México: CONACULTA / Instituto Mexiquense de Cultura.
- ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS (1998). *Cultural industries in the Latin American economy: current status and outlook in the context of globalization*. Bogotá: OEA.
- PALACIOS, Lourdes (2005). *Arte: asignatura pendiente. Un acercamiento a la educación artística en primaria*, México. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- PANOFSKY, Edwin (1989). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Berlín: Cátedra.
- PECH, Cynthia, RIZO, Marta y ROMEU, Vivian (2008). *Manual de comunicación Intercultural. Una introducción a sus conceptos, teorías y aplicaciones*, México: UACM, Colección Cuadernos de Comunicación y Cultura, No, 4.
- PÉREZ COBACHE, Juan y PRIETO SÁNCHEZ, María Dolores (1999). *Más allá de la integración: Hacia la escuela inclusiva*. Murcia. Universidad de Murcia.
- PEREZ MONTFORT, Ricardo (2003). *Estampas de nacionalismo mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México: CIESAS.
- PIEDRAS FERIA, Ernesto (2004). *¿Cuánto vale la Cultura? Contribución Económica de las Industrias protegidas por el Derecho de Autor en México*, México: CONACULTA, CANIEM, SOGEM, SACM.
- (2006). *Industrias y patrimonio cultural en el desarrollo económico de México*. En: Cuicuilco, volumen 13, n<sup>o</sup>38, p.29-46.
- POLLAK, Michael (1992). *Memória e Identidade Social*. En: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212.
- PROYECTO DE FRONTERA ECOLÓGICA (1994). *Environmental Protection within the Mexican Mining Sector and the Impact of World Bank Mining Loan #3359*. Draft Report.
- QUARTESAN, Alessandra; ROMIS, Monica; LANZAFAME, Francesco (2007). *Cultural industries in Latin America and the caribbean: Challenges and opportunities*, Washington: The Institutional Capacity and Finance Department (ICF) of the Inter-American Development Bank (IDB), p 55.

- RAMÍREZ SILVA, Alonso (2000). *La comunicación educativa y la educación estética en la escuela primaria*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Politécnica Nacional/Porrúa, 2000
- READ, Herder (1997), *Educación por el arte*. Barcelona. Paidós, 3ª edición. Colección educador, vol. 35.
- REYNOSO, Carlos (2006). *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización, vol I, Teorías de la simplicidad*. España: SB Editorial, Colección Complejidad Humana.
- RIZO, Marta y Romeu, Vivian (2008). *De Sabina y sus canciones*, México: UACM, Colección Cuadernos de Comunicación y Cultura. Número 3.
- ROJAS DE PERDOMO, Lucía (2005). *Antropología de la Música, la hermenéutica de la música amerindia y sus ancestros asiáticos*. En. *Pensamiento y Cultura*, Bogotá: Universidad de La Sabana, No. 008, pp. 207-232.
- ROMEIRO CHUVA, Márcia R. (2009). *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora da UERJ.
- ROMERO, Miguel (1998) *Derecho Administrativo. Parte General*-México. Porrúa. 2ª edición.
- SÁNCHEZ-MEJORADA, Rodrigo (2000). "Mining law in Mexico". *Mineral Resources Engineering*, Vol. 9, No. 1 (2000), 129-139.
- SANTILLÁN GÜEMES, Ricardo; OLMOS Héctor Ariel (2000). *Educación en cultura*, Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- SANTILLANA EDITORES (2006). *Perfil del gestor cultural para el siglo XXI*. (Inédito). 56 páginas
- SCHARDGORODSKY, H. (2005); *Estudio de perfiles profesionales del personal cultural en América Latina y el Caribe*. En: *Formación en Gestión Cultural y Políticas*



- Culturales, Nueva York: Directorio Iberoamericano de Centros de Formación / UNESCO.
- SHERIDAN, Guillermo (1994). *Entre la casa y la calle: la polémica de 1932, entre nacionalismo y cosmopolitismo*. En BLANCARTE, Roberto. Cultura e identidad nacional. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, pp. 384-416.
- SILVA, F. F. (2002). Mário e o patrimônio: um anteprojeto ainda atual. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, São Paulo, n. 30, p. 128-137.
- SMITH, Neil. (2006). *A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global*. En: BIDOUC-ZACHARIASEN, C. (Org.) *De Volta à Cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos*, São Paulo: Annablume.
- STOICHITA, Víctor y CODERCH, Ana María (2000). *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Ediciones Siruela: Madrid.
- TAMASO, Izabela (2005). *A Expansão do Patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios*. En: *Revista Sociedade e Cultura*, v. 8, n. 2, jul./dez., pp. 13-36. Goiânia: Departamento de Ciências Sociais, FCHF/UFG.
- \_\_\_\_\_ (2007a). *Relíquias e Patrimônios que o Rio Vermelho levou...* En: LIMA FILHO, M. F.; ECKERT, C.; BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural diálogos e Desafios contemporâneos*, Blumenau: Nova Letra. p. 199-220.
- \_\_\_\_\_ (2007b). *Em nome do patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. Tese (Doutorado em Antropologia), Brasília: UnB, 708f.

- TOFFLER, Alvin (2000). *La tercera Ola*, Barcelona: Plaza y Janés.
- UNESCO (2001). *Informe mundial sobre la cultura 2000-2001. Diversidad cultural, conflicto y pluralismo*. Madrid: Mundi prensa.
- VAQUER, Marcos (1998). *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución española*, Madrid, Ed. Ramón Areces.
- VAN LIER, Henri (1974). "Objeto y estética". En Moles, A. Los Objetos, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- VILLAVICENCIO, J. & VARGAS, M.P. (2006). "El Instituto de cultura en el DF (1998-2002). ¿Una cultura para todos?" En: Cruz Rodríguez, M.S. *Espacios metropolitanos, 2. Población, planeación y políticas de gobierno*, Puebla: RNIU/UAM, p. 175-201.
- VON BERTALANFFY, Ludwing (2001). *Teoría General de los Sistemas: Fundamentos, Desarrollo Aplicaciones*. México. Fondo de Cultura Económica. 13ª reimpresión.
- ZAPATA, Clara Mónica (2005). *Capacitación y formación. Primer en encuentro Nacional de promotores y Gestores Culturales. Memoria en cuatro actos*, Cuadernos de patrimonio cultural y turismo, México, CONACULTA; Núm. 11.
- ZUKIN, Sharon (2000). *Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano*. En: ARANTES, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Ed. Papirus, pp. 104-115.

## Consulta en internet

- ADELL, Joan Elies (1995.) *La música popular contemporánea y la construcción de sentido. Más allá de la sociología y musicología*. En Revista Transcultural de Música. 1995, No. 3, Disponible en Internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans3/adell.htm>, fecha de consulta: 5 de enero de 2009.
- ANUIES – UDG; (2006) *Virtual abrirá Licenciatura en Gestión Cultural*. 18 de julio de 2006; <http://www.anui.es.mx/secciones/noticias/index2.php?clave=264>; Fecha de consulta: 30 de abril de 2007
- ARANTES, Antônio. (2007) “O patrimônio imaterial e a sustentabilidade de sua salvaguarda”. *DaCultura*, ano IV, n. 7 , p. 9-14. Disponível em site: <http://www.funceb.org.br/revista7/04.pdf>. Acesso em 29/ago/2007.
- BANDA PLÁSTICA DE TEPETLIXPA, *Yesterday*, En YouTube: (<http://www.youtube.com/watch?v=Gg4rV3UaH1w>); fecha de consulta: 3 de julio de 2010.
- BELMONTE, Juan Manuel, *La opinión de Michoacán*, Editorial (2009) s/n. Versión electrónica:

niondemichoacan.com.mx/hemeroteca2009\_/enero2011/principal/28/01.html ; fecha de consulta: 8 de febrero de 2011.

\_\_\_\_\_, “Doctorados ‘patito’ en el CIDEM”, en *Con Lupa. La Revista.com.mx*, 15 de enero de 2011. Sitio electrónico: [http://www.conlupalarevista.com.mx/index.php?/201101\\_158078/Temas-de-Cafe/doctoradosq-patitoq-en-elcidem.html](http://www.conlupalarevista.com.mx/index.php?/201101_158078/Temas-de-Cafe/doctoradosq-patitoq-en-elcidem.html); fecha de consulta: 8 de febrero de 2011.

CAMARA DE DIPUTADOS (2009.) *Ley Federal de Radio y Televisión*. Diario Oficial de la Federación del 19 de enero de 1960. Disponible en internet: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/114.pdf>; fecha de consulta: 2 de julio de 2010.

----- (2009.) *Ley Federal de Telecomunicaciones*. Diario Oficial de la Federación el 7 de junio de 1995. Última reforma, 9 de febrero de 2009, consultado en internet: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/118.pdf> , fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.

CÁMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA DE LA RADIO Y TELEVISIÓN. Disponible en internet: <http://www.cirt.com.mx/cirt/legislacion.html>; fecha de consulta: 11 de julio de 2010

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS. En: InfoJus, México; Consultada en: INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS, UNAM (2009.) Disponible en internet: <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/>; fecha de consulta: 9 de agosto de 2010.

CORDERO DE ENCISO, Alicia (1997) *San Pedro Hill it still worth a Potosí. México*: En: El Tiempo # 19 july-august 1997. México desconocido Online. [http://www.mexicodesconocido.com.mx/english/cultura\\_y\\_](http://www.mexicodesconocido.com.mx/english/cultura_y_)

sociedad/actividades\_economicas/detalle.cfm?idsc=17&idsub=83&idpag=689.

CORRÊA, Alexandre F. (2007) “Mudanças no paradigma preservacionista clássico: Reflexões sobre patrimônio cultural e memória étnica”. Disponível em site: <http://www.antropologia.com.br/arti/colab/a2-acorrea.pdf>. Acesso em 25/jan/2007, p.1-7.

DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACIÓN (DOF) (2006.) *Ley Federal de Telecomunicaciones. Nueva Ley Publicada en el DOF el 7 de junio de 1995, última reforma vigente* DOF, 11 de abril de 2006. consultado en internet: <http://oncetv-ipn.net/buzon/defensor/normativag/LeyFederalTelecomunicaciones.pdf>, fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.

----- (2000.) *Reglamento del Servicio de Televisión y Audio Restringidos*. En: Diario Oficial de la Federación (DOF): 29 de febrero de 2000. Disponible en internet: [http://www.senado.gob.mx/comisiones/LX/canaldelcongreso/content/marco\\_especifico/docs/c/5.pdf](http://www.senado.gob.mx/comisiones/LX/canaldelcongreso/content/marco_especifico/docs/c/5.pdf); fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.

----- (2002.) *Reglamento de la Ley de Radio y Televisión, en materia de Concesiones, Permisos y Contenido de las transmisiones de Radio y Televisión*. En *Diario Oficial de la Federación (DOF)*: 10 de octubre de 2002. Disponible en internet: [http://www.senado.gob.mx/comisiones/LX/canaldelcongreso/content/marco\\_especifico/docs/f/9.pdf](http://www.senado.gob.mx/comisiones/LX/canaldelcongreso/content/marco_especifico/docs/f/9.pdf); fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.

----- (2003.) *Ley Federal del Derecho de Autor. Última reforma aplicada: 23 de julio de 2003*. En: Razón y Palabra, Disponible en internet: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf>; fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.

- (2003.) *Ley Federal de Telecomunicaciones. Última reforma aplicada: 9 de febrero de 2009*. Disponible en internet: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/118.pdf>; fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.
- EN MEDIOS.COM (2010) *Emisoras de Radio en el Distrito Federal*. Disponible en internet: [http://enmedios.com/radio/emisoras\\_df\\_fm.htm](http://enmedios.com/radio/emisoras_df_fm.htm); fecha de consulta: 13 de agosto de 2010.
- FARLEX (2010.) *The Free Dictionary*. Disponible en internet: <http://es.thefreedictionary.com/m%C3%BAAsica>; fecha de consulta: 21 de agosto de 2010.
- FINNEGAN, Ruth (2002.) *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. En: Revista Transcultural de Música (Transcultural Music Review, no. 6. España, Disponible en internet: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>; fecha de consulta 26 de agosto de 2010.
- FORTUNA, Carlos. (2006.) *Centros históricos e patrimônios culturais urbanos: uma avaliação e duas propostas para Coimbra*. En: Oficina CES, 254. Available from: < Available from: <<http://www.ces.uc.pt/publicações/oficina/254/254.pdf>> Access on: 26 de nov 2006.
- GETINO; O. (2001); *Aproximación a un estudio de las industrias culturales en el MERCOSUR (incidencia económica, social y cultural para la integración regional)*; En: Seminario Internacional “Importancia y Proyección del MERCOSUR cultural con miras a la integración, Santiago de Chile, 3-5 de mayo de 2001.p.1-19 [web] < <http://www.oei.es/cultura2/getino.htm>>; fecha de consulta: 23 de mayo 2008
- GOBIERNO DEL DISTRITO FEDERAL –GDF- (2010.) Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades. *Programa Ciudad Hospitalaria, In-*

*tercultural y de Atención a Migrantes de la Ciudad de México*, información consultada en internet, el 13 de agosto de 2010: [http://www.sederec.df.gob.mx/migrantes\\_ciudad\\_hospitalaria.html](http://www.sederec.df.gob.mx/migrantes_ciudad_hospitalaria.html)

HISPANIC PR WIRE (2003.) *Walt Disney Records debuta en español con sus canciones infantiles de mayor venta. Favoritas de las Princesas de Disney y Disney Presenta Cantar y Jugar, serán las dos primeras novedades discográficas.* Disponible en internet: <http://www.hispanicprwire.com/news.php?l=inid=1212cha=14&id=326>; fecha de consulta: 12 de agosto de 2010

INSTITUTO NACIONAL DE GEOGRAFÍA, ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA –INEGI– (2010.) *Cuéntame, Información por Entidad. Distrito Federal.* Consultado en internet, el día 13 de agosto de 2010: <http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/df/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=09>

INTER/REFERENCIA 7DIEZ. EL ROCK ERES TÚ (2010.) Información consultada en internet, el día 15 de agosto de 2010: <http://www.pruebas.xemp.imer.com.mx/>;

LOGSDON, Mark J. et. al. (2003) *El uso del cianuro en la extracción de oro*, traducido de la publicación en inglés titulada *The Management of Cyanide in Gold Extraction*, de Mark J. Logsdon, MScKaren Hagelstein, PhD, Ciherry I. Mudder, PhD, publicado el miércoles 3 de diciembre del 2003, en: <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpZpVpE-pkkjxcfwDzo.php> 16 de nov, 2004.

LOS 40 MÉXICO.COM (2010): *Los 40 Principales.* Información recopilada en internet: <http://www.los40.com.mx/>; fecha de consulta: 13 de agosto de 2010.

MACHUCA LUNA, Jorge (1999). *La radio angelopolitana.* En *La Jornada de Oriente, Puebla*, jueves 30 de diciem-

- bre de 1999. Disponible en internet: <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/1999/12/30/oriente-j.htm>; fecha de consulta: 14 de agosto de 2010.
- MARISCAL OROZCO, José Luis (2002) *La evaluación de la capacitación cultural*. En: NAYA: 3er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología NAYA, octubre 2002 [web] < [http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jose\\_luis\\_mariscal\\_orozco.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jose_luis_mariscal_orozco.htm)>; fecha de consulta: 25 de mayo de 2008
- MARTÍNEZ RAMOS, Mario (2004), Carta a Quien Corresponda, San Luis Potosí S.L.P, México, Setiembre 23 del 2004, en <http://www.esquelonline.com/~noalamina/Sanluispotosi.htm>, 5 de noviembre.
- MEJÍA BARQUERA, Fernando. *Gustos Musicales*. En: Periódico Reforma, 12 de abril de 2002. Disponible en Internet, fuente: <http://www.etcetera.com.mx/pag17ne19.asp>. Fecha de consulta: 21 de febrero de 2006.
- METALLICA RESOURCES, INC. (2005). *Cerro San Pedro*: <http://www.metal-res.com/main.asp?section=properties&page=cerro>;
- MORIN, Edgar “Sur l’interdisciplinarité”, *Bulletin du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires*, núm. 2, 1994, junio, s/p. Este documento se consultó en la página oficial del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios, el día 7 de febrero de 2011: [http://nicol.club.fr/ci-ret/bulletin\\_b2c2.htm](http://nicol.club.fr/ci-ret/bulletin_b2c2.htm)
- PÁGINA OFICIAL DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN. <http://www.cultura.michoacan.gob.mx/>: Fecha de consulta: 7 de febrero de 2011.



- PÁGINA OFICIAL DE LA DIRECCIÓN DE FOMENTO Y EDUCACIÓN DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN. <http://educacionycultura.michoacan.gob.mx/index.php>; Fecha de consulta: 7 de febrero de 2011.
- PEIXOTO, Paulo. (2000.) *O patrimônio mundial como fundamento de uma comunidade humana e como recurso das indústrias culturais urbanas*. En: Oficina do CES, 155. Disponible em <<http://www.ces.uc.pt/publicações/oficina/155/155.pdf>> Acceso em 26 nov 2006.
- \_\_\_\_\_. (2003a.) *Centros históricos e a sustentabilidade cultural das cidades. Apresentado no Colóquio A cidade entre projetos e políticas*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponible em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo8511.pdf>> Acceso em: 18 jan 2007.
- \_\_\_\_\_. (2003b.) *Le patrimoine mondial et l'intesification des processus de patrimonialisation*. En Oficina do CES, 185. Disponible em <<http://www.ces.uc.pt/publicações/oficina/185/185.pdf>> Acceso em: 26 nov 2006.
- QUIJANO, Julio y QUINTANA, Erika (2003.) La cultura sin cambios. En Revista Contralínea, Periodismo de Investigación. Disponible en internet: [http://www.contralinea.com.mx/c11/html/contrass/feb03\\_cultura.html](http://www.contralinea.com.mx/c11/html/contrass/feb03_cultura.html); fecha de consulta: 13 de agosto de 2010.
- ROCO, Jorge (2002) *Fundamentos de la Campaña Esquel, Eco sitio 2002-2004*, en [www.eco-sitio.com.ar/fundamentos\\_de\\_la\\_campana2.htm](http://www.eco-sitio.com.ar/fundamentos_de_la_campana2.htm), 15 de noviembre del 2004.
- SAK TZEVUL *Muk ta Sotz*, en: You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=GizEOeEbcfw&feature=related>; fecha de consulta: 3 de julio de 2010.

- TARDIF, Jean. *Identidades culturales y desafíos geoculturales. Organización de los Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. En: Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura. Número 6, mayo-agosto de 2004. Disponible en Internet: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric06a03.htm>; fecha de consulta: 13 de agosto de 2010.
- ULLO, A. (2007) “Universidades virtuales.” El Universal, 12 de enero de 2007, [web] < <http://www.eluniversal.com.mx/articulos/37206.html> > Fecha de consulta: 25 de mayo de 2008
- VALLS GORINA, Manuel. (1963) *Música IV. Sociología de la Música*. En: Enciclopedia GER. Ediciones Rialp S.A. Consultado en internet, el día 21 de agosto de 2010: [http://www.canalsocial.net/ger/ficha\\_GER.asp?id=11782&cat=sociologia](http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=11782&cat=sociologia)
- VAYIJEL *Konkonal nichim*. En: You Tube, disponible en internet: <http://www.youtube.com/watch?v=C8qOYD0EYRE&feature=related>; fecha de consulta: 3 de julio de 2010.
- VILLAMIL, Jenaro. *La Banda Televisa, Sumisión Total*. En: Jenaro Villamil. Medios, Política y Diversidad Sexual. México, junio 10 de 2010. Disponible en Internet: <http://jenarovillamil.wordpress.com/2010/08/22/la-banda-televisa-sumision-total/>; fecha de consulta: 23 de agosto de 2010.
- UNESCO (2007); A focal point for culture in the future. Culture, trade and globalisation New York: UNESCO, 2002 < <http://portal0.unesco.org/culture/admin> >; Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2007.

## Fuentes documentales y ordenamientos

BRASIL. 1937. Decreto-lei n. 25/1937.

BRASIL. 2000. Decreto n. 3551/2000.

BRASIL. 1988. Constituição Brasileira.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS

MEXICANOS (última reforma 12 de noviembre de 2002). Página oficial de la Cámara de Diputados, el día 7 de febrero de 2011, sitio electrónico: [http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM\\_ref\\_153\\_12nov02\\_ima.pdf](http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/dof/CPEUM_ref_153_12nov02_ima.pdf)

*Decreto de Creación del Instituto Michoacano de Cultura, Periódico Oficial del Estado*, núm. 54, Tomo CIII, del, de fecha 10 de noviembre de 1980.

ICOMOS. 1982. Conferência mundial sobre as políticas culturais.

*Ley General de Educación*, en el *Diario Oficial de la Federación* (última reforma de fecha 13 de julio de 1993). Página oficial de la Cámara de Diputados, el día 7 de enero de 2011, sitio electrónico: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/137.pdf>.

*Ley Estatal de Educación*, en el *Periódico Oficial del Estado de Michoacán de Ocampo* de fecha 7 de diciembre de 1998. Se revisó el mismo 14 de enero de 2011 en el *Catálogo Electrónico de la legislación del Estado de Michoacán*, página oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, dirección electrónica: <http://leyes.michoacan.gob.mx/destino/O50po.pdf>

*Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Michoacán de Ocampo*, *Periódico Oficial del Estado* de Michoacán, núm. 35, Tomo CXLII, de fecha 26 de septiembre de 2007.

\*Reforma de la *Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Michoacán de Ocampo*, núm. 45, Tomo CL, lunes 22 de noviembre de 2010. Se puede consultar en el sitio electrónico: [http://www.congresomich.gob.mx/Modulos/mod\\_Juridico/archivos/2361\\_bib.pdf](http://www.congresomich.gob.mx/Modulos/mod_Juridico/archivos/2361_bib.pdf)

*Ley Orgánica Municipal del Estado de Michoacán*, publicada en el *Periódico Oficial del Estado* el día 22 de enero de 2008. Recuperada de la página oficial del CELEM, el día 08 de febrero de 2011: <http://leyes.michoacan.gob.mx/destino/O59fu.pdf>

IPHAN. 1998. Relatório do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial.

UNESCO. 1954. Carta de Haia ou Convenção para a proteção dos bens culturais em caso de conflito armado.

UNESCO. 1964. Carta de Veneza.

UNESCO, 1946. Convenção de Londres.

UNESCO. 1972. Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural.

UNESCO. 1975. Declaração de Amsterdã.

UNESCO. 1985. Declaração do México.

UNESCO. 1989. Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular.

UNESCO. 1996. Informe da comissão mundial de cultura e des-

- envolvimento ou Nossa Diversidade Criativa.
- UNESCO. 2001. Declaração Universal da Unesco sobre a diversidade cultural.
- UNESCO. 2003. Convenção para a salvaguarda do patrimônio imaterial.
- UNESCO. 2005. Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions.

## Fuentes hemerográficas

- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José Luis, “Reflexiones en torno a la educación artística”, en *FormArte. Revista del Sistema Estatal de Educación Artística en Michoacán*, núm. 1, año 1, septiembre de 2010, pp. 13-21.

## Imágenes

- Fotografia das Pannels de Cerâmica. Disponível em site: <http://www.ceramicanorio.com> Acesso em 30/jul/2010.



## Acerca de los Autores

### Martín Checa-Artasu

Doctor en Geografía Humana por la Universidad de Barcelona, España. Profesor titular del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana, campus Iztapalapa. E-mail: [mcheca@sct.ictnet.es](mailto:mcheca@sct.ictnet.es)

### Julio César Horta Gómez

Comunicólogo por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales//UNAM. Realizó estudios completos de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras//UNAM. Es colaborador en proyectos de investigación en el área Sociolingüística y Cultura (Instituto de Investigaciones Sociales//UNAM); profesor de la asignatura en teoría del lenguaje, adscrito al Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación (FCPyS//UNAM). Imparte las clases “Introducción al Estudio del Lenguaje”, “Teoría de la Imagen” y “Semiótica”. Ha publicado diversos ensayos sobre temas de filosofía, cultura y lenguaje, en revistas y libros, así como

textos literarios en revistas nacionales y editoriales extranjeras. Sus líneas de Investigación son: Cultura, Formas del Lenguaje y Arte. E-mail: julio\_horta@hotmail.com

## Zelia López Da Silva

Doctora en Historia por la Universidad de São Paulo (1992) y profesora Asociada de la Universidad Estatal Paulista Julio de Mesquit Filho (2004); también es docente adjunta en el Departamento de Historia de la UNESP y Posgrado de la Universidad Estatal de Pensilvania. Es editora de la Revista en Línea del Patrimonio y la Memoria (CEDAP) e Historia de la UNESP. Su especialidad es la historia de la época republicana, principalmente, en los siguientes temas: carnaval de los pueblos y culturas, la historia social y el patrimonio cultural. Cuenta con artículos publicados en Brasil y el extranjero, así como los libros *La domesticación de los trabajadores en los años 30* (Marco Zero, 1990), *La República de 30 años. La seducción de lo moderno. (Nuevos actores en la escena: los industriales y los trabajadores en la Constitución de 1933/1934* (EDUEL, 1999), *Los carnavales de la calle y los clubes de Sao Paulo. Metamorfosis de un partido (1923-1.938)* (Editora Unesp / EDUEL, 2008). Organizó también los archivos de datos, patrimonio y memoria: *Trayectorias y perspectivas* (Editora UNESP, 1999). E-mail: zeliass@assis.unesp.br; zelia.lopez @ terra.com.br

## Sandra Pelgrini

Doctora en Historia de la USP Sao Paulo. Profesora asociada de Historia del Departamento de la Universidad Estatal de Maringá, Paraná y coordinadora del Centro de Patrimonio Artes y la Cultura, CEAPAC / UEM. E-mail: sandrapelegrini@yahoo.com.br.



## Héctor Pérez Pintor

Doctor en derecho por la Universidad Complutense de Madrid; profesor-investigador titular de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; miembro del SNI nivel I; perfil PROMEP; líder del cuerpo académico consolidado “Transformaciones jurídicas y sociales en el Siglo XXI”; coordinador de la maestría en derecho de la información (PNPC); jefe de la división de estudios de posgrado de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UMSNH. E-mail: pepihe@hotmail.com.

## Maribel Rosas García

Inscrita en el Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, con especialidad en Tradiciones del Colegio de Michoacán. Es Maestra en Ciencias Humanas en el área de Tradiciones (Colegio de Michoacán). Profesora invitada en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha impartido ponencias y conferencias, además de coordinar eventos sobre temas de patrimonio cultural y políticas culturales en foros nacionales e internacionales. Asimismo fue coordinadora del simposio “Arte y Patrimonio Cultural: Inequidades y Exclusiones”, en el 53 Congreso Internacional de Americanistas (México, UIA, 19 al 24 de julio de 2009), el cual sirvió de base para este libro. E-mail: maribelrosasg@gmail.com

## Izabela Tamaso

Profesora de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Goiás (UFG). Licenciatura en Comunicación

Social en la Universidad de São Paulo (USP) y Máster y Doctorado en Antropología Social (Universidad de Brasilia (UnB.) Con el apoyo de la ECA-USP, produjo y dirigió en 1991 el video documental “La historia de tractor”, sobre los conflictos relativos a las prácticas de la preservación del patrimonio cultural construido. Autora de numerosos artículos acerca de la preservación del Patrimonio Cultural. Actualmente es coordinadora del Inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial Documental Mato Grosso, en colaboración con la Universidad Federal de Mato Grosso (UFMT) UNISELVA Fundación y el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico (IPHAN). E-mail: belatamaso@gmail.com.

## Javier Tobar

Antropólogo, Magister en Etnoliteratura y candidato a Doctor en Antropología. Autor de varios artículos y libros sobre carnaval. Actualmente es docente e investigador de antropología del Departamento de Ciencia Económicas y coordinador de la Maestría en Estudios Interdisciplinarios del Desarrollo de la Universidad del Cauca (Colombia). E-mail: javo@unicauca.edu.co; jav\_tobar@hotmail.com

## José Guadalupe Vargas Hernández

Profesor investigador miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Profesor Investigador del Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas de la Universidad de Guadalajara, Visiting Scholar, University of California-Berkeley. Doctor en Administración Pública (Columbia States University), Doctor en Economía (Keele University, England). Ha publicado más de 200 ensayos en revistas internacionales

(en Inglés) y nacionales. En 2007 obtuvo el reconocimiento de la Academia de Ciencias Administrativas por el mejor trabajo de investigación en Administración Estratégica. En 2004 obtuvo el Premio Internacional de Global Business and economic Development, y en 2002 el premio Allies Academies nominado por la International Business Academy. E-mail: jgvh0811@yahoo.com.

## Alberto Zárate Rosales

Actualmente prepara su tesis de doctorado en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras - Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM. En 2004 ingresó como profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Es coordinador general de los Encuentros de Estudiantes de Arte y Patrimonio Cultural en la UACM desde 2006. Miembro fundador del Observatorio de Políticas Culturales de la UACM. Cuenta con varias publicaciones sobre temas de arte y patrimonio cultural. Junto con Maribel Rosas coordinó el simposio *Arte y Patrimonio Cultural: Inequidades y Exclusiones*, en el 53 Congreso Internacional de Americanistas (México, UIA, 19 al 24 de julio de 2009), el cual fue la base de este libro. Email: albzrte@yahoo.com.mx