

Construcción de significados identitarios a partir del arte: ¿cómo exponer huipiles a favor de quienes los usan?

Vera Gerner¹

Recepción: 2 de octubre de 2016 / Aceptación: 1 de marzo de 2017

Resumen

La relación entre los conceptos “arte” e “identidad cultural” es compleja, cambiante y atravesada por diversas constelaciones de poder. Para el *Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología*, esta relación se concibe como un campo conceptual y de acción, el cual procura explorar, mediante proyectos experimentales de investigación, producción y gestión artística. El proyecto *Huipiles: Tejidos de Identidad*, realizado en conjunto con el Colectivo *Con Voz Propia*, fue un hito en este camino, ya que permitió reflexionar acerca de la divergencia de significados identitarios que pueden construirse a partir de un mismo objeto y sobre las implicaciones que tienen las diferentes miradas para su representación. Este artículo sigue el proceso de reflexión, iniciando por la descripción del proyecto y la comparación de sus productos con la exposición del Museo Ixchel de Textiles Indígenas, para luego contextualizarlos en las miradas regionales al arte y su gestión. Finalmente, se exponen algunas ideas sobre implicaciones de estas posturas para la representación del arte.

Palabras clave

Arte; identidad cultural; Patrimonio Cultural Inmaterial; Guatemala; trajes indígenas

Abstract

The relationship between the concepts of “art” and “culture identity” is complex, changing and attached to several constellations of power. For the *Program Cultural Identity, Art and Technology*, this relationship is a conceptual field and a field of action that we seek to explore through experimental projects of research, production and management of art. The project *Huipiles: Weavings of Identity*, carried out in conjunction with the *Collective With Own Voice*, was a landmark, since it allowed to reflect on the divergence of identity meanings that can be constructed from the same object and about what means this divergence to the representation of art. This article follows the process of reflection, beginning with the description of the project and the comparison of its products with the exhibition of the Ixchel Museum of Indigenous Textiles,

¹ Alemana radicada en Costa Rica. Maestría en Musicología Comparativa por la Universidad Libre de Berlín (FUB), Alemania, y Master en Artes con énfasis en Artes Musicales por la Universidad de Costa Rica (UCR). Coordinadora académica del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional (UNA) e investigadora del Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: vera.gerner@gmail.com



then contextualizing them in the regional views on art and its management, and closing with some ideas about implications of these postures for the representation of art.

Keywords

Art; cultural identity; Intangible Cultural Heritage; Guatemala; indigenous textile work

Resumo

A relação entre os conceitos “arte” e “identidade cultural” é complexa, mutante e atravessada por diversas constelações de poder. Para o *Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología* está relação é um campo conceitual e de ação, o qual procura explorar, a través de projetos experimentais, de pesquisa, produção e gestão artística. O projeto *Huipiles: tejidos de identidad*, realizado conjuntamente com o *Colectivo Con Voz Propia*, significou um marco neste caminho, já que permitiu refletir sobre a divergência de significados identitários que podem ser construídos a partir de um mesmo objeto e sobre as implicações destes olhares para a sua representação. Este artigo segue este processo de reflexão, começando pela descrição do projeto e a comparação dos seus produtos com a exposição do Museu Ixchel de Textiles Indígenas, para logo contextualizá-los nos olhares regionais à arte e a sua gestão, e fechar com algumas conclusões sobre implicações destas posições para a representação da arte.

Palavras chave

Arte, identidade cultural, Patrimônio Cultural Imaterial, Guatemala, vestido indígena

El proyecto y las reflexiones que se describen en este artículo nacen de la búsqueda del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) por construir formas de investigación, gestión y creación artística desde el concepto de la identidad cultural². El ICAT fue fundado en 1996 como un programa académico del Centro de Investigación, Extensión y Docencia Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). Con ello, es el primer –y a la fecha, único– programa centroamericano dedicado al tema de la identidad cultura desde una facultad de artes.

Esta adscripción implica un reto, ya que, si bien el país y la región cuentan con múltiples centros, programas y proyectos que exploran identidades culturales locales y regionales, el ICAT realiza su investigación, de forma específica, desde el marco de una facultad dedicada prioritariamente a la formación y creación artística. Para esto, realiza proyectos prácticos dirigidos a la realización de productos concretos, con lo cual busca experimentar con diversas formas de acercarse a la investigación y gestión de expresiones artísticas de identidades culturales y a la producción artística, a partir de las mismas. Un elemento clave en este proceso son películas documentales que, bajo la premisa de respetar y reflejar la mirada de sus creadores y practicantes, describen expresiones artísticas

² Para más información acerca del Programa ICAT véase www.icat.una.ac.cr



con significado identitario local o regional, complementadas con documentaciones de expresiones artísticas populares y tradiciones que tienen el simple fin de visibilizarlas o de contemplarlas como insumos en producciones multimediales. Por más diversas que sean estas producciones en su forma, formato y público meta, el eje transversal que desarrollan es la interpretación del concepto de la identidad cultural como un campo en el que creadores de ámbitos y contexto diferentes pueden encontrarse e interactuar en términos de igualdad.

No obstante, ¿cuán cierta puede ser esta igualdad? ¿Es suficiente realizar proyectos pequeños y aislados que crean vínculos particulares para fomentar la interacción, en términos de igualdad, en un campo atravesado por tantos intereses y poderes como el arte y la gestión del arte?

Ante esta duda, el ICAT comenzó a explorar, en mayor profundidad, la relación entre arte e identidad cultural, entendiendo esta última como campo conceptual y como un terreno de acción y encuentro en torno a la investigación, creación, gestión de procesos y expresiones, todos en el ámbito de las artes. Para ello, está realizando una serie de proyectos colaborativos de producción audiovisual, sonora, visual y multimedial, experimentando con diferentes modos de colaboración de entidades académicas con creadores y practicantes de expresiones artísticas con significados identitarios.

Un hito en este proceso fue el proyecto fotográfico *Huipiles: Tejidos de Identidad*, realizado en 2013, entre el Programa ICAT y el colectivo guatemalteco de mujeres indígenas *Con Voz Propia*, ya que no solo permitió comprobar la posibilidad de crear un proyecto conjunto y colaborativo entre dos actores que perseguían un fin común desde visiones y líneas de acción muy distintas, sino que también generó insumos para reflexionar sobre la relación entre la representación de un objeto (artístico) y la construcción de significados (identitarios) del mismo.

La iniciativa de realizar este proyecto³ surge del Colectivo *Con Voz Propia*⁴, el cual fue fundado en 2012 por un grupo de personas –en su mayoría, mujeres indígenas provenientes de Totonicapán y localidades cercanas–, quienes habían estado en contacto, gracias a su activismo, en organizaciones dirigidas al fortalecimiento de la economía comunal, a la protección del medio ambiente, a luchas feministas, al gobierno comunitario, entre otros. Lo que motivó la fundación del colectivo como tal fue la violenta represión de protestas sociales en Totonicapán, en 2012, la cual –aunada a las dificultades que enfrentaba el juicio contra el ex-presidente Ríos Montt, en este mismo tiempo– reavivó el temor de regresar a esquemas de violencia de décadas anteriores y, a la vez, demostró la necesidad de fortalecer la memoria histórica de la población para poder combatir a dichos esquemas.

3 Para una descripción del proyecto véase <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/proyecto>

4 Esto fue el nombre del Colectivo en el momento de realizarse el proyecto *Huipiles: Tejidos de Identidad*. Tal como se explica en este artículo, de forma posterior, se cambió su nombre a *Colectivo de Fotógrafas Indígenas Con Voz Propia*.

El punto de partida: Un proyecto fotográfico compartido



Algunos participantes del proyecto. Fotógrafa: Rebeca Arguedas. Tonicapán, Guatemala, 2013.

Otro evento que influyó en la fundación de *Con Voz Propia* fueron las actividades publicitarias relacionadas con la supuesta profecía maya para el 21 de diciembre de 2012, ampliamente aprovechada por el Estado guatemalteco para incentivar el turismo. Esta coyuntura extremaba la contradicción bajo la cual viven las mujeres indígenas guatemaltecas, siendo utilizadas como la imagen que representa el país en el exterior, pero, al de igual manera, discriminadas e ignoradas como seres sociales⁵. Fue en estas circunstancias que el *Colectivo Con Voz Propia* se fundó como “... una expresión de un grupo de indígenas mujeres y hombres que en el marco guatemalteco desarrolla procesos de reivindicación y dignificación de la cultura maya, a través, del arte, la cultura, y la historia”⁶ (2012).

Una de las primeras acciones que este colectivo decidió realizar, fue una exposición fotográfica⁷ en la cual pudieran hacer uso de su vestimenta para

⁵ La información acerca de la fundación del Colectivo fue suministrada en una conversación con Gladys Tzul y Aura Chojlán, dos de las fundadoras de *Con Voz Propia*, en enero de 2013, en Tonicapán, Guatemala.

⁶ Descripción del *Colectivo Con Voz Propia* según comunicación electrónica con Aura Chojlán (A. Chojlán, comunicación electrónica, 19 de diciembre de 2012).

⁷ Todas las fotografías que aparecen en el artículo son propiedad del ICAT (2013) y, por tanto, se reservan todos sus derechos.

atraer la atención sobre las luchas sociales de mujeres activistas: “La idea es que nosotros los mayas hablemos con Voz Propia, pues hay muchos que cuentan la historia respondiendo a sus intereses, hacen uso de las prendas de vestir sin sentir lo que significa para una mujer que lo porta a diario”⁸⁹. De manera inicial, el Colectivo se dirigió al Programa ICAT solicitando que realizáramos las fotografías para esta exposición; no obstante, como en una fotografía siempre está presente la mirada del fotógrafo, desde el ICAT propusimos capacitar a las integrantes de *Con Voz Propia* para que ellas mismas pudieran llevar a cabo la tarea. De hecho, para el ICAT, esta propuesta de colaboración resultaba muy interesante por dos razones: por un lado, una vestimenta tradicional en uso y con clara adscripción identitaria es, sin duda, una expresión artística de una identidad cultural local y, por ello, su representación desde el punto de vista de las portadoras es un tema pertinente para este programa. Por otro, apoyar al Colectivo en el diseño de su exposición constituía una gran oportunidad de poder comprender cómo las mismas portadoras construían una representación de sus prendas y cómo la conceptualizaban desde su declarada oposición al discurso externo.

A partir de este acuerdo inicial de capacitación, tres funcionarias del Programa ICAT viajaron a Guatemala para impartir un taller de técnicas fotográficas básicas y un taller de curaduría, además de una exploración audiovisual y fotográfica en torno a la importancia y los significados de la vestimenta tradicional maya en Guatemala. En el marco de esta exploración, realizamos una visita al Museo Ixchel del Traje Indígena, y entrevistas a sus funcionarias, convirtiéndose este en el punto de contratase que permitió comprender la mirada del Colectivo *Con Voz Propia* a la vestimenta de las mujeres mayas guatemaltecas.

El proyecto *Huipiles: Tejidos de Identidad* generó varios productos y resultados directos e indirectos. La derivación más destacada fue la capacitación inicial de las participantes en técnicas básicas de fotografía y en procesos de curaduría, a la cual decidieron dar continuidad con expertos locales, ya que encontraron en esta práctica un eje fundamental para su acción política¹⁰. Un segundo producto del proyecto fue la exposición fotográfica que este Colectivo realizó, en 2013 en las calles de Totonicapán, bajo el nombre de *Güipiles*¹¹. En esta exposición cumplieron con su objetivo de contar historias de violencia a través de la imagen de las mujeres que la resisten, en un conmovedor contraste

8 Propuesta de trabajo según la comunicación electrónica con Aura Chojlán (A. Chojlán, comunicación electrónica, 19 de diciembre de 2012). Para una descripción más amplia de este proyecto vea también la participación en el Taller de Aura Chojlán, publicada en <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/videos.html>

9 Aunque también hombres forman parte o colaboran con el Colectivo, en todo momento la intención de la exposición se limitaba a la vestimenta de las mujeres. A respecto, véase también la interpretación que da Romero Tiu, antiguo alcalde comunitario de Totonicapán y colaborador del Colectivo al abandono de la vestimenta tradicional de parte de los hombres, en <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/videos.html>

10 A partir de este hecho es que las participantes decidieron cambiar el nombre de su organización a *Colectivo de Fotógrafas Indígenas Con Voz Propia*.

11 Dicha exposición puede ser consultada en la página de Facebook de *Con Voz Propia* en el enlace <https://m.facebook.com/pages/CON-VOZ-Propia/155844471244027>

entre imágenes hermosas y textos que remiten a luchas terribles. De parte del ICAT, se elaboró la página web *Huipiles: tejidos de identidad*¹², con el objetivo de acoger los diferentes productos del proyecto e invitar al visitante a formar su propia opinión a partir de la contrapuesta de miradas y relatos divergentes. Además, se llevó a cabo una exposición fotográfica bajo el mismo nombre con imágenes tomadas, en su mayoría, por la fotógrafa del ICAT durante el proceso, las cuales fueron dirigidas, seleccionadas y comentadas por las integrantes del Colectivo *Con Voz Propia*.

La observación: Dos visiones de una exposición de huipiles



Imágenes pertenecientes a la exposición *Arte y Acción: Huipiles Tejidos de Identidad*
 Izquierda: "Doña Julia, fotógrafa y vendedora del mercado". Fotógrafa: Marcia Silva. Totonicapán, Guatemala, 2013.
 Derecha: Exposición del Museo Ixchel. Fotógrafa: Marcia Silva. Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2013.

Desde el inicio del proyecto, el Colectivo *Con Voz Propia* planteó su exposición en desacuerdo al discurso dominante sobre su vestimenta. Con tal de conocer este referente, nos acercamos al más grande espacio de exposición de textiles indígenas en Guatemala, el Museo Ixchel del Traje Indígena. Este museo posee la mayor colección de textiles del país¹³, lo cual lo convierte en

...una entidad privada sin fines de lucro, cuya misión es coleccionar, conservar, documentar, rescatar, exhibir y educar en torno a la tradición textil indígena guatemalteca resaltando su valor cultural, técnico y artístico. Su visión es mantener

12 Accesible en línea en la dirección <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles>

13 Agradezco a uno de los lectores de este artículo por llamar mi atención sobre otros espacios de exposición de tejidos indígenas en Guatemala, principalmente el Museo Casa del Tejido en Antigua (véase, por ejemplo, http://www.prensalibre.com/cultura/Colorida-visita-Casa-Tejido_0_856114450). Aunque sin duda sería interesante realizar una comparación más amplia de espacios de exposición del huipil, en este artículo me voy a limitar al Museo Ixchel, sobre todo por representar de manera más clara el contra-discurso a la propuesta de *Con Voz Propia*.



el liderazgo en el campo en el que se desarrolla y contribuir al conocimiento y difusión de la riqueza cultural del país¹⁴.

Desde esta perspectiva, el Museo Ixchel presenta el huipil como objeto estético e histórico. Más allá del discurso verbal en la papelería y en la página web del museo, ello queda evidente en la manera de exponerlo. Aquí, el énfasis en el huipil como objeto se genera a través de una presentación en urnas que casi no contienen elementos adicionales, utilizando maniqués sin individualización alguna. Este patrón, inclusive, se aplica en las salas dedicadas a la contextualización del traje indígena desde la historia y desde su transformación actual, abordando, entre otros, la industrialización textil, la globalización, la creciente inserción de las mujeres indígenas en procesos productivos remunerados y la migración interna y externa; casi no se menciona la dimensión social de los procesos que describe y, por el contrario, se concentra en transformaciones técnicas, estéticas y utilitarias propias de los trajes.

También, la selección de retratos complementarios refuerza el aislamiento de los trajes como objetos. Destaca una exposición permanente de acuarelas que muestran mujeres con una gestualidad neutra dentro de un vacío que prescinde de cualquier tipo de objetos o paisajes¹⁵. Únicamente, una colección de óleos de *arte* naif rompe el patrón de neutralidad contextual¹⁶, pero resulta revelador que la página web justifica la inclusión de estos cuadros en el hecho de que muestran trajes históricos caídos en desuso. Este discurso se combina con un esfuerzo ejemplar por lograr una adecuada sistematización y conservación de las prendas, y con las labores complementarias del museo. Adicionalmente a actividades educativas convencionales, el Museo Ixchel desarrolla un programa de capacitación y comercialización dirigido a tejedoras, el cual tiene como objetivo apoyar la perpetuación de este arte textil y mantener la calidad de los tejidos. No obstante, y a pesar de una clara orientación de todos los discursos al huipil como objeto, sus portadoras están presentes en todo momento como maniqués, productoras, portadoras y transformadoras del mismo, pero –al concentrar todos los señalamientos en su vestimenta– resultan invisibilizadas.

La exposición *Güipiles* del Colectivo *Con Voz Propia*, en cambio, se centra en las personas y su contexto. Muchas de las fotografías son primeros planos, ocupando la cara de la persona igual o mayor espacio que el fragmento de su traje que se muestra e, inclusive, la composición de las tomas más amplias tiende a dirigir la atención a los rostros. Los textos acompañantes indican el lugar de proveniencia de la persona, el cual puede o no coincidir con el traje

14 Véase <http://www.museoixchel.org/textil.html>

15 Se trata de obras de la pintora guatemalteca Carmen L. Pettersen. Según indica la página web del museo, estos cuadros se realizaron en la década de 1970.

16 Óleos del pintor kaqchikel Andrés Curruchich, fechados, de forma aproximada, a mediados del siglo XX.



utilizado, así como su participación específica en alguna lucha social asociada a este espacio. Ello podría entenderse como una simple utilización del traje como un objeto ornamental que ayuda a atraer la atención, pero resulta interesante revisar los matices desde donde se conceptualizó esta explosión.

Al entrevistar a Gladys Tzul, una de las fundadoras del Colectivo, acerca de la intencionalidad de la exposición, ella explica:

Este es el único rostro que tiene Guatemala pare presentar al mundo. Es el rostro que está permanentemente mascarando con estados de sitio, con masacres, imponiéndole mineras y cementeras. Entonces, para denunciar y protestar de otra manera se nos ocurrió que podíamos imaginar una exposición en la cual lo gráfico nos sirviera para presentar la violencia y también presentar lo hermosos que son los textiles, lo político que pueden ser los textiles. Si nosotros como mujeres hablábamos y denunciábamos a partir de los textiles se iba a develar el carácter colonial de este país... Y creemos que una manera más profunda de denunciar iba a ser a partir de los textiles (Entrevista con Gladys Tzul, enero de 2013, Totonicapán, Guatemala)¹⁷.

Sin embargo, ¿cuál es este carácter político de los textiles?, y ¿cuál es esta unidad entre trajes y mujer que sugiere esta postura? Fueron muy reveladoras las conversaciones que se mantuvieron durante los talleres de fotografía en torno a la importancia que involucra utilizar el traje¹⁸. El primer relato de casi todas las participantes se refería a la discriminación a la que se exponen al utilizarlo y a sus luchas por poder portarlos en el contexto escolar o profesional. Sin embargo, aun así, ninguna veía viable abandonarlo; al menos no desde una argumentación de la reivindicación social o política, sino por razones estéticas y desde su auto-construcción individual. Tal como lo expresó una de las participantes: “¡Sencillamente no hay otra ropa en la que yo me miro bonita!”, un argumento que tal vez no se espera como prioritario para una consagrada activista del feminismo indígena. Esta mirada estética se combina con una percepción del traje como “segunda piel”, como parte integral del “yo” que no puede restarse sin que la persona, como tal, sufra de un cambio importante¹⁹.

También son significativas las argumentaciones en torno a los cambios en el uso y la ornamentación de los trajes, planteadas por la historiadora del Museo Ixchel, como procesos de pérdida de tradiciones –al desdibujar la localización de los estilos– y de amenaza a la transmisión de los conocimientos para su confección; dichos procesos son descritos por las participantes del taller desde su libertad de combinar colores y formas a su propio gusto, siempre partiendo

17 Un fragmento de esta entrevista se puede consultar en <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/proyecto>

18 Estas conversaciones no fueron registradas en audio o video, dadas las condiciones del espacio en el cual se realizaron las actividades de ese día. Es por ello que no se pueden citar textualmente.

19 Véanse las entrevistas con Victoria Chuj y Romero Tiu en la sección “voces y miradas” del sitio del proyecto, en <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/videos>



de un conocimiento preciso de la proveniencia y el significado de cada prenda que utilizan. Re-mirando la exposición *Güipiles de Con Voz Propia* desde esta perspectiva, se revela una construcción estética del huipil tanto en la selección de los trajes que eligen las mujeres para ser fotografiadas, como en la relación inseparable entre las mujeres como activistas a favor de las comunidades indígenas y sus trajes como exploración estética de esta identidad.

Finalmente, debe considerarse que el trabajo del Colectivo *Con Voz Propia* y del Museo Ixchel no sucede en un vacío contextual. La realidad social y política de Guatemala es marcada tanto por una segregación social fuerte y violenta, como por una doble concepción de los pueblos indígenas, centrales en la construcción identitaria del país y, al mismo tiempo, discriminados política y socialmente. Desde un contexto tan fuerte resulta difícil percibir las exposiciones del Colectivo *Con Voz Propia* y del Museo Ixchel como hechos aislados, ya que ambas deben considerarse en relación con la realidad circundante. De hecho, en el caso del Colectivo, todas las acciones son orientadas, de manera explícita, a dicha realidad, mientras que, en el caso del Museo Ixchel, la invisibilidad de las portadoras de los trajes se rompe con tan solo observar las inmediaciones de dicho museo; es probable que el visitante construirá el significado de la exposición a partir del contraste entre trajes expuestos como objetos y las transeúntes, quienes los usan como prendas cotidianas.

Desde la anterior perspectiva, ninguna de las dos exposiciones resulta autónoma o inocente. En el caso del Museo Ixchel, la ausencia de las portadoras coincide con el discurso oficial que tiende a utilizar los indígenas como elemento estético e histórico y, al mismo tiempo, negarles sus plenos derechos como seres sociales, comunales y políticos. En el caso de las acciones del Colectivo *Con Voz Propia*, la exposición se construye en respuesta a este discurso oficial y, el hecho de relegar la estética de los huipiles a un segundo plano, podría entenderse como una contra-propuesta a su estetización en el discurso oficial.

La reflexión: ¿desde dónde mirar el arte? Fluctuación y redefinición de conceptos

Tal como se detalla al inicio de este artículo, el Programa ICAT enfrenta el reto de explorar y gestionar arte desde el concepto de la identidad cultural; es desde dicha perspectiva que desarrolla proyectos como *Huipiles: tejidos de identidad*. Ello implica entender la vinculación de los conceptos de arte e identidad cultural, ambos no solo complejos y cambiantes en sí mismos, sino además, con una relación ambigua.

El arte parece ser uno de aquellos fenómenos de cuya existencia pocos dudan, pero sin que exista acuerdo posible sobre su esencia²⁰. Esta diversidad permite la existencia de una considerable variedad de especialidades teóricas que lo abordan desde perspectivas diferentes como, por ejemplo, la teoría, la historia, la crítica, la filosofía, la sociología y la antropología del arte. Uno de los pocos puntos en los que coinciden estas especialidades radica en establecer la obra artística como principal referente, ya sea del análisis mismo o como la fuente de la cual surge el fenómeno que se busca describir. Como segundo factor, se toma en cuenta el artista, considerándolo desde circunstancial hasta parte inseparable de la obra y de la interpretación de la misma. En muchos análisis, además, se incluye el conjunto de personas que se relacionan con obras y actividades artísticas sin ser sus creadores o intérpretes, sobre todo en calidad de público y de gestores, siendo este tercer factor un interés central de la sociología y de la antropología del arte, especialidades que, desde esta perspectiva, han estudiado usos y funciones del arte.

De la diversidad de definiciones del arte, junto con su carácter profundamente subjetivo, se desprende una gran dificultad al establecer criterios y valoraciones universales para determinar la calidad de una obra artística, ya que, tal como dice el teórico Herbert Read, “Es difícil que dos personas se pongan de acuerdo para decidir qué es buen arte” (1964, p. 52). No obstante, la interpretación de conjuntos de obras, la gestión y la formación artística demandan procesos de valoración y selección; una encrucijada que suele enfrentarse acudiendo a personas consideradas como expertos, basando la selección más en la calidad del panel de evaluadores que en criterios presuntamente objetivos. Es de esta manera que la exploración y gestión del arte gira, de forma histórica, en torno a la obra –eventualmente en relación con sus creadores o con su público– y tiende a apoyarse en paneles de expertos y un canon de obras de referencia.

El concepto de cultura, en cambio, sí cuenta con definiciones ampliamente aceptadas y con un acuerdo básico acerca de sus características y componentes. Específicamente, la UNESCO establece que

...en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (UNESCO 1982, p. 1).

20 Basta consultar cualquier enciclopedia para encontrar que se citan varias definiciones alternativas del arte. También es revelador que los diversos instrumentos de la UNESCO no ofrecen ninguna definición del arte, cosa que sí hacen con respecto a la cultura y al patrimonio cultural; solamente se limitan a describir la importancia de la creatividad y el papel del artista en la sociedad. Véase también Cuevas (1987) para un interesante – aunque desactualizado – panorama de las diversas definiciones del arte.



La definición del concepto de cultura como aquello que expresa los rasgos distintivos de una sociedad, sí puede considerarse un acuerdo universal que ni siquiera históricamente ha variado, al igual que su referencia al binomio sociedad específica-expresiones culturales que genera. Lo que varía es el conjunto de elementos que engloba la cultura, junto a una cierta ambigüedad sobre la existencia de culturas de referencia universal. En cuanto a los elementos que engloba, cabe recordar que el concepto de cultura se consolidó paralelo al de la civilización²¹, considerándose por mucho tiempo que la cultura es la manera *civilizada* en la cual se expresa una sociedad. Por ello, no es de sorprenderse, que el arte, incluyendo las letras, siempre se ha visto como un elemento central de la cultura, agregándose primero a la religión y luego a ámbitos más cotidianos del hacer y del saber

De igual modo, la ambigüedad en cuanto a la existencia de culturas de referencia nace desde el tiempo de su conceptualización. Cabe recordar que la mencionada definición de cultura se dio a manera de contrapeso al postulado universal del término de civilización, pero en una época en la cual el mundo francés se había convertido en referente global para un modelo de vida considerado como “civilizado”. Esta potencial contradicción se refleja en la implementación práctica del concepto de la cultura en la gestión de sus expresiones consideradas como más refinadas, oscilando entre la referencia a lo local y la orientación a expresiones y obras de presunto valor universal. Dicha ambigüedad también puede ser detectada en la circunscripción de las sociedades vistas como “unidades culturales”, las cuales sugieren, históricamente, la existencia de culturas nacionales homogéneas. De esta forma, no es hasta el siglo XX que aparece la posibilidad de reconocer que, al interior de una sociedad, puedan coexistir varias culturas.

Este cambio de perspectiva coincide con un giro radical en la valoración del impacto de la cultura en el desarrollo económico. Hasta muy entrado el siglo XX, los modos particulares de vida solían ser considerados como un obstáculo para el desarrollo, posición totalmente contraria a la *Agenda de Desarrollo Sostenible* de la ONU (CEPAL, 2016) que, en 2015, reconoce la diversidad cultural como factor clave para el progreso²². Con este cambio de valoración, la cultura como concepto y las culturas como realidades locales, dejan de ser principalmente objeto de estudio para expertos y llegan a considerarse de interés universal; esto da como uno de sus resultados una proliferación en el uso de la palabra *cultura*. En este contexto, también surge el término de la *identidad cultural*, el cual rescata el significado inicial del concepto de la cultura como expresión de rasgos relevantes para el modo de ser de una sociedad y, a la vez, establece

21 Véase Kuper (2001) para una amplia descripción del desarrollo del concepto de la cultura.

22 Véase al respecto UNESCO 2016a y 2016b.

una perspectiva específica de atención dentro de su binomio definitorio sociedad-expresiones culturales.

Considerando lo anterior, ¿cómo puede mirarse el arte desde el concepto de la identidad cultural? En un principio, esta relación pareciera ser sencilla, ya que cualquier definición de cultura establece el arte como una de sus principales expresiones; entonces, ¿será que gestionarlo desde la identidad cultural no implica más que una mayor consideración del contexto social específico de una obra? La normativa referente a la cultura establecida por la UNESCO, hasta finalizando el siglo XX, muestra esta tendencia, ya que –al concentrarse en la protección y gestión de obras e incursionando ocasionalmente en regulaciones atinentes a sus creadores– surgiere que las medidas necesarias para la protección de las culturas se limitan a un adecuado manejo de sus obras artísticas y al apoyo a las personas que las crean. Así, es hasta en el siglo XXI que la UNESCO logra establecer normativas para gestionar la cultura más allá de las obras que genera, siendo de especial importancia las declaraciones y convenciones referentes al patrimonio cultural inmaterial y a la diversidad cultural (UNESCO 2001, 2003 y 2005).

Este cambio queda evidente al comparar la descripción de “patrimonio mundial cultural” que hace la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*, con la definición de “patrimonio cultural inmaterial” que brinda treinta años más tarde la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Mientras la primera establece como condición necesaria para considerar un monumento o conjunto como patrimonio cultural su “valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (UNESCO 1972, Artículo 1), la segunda define que:

Se entiende por ‘patrimonio cultural inmaterial’ los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (UNESCO 2005, Artículo 2).

La diferencia entre estas descripciones revela un cambio radical en la mirada al patrimonio cultural y, por tanto, a la obra artística como uno de sus componentes, al utilizar como criterio el valor artístico de un objeto o la construcción de significados que hace un grupo de personas a partir del mismo. Con ello, se logra instrumentalizar el descrito giro en el enfoque del binomio que define la cultura.



En la política y gestión actual, dichos enfoques divergentes coexisten, lo cual abre una amplia gama de opciones para gestionar arte en relación con la identidad cultural. Estas opciones se diferencian, sobre todo, en cuanto a la perspectiva desde la cual construyen el significado del objeto artístico, así como en los criterios, cánones de referencia y expertos –específicos de la obra, del grupo social o presuntamente universales– que consideran; no obstante, tienen en común el hecho de reflexionar tanto sobre el objeto artístico como sobre las personas que se relacionan con este.

En América Latina, esta diversidad se articula a partir de al menos tres visiones. En primer lugar, existe una institucionalidad consolidada que se origina en la comprensión de la cultura desde un imaginario asociado a las Bellas Artes. Estos conjuntos de galerías, museos, conservatorios, teatros y compañías, entre otras formas de organización, se dedican prioritariamente a la formación de artistas y a la promoción y protección de obras seleccionadas bajo un criterio que coincide ampliamente con lo que la *Convención para la Protección del Patrimonio Material y Natural* describe como “de valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia” (UNESCO, 1972). En muchos países latinoamericanos, esta institucionalidad surgió desde iniciativas privadas de una élite local y, aunque en la actualidad es en gran medida estatal, sigue conservando muchas de sus características históricas, incluyendo una fuerte relación con las élites locales.

La segunda vertiente de la gestión cultural latinoamericana nace desde procesos relacionados a la independencia y está asociada a la construcción de identidades nacionales; y desde esta perspectiva explora tanto objetos como procesos locales y regionales con valor artístico. En muchos casos, iniciada desde el nacionalismo cultural o el folklorismo –y afincada posteriormente en la antropología o la sociología y, a menudo, asociada a luchas sociales– esta visión ha contribuido al desarrollo de contrapropuestas regionales a principios presuntamente universales. En este sentido, el impacto institucional de esta visión del arte varía de forma significativa; mientras que países como Cuba han transformado de manera considerable la institucionalidad y gestión cultural, en Centroamérica el impacto de esta visión apenas pasa de la adscripción a conceptos y acciones regionales, del desarrollo de iniciativas puntuales y de la creación de focos para la articulación de acciones artísticas y culturales locales.

Finalmente, existe una tercera visión de la cultural, la cual nace en el trabajo de grupos culturales específicos e interpreta la cultura como una vivencia comunal. Este enfoque fue oficializado como un eje de la política cultural estatal a través de la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* y de la *Convención sobre la Promoción y Protección de la Diversidad de la Expresiones Culturales*. A raíz de que estas convenciones implican una re-conceptualización de la gestión cultura en el sentido arriba descrito –y aunque hacen eco de la

experiencia latinoamericana²³–, su implementación conlleva grandes desafíos. Uno de los mayores retos consiste en ubicar a las comunidades, portadoras de tradiciones en el centro de toda acción como sus principales actores, sujetos y, sobre todo, tomadores de decisión. Ello implica un empoderamiento que trasciende lo netamente artístico, tal como se revela, por ejemplo, en discusiones sobre manifestaciones que adquirieron valor simbólico para toda una nación, tal como es el caso de la vestimenta indígena en Guatemala.

Con voz propia y el Museo Ixchel **frente a concepciones del arte**



Imágenes pertenecientes a la exposición *Arte y Acción: Hupiles Tejidos de Identidad*. Arriba: Fotógrafa: Marcia Silva. Tonicapán, Guatemala, 2013. Abajo: Fotógrafa: Marcia Silva. Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2013.



Precisamente, frente a este marco de referencia, las exposiciones del Museo Ixchel y del Colectivo *Con Voz Propia* pueden interpretarse como ejemplos de una construcción de significados divergente de un mismo objeto, la que, a su vez, demanda una gestión distinta del mismo.

El Museo Ixchel fue fundado por la Asociación Tikal, la cual se dedica al resguardo del patrimonio arqueológico de Guatemala. Ello es inusual, dada la falta de piezas arqueológicas de los trajes indígenas²⁴, siendo estos más bien una expresión viva en permanente transformación. También llama la atención que, dentro de la relativamente pequeña institucionalidad cultural guatemalteca, se haga el esfuerzo de construir un museo destacado en torno a un arte que ostenta un estatus bajo en el canon histórico de las expresiones artísticas, tal como es el caso del arte textil. Este panorama hace sospechar que la existencia del Museo Ixchel se debe, en buena medida, al valor simbólico del traje indígena como signo externo de Guatemala.

Los parámetros y guiones de la exposición del Museo Ixchel representan a los pueblos indígenas a partir de su legado histórico, enfoque totalmente coherente con el origen arqueológico de dicha institución. Esta visión se traduce en una presentación de los formatos antiguos de los trajes como referentes y una descripción de sus cambios como alteraciones a versiones que, por su antigüedad, son interpretadas como auténticas. También es coherente con un abordaje arqueológico que los trajes se conciben desde el objeto como tal y que sus portadoras sean presentadas como una circunstancia que rige la existencia de este objeto, visión que se expresa en el guion de la exposición, en el esmero por la conservación de las piezas y en la existencia de un programa de actividades complementarias enfocado a los textiles como tales. Además, es probable que el esfuerzo que hace la exposición por distanciar los trajes de la cotidianidad se deba, también, a la intención de resaltar la dimensión estética de un objeto cuyo bajo estatus en los cánones del arte se deriva, principalmente, de su dimensión cotidiana. De esta manera, el Museo Ixchel muestra una consecuente construcción del traje indígena desde su calidad como objeto estético-cultural, contextualizado histórica y nacionalmente, pero desligado de la realidad social de su comunidad portadora actual.

Interpretándolo como una opción para gestionar arte en relación con el concepto de la identidad cultural, el planteamiento que desarrolla el Museo Ixchel destaca por concentrarse en el objeto, resaltando su valor histórico y artístico, un abordaje coherente con lo que establece la UNESCO para el patrimonio material (UNESCO, 1972). A la vez, el Museo Ixchel hace eco de lo que Gladys

24 Destaca en la entrevista realizada a la historiadora del Museo Ixchel, que ella considera importante explicar la imposibilidad de conseguir piezas arqueológicas, lo cual demuestra que los gestores del Museo están conscientes de esta problemática. Para consultar dicha entrevista véase <http://www.icat.una.ac.cr/savia/huipiles/videos.html>

Tzul describe como “único rostro que tiene Guatemala para presentar al mundo” (Entrevista con Gladys Tzul, enero de 2013, Totonicapán, Guatemala), destacando el traje indígena como expresión de la identidad nacional guatemalteca. Ello sucede describiendo los trajes desde la historia nacional de Guatemala y con una presencia solapada de sus portadoras, quienes están presentes en todo momento como maniquíes, portadoras, productoras y transformadoras, pero sin que sus voces se hagan presentes en los textos e imágenes que acompañan la exposición. Este descarte de la mirada de las portadoras está lejos de lo que establece la convención de la UNESCO referente al patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 2003), además de que revela lo problemático que puede resultar la construcción de significados identitarios nacionales a partir de expresiones asociadas a un segmento específico de la población.

La exposición de *Con Voz Propia*, en cambio, se construye desde la cotidianidad y desde una visión comunitaria de las portadoras de los trajes. Tal como se describió, esta propuesta nace desde un ideario y activismo político del colectivo y de una percepción del traje como parte de la identidad de sus portadoras, concibiendo ambos como una unidad inseparable. A la vez, *Con Voz Propia* plantea su exposición explícitamente como contrapropuesta a otros discursos en torno al huipil, tal como se indica en el planteamiento inicial que dirigió al ICAT: “La idea es que nosotros los mayas hablemos *Con Voz Propia*, pues hay muchos que cuentan la historia respondiendo a sus intereses, hacen uso de las prendas de vestir sin sentir lo que significa para una mujer que lo porta a diario”²⁵. En este sentido, el bajo perfil de los trajes como tales en la exposición *Güipiles* puede interpretarse como contrapropuesta a la estetización de la vestimenta indígena de parte de otros actores de la sociedad guatemalteca. A la vez, la concepción del traje como complemento inseparable de sus portadoras lo convierte en la expresión visual de la identidad de las mujeres, la cual da fe de su adscripción a una identidad indígena, de la ubicación local de sus respectivas luchas sociales²⁶ y de su auto-concepción femenina. Este planteamiento establece la comunidad portadora como principal referente para la representación de los trajes y sus portadoras como parte inseparables de los mismos.

Interpretando la exposición *Güipiles* como una manera de representar arte desde el concepto de la identidad cultural, destaca la presencia de las portadoras como seres sociales frente a una visibilidad relativamente baja del objeto artístico, lo cual invierte el usual orden de importancia objeto-sociedad en ex-

25 Descripción del Colectivo *Con Voz Propia* según la comunicación electrónica con Aura Chojlán (A. Chojlán, comunicación electrónica, 19 de diciembre de 2012).

26 A pesar de que en la actualidad las mujeres mayas no utilizan necesariamente la vestimenta de su lugar de procedencia –e inclusive combinan piezas de diferente origen–, este vínculo no pareciera haberse perdido del todo, ya que, al menos, las integrantes del colectivo siguen mostrando una preferencia por trajes de sus comunidades y de lugares con una especial importancia para ellas.



posiciones de obras artísticas. A la vez, el diseño y la implementación de la exposición resulta totalmente coherente con lo que demanda la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, ya que toda acción e interpretación nació desde el grupo social relacionado con el objeto en cuestión y del significado identitario que construyen las mismas portadoras. Además la exposición Güipiles resulta en cierto grado conceptual, ya que se construye en referencia a un sentido discurso oficial sobre el mismo objeto e incorpora así discursos que no están presentes como tales en la exposición. Ello revela otro reto que puede aparecer al representar arte desde el concepto de la identidad cultural, ya que –siguiendo los procesos y términos que demanda la UNESCO con respecto a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial–, el objeto puede ser opacado por sus significados, en una presentación que no necesariamente es fácil de interpretar para personas externas a la comunidad portadora.

En su esencia, estas diferencias entre las exposiciones de *Con Voz Propia* y del Museo Ixchel se relacionan con respuestas divergentes a la pregunta si el huipil es un objeto o la expresión material de un concepto cultural. Al definirlo como objeto, el Museo Ixchel entra en una lógica de conservación y rescate que busca defenderlo de diversos embates, lo cual implica conservar las piezas de un deterioro físico, exaltar la dimensión estética de un objeto que, en gran parte de la sociedad, este es considerado como indicador de pobreza y desarrollar medidas de protección frente a una supuesta desvirtuación de estilos presuntamente originales. El Colectivo *Con Voz Propia*, en cambio, entiende el traje como expresión de una comunidad, lo cual implica que tiene una relación inseparable con sus portadoras y que debe ser retratado e interpretado en relación con ellas y a las vivencias de las respectivas comunidades. Como la pregunta por el predominio del objeto o de los significados que se construyen a partir del mismo es clave en la actual diversificación de la gestión del arte, estas dos exposiciones también visualizan, de manera ejemplar, cómo las decisiones que se toman al respecto determinan la representación de una expresión artística.

Algunos aspectos a tomar en cuenta al representar arte desde la identidad cultural

Como espero haber mostrado a lo largo de este artículo, la diversidad de conceptos del arte y los cambios en parámetros de la gestión cultural, abren una gran gama de opciones para representar el arte desde la identidad cultural y enfrentan entidades dedicadas a la representación de manifestaciones artísticas a una serie de encrucijadas. Es evidente, que estas encrucijadas varían según la naturaleza y misión de cada entidad, además de que dependerán de la existencia de compromisos sociales o mandatos políticos que trascienden la representación de obras artísticas. Para el caso específico del Programa ICAT y su compromiso de promover el entendimiento mutuo de actores distintos vinculados a las mismas expresiones, la comparación entre las exposiciones



de *Con Voz Propia* y del Museo Ixchel evidencia al menos tres aspectos que requieren de reflexión.

En primer lugar, se hace evidente que concebir una manifestación artística, desde sus productos o desde sus portadores, puede llevar a evaluaciones contrarias del mismo proceso. Muestra de ello es la interpretación de cambios en un objeto artístico que son provocados por procesos sociales, tal como sucede con la des-localización de los estilos de la vestimenta de las mujeres maya; un fenómeno que el Museo Ixchel interpreta desde el objeto como un desdibujamiento de estilos, tendiente a causar la pérdida de prácticas específicas, mientras desde la mirada de *Con Voz Propia* constituye un indicio de que el uso de la vestimenta sigue siendo una práctica viva y, por ende, con potencial de perpetuación.

Al considerar la posibilidad de representar una manifestación artística desde sus portadores, cabe reflexionar sobre la manera de la cual se construye esta representación. Tal como una fotografía revela el ojo del fotógrafo, también cualquier otro tipo de representación de un objeto (artístico) dejará en evidencia cómo este objeto es percibido por el gestor de la representación. Al menos en el caso de la exposición del Colectivo *Con Voz Propia*, fue necesario que las mismas portadoras de los trajes desarrollaran todos los aspectos de su exposición, obteniendo un producto que difiere de patrones habituales de una exposición de arte.

Tal como la UNESCO plantea la necesidad de construir inventarios de patrimonio cultural inmaterial desde sus portadores, cabe reflexionar sobre el grado de intervención que los portadores de un arte deben tener en la representación de sus objetos y procesos; y como esta intervención puede generar productos de difícil acceso para espectadores que no han estado involucrados en el proceso; también cabe considerar la posibilidad de hacer este proceso de construcción visible ante el público.

Por último, se hace evidente que, representar una manifestación artística desde su calidad de objeto o desde sus portadores, implica una toma de posición que trasciende el ámbito netamente artístico, sobre todo si la manifestación en cuestión tiene valor simbólico más allá de su comunidad portadora o si la comunidad portadora está afectada por desequilibrios de poder. Ello replantea viejas preguntas en torno a la neutralidad del arte. En el presente caso, desde una concepción del huipil como objeto artístico, la exposición del Museo Ixchel pareciera ser un esfuerzo neutral, mientras que la representación que hace el Colectivo *Con Voz Propia* podría entenderse como una utilización de un objeto artístico para fines de denuncia social. Si se concibe el huipil a partir de su comunidad portadora, en cambio, la exposición de *Con Voz Propia* resulta ser la más coherente y la propuesta del Museo Ixchel pareciera ser incompleta y sesgada



Imagen perteneciente a la exposición “Arte y Acción: Huipiles Tejidos de Identidad. Fotógrafa: Marcia Silva. Tonicapán, Guatemala, 2013.

Referencias

- Appadurai, Arjun (Ed). (1991). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo.
- Arizpe, Lourdes (Coord.). (2011). *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*. México: CONACULTA-UNAM.
- Bonfil, Guillermo. (1992). *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*. Buenos Aires: Fondo Editorial CEHASS, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Broome, Benjamin. (1995). Collective Design of the Future: Structural Analysis of Tribal Vision Statements. *American Indian Quarterly*, 19(2), 205-227.
- Brown, Michael. (1998). Can Culture Be Copyrighted? *Current Anthropology*, 39(2), 193-222.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe [CEPAL]. (2016). *Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: UNA oportunidad para América Latina y el Caribe*. Santiago: CEPAL
- Cuevas, Rafael. (1987). La Cultura y el Arte. *Letras*, 13-14, 114-127.
- García-Canclini, Néstor. (1982). *Las Cultura populares en el Capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.



- García-Canclini, Néstor. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Ginsburg, Faye. (1994). Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*, 9(3), 365-382.
- Grant, Catherine. (2012). Rethinking Safeguarding: Objections and Responses to Protecting and Promoting Endangered Musical Heritage. *Ethnomusicology Forum*, 21(1), 31-51.
- Kuper, Adam. (2001). *Cultura: La visión de los antropólogos*. Barcelona: Paidós Básica.
- McCann, Anthony. (2001). All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property. *Ethnomusicology*, 45(1), 89-106.
- Molano, Olga. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Opera*, 7, 69-84.
- Nivón, Eduardo y Mantecón, Ana. (Coords.). (2010). *Gestionar el Patrimonio en tiempos de Globalización*. México: Editorial UAMI-Juan Pablos Editor.
- Nusbaum, Philip. (2004). Folklorists at State Arts Agencies: Cultural Disconnects and "Fairness". *Journal of Folklore Research*, 41(2/3), 199-225.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual [OMPI]. (s.f.). *Propiedad Intelectual y Expresiones Culturales tradicionales o de Folclore. Folleto No.1*. Ginebra: OMPI.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo [PNUD]. (2004). *Informe sobre el Desarrollo Humano 2004: La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. Madrid: Grupo Mundi-Prensa.
- Proyecto Estado de la Región-PNUD. (2003). *Segundo Informe sobre Desarrollo Humano en Centroamérica y Panamá*. San José: Proyecto Estado de la Región-PNUD.
- Programa Estado de la Nación-PNUD. (2008). *Estado de la región en desarrollo humano sostenible, un informe desde Centroamérica y para Centroamérica 2008*. San José: Programa Estado de la Nación..
- Read, Herbert. (1964). *El Significación del Arte*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Scherzinger, Martin. (1999). Music, Spirit Possession and the Copyright Law: Cross-Cultural Comparisons and Strategic Speculations. *Yearbook for Traditional Music*, 31, 102-125.
- Secretaría de la OMPI. (s.f.). *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folclore. Publicación No 913*. Ginebra: OMPI.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO]. (s.f.) *¿Qué es patrimonio cultural inmaterial?*. Paris: UNESCO.



- UNESCO. (1972). *Convención para la Protección del Patrimonio Material y Natural*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. México: UNESCO
- UNESCO. (2001). *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Paris: UNESCO
- UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2005). *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*. Paris: UNESCO.
- UNESCO. (2016a). *Díálogos Post-2015 sobre Cultura y Desarrollo*. México: UNESCO.
- UNESCO. (2016b). *Cultura & Desarrollo Agenda 2030: Plan de trabajo regional de cultura para América Latina y el Caribe 2016 – 2021*. México: UNESCO.