

**“DEL ARTE EFÍMERO AL PATRIMONIO INMATERIAL”
POLÍTICAS CULTURALES Y APROPIACIÓN SOCIAL DE LA
PATRIMONIALIZACIÓN DE LOS CUADROS VIVOS DE GALERAS, SUCRE**

Ángela María Aponte Bayer

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Antropóloga

Dirigido por:
Héctor García Botero

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología
Bogotá
Febrero, 2016

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
PARTIR DE LOS AGENTES PARA LLEGAR A LA POLÍTICA CULTURAL	4
CAPÍTULO 1	12
GIRO INMATERIAL DE LA ECONOMÍA EN EL CAMPO CULTURAL: DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO A LA GESTIÓN DE RELACIONES SOCIALES..	12
1.1 LA GESTIÓN DEL VALOR DEL PATRIMONIO LOCAL	13
1.2 LA POLÍTICA DE LA GESTIÓN CULTURAL Y “LA GESTIÓN DE GESTORES”	26
CAPÍTULO 2	35
PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INMATERIAL: LA ESTÉTICA LOCAL COMO PARTE DEL “FOLCLOR NACIONAL”	35
2.1 LA FESTIVALIZACIÓN DEL PATRIMONIO LOCAL	37
2.2 LA ESTILIZACIÓN DEL FOLCLOR Y LA ESCENIFICACIÓN DE LA AUTENTICIDAD	45
CONSIDERACIONES FINALES	57
BIBLIOGRAFIA	62
ANEXOS	67

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es la suma de dos aspectos inseparables: el soporte personal y el estímulo intelectual. Muchas personas han participado del proceso y se han vinculado de maneras gratamente inesperadas. Los directamente involucrados han sido siempre la familia y los amigos. A mi familia, le agradezco su amor y apoyo constante, emocional y económico a lo largo de estos años. A papá y mamá por darme la libertad de elegir mi camino y por el amor incondicional con el que me han visto crecer y caer y alzar vuelo. A Juan, mi hermano y maestro. A ti, gracias por recordarme la simplicidad de la vida y la magia de la risa.

Los amigos han sido indispensables para la culminación de este trabajo. Agradezco a Lorena, amiga incondicional. A ti, por ser mi lectora más generosa, ser mis oídos y ojos cuando me pierdo en el camino y, por ser mi consejera y confidente. A la Mona, por atreverse a viajar conmigo y ser mi fotógrafa de cabecera, por hacerme reír a carcajadas de nosotras mismas cuando la cosa no iba tan bien y por ser amiga incondicional, aun en la distancia. A Margarita, por dejarme sumar anécdotas y compartir historias. A ti, por la honestidad y transparencia de tus palabras con lo referente a la tesis y a la vida. A mis compañeros de universidad por las palabras de ánimo en los momentos precisos.

Agradezco especialmente a Ciro Iriarte por la generosidad con que me abrió las puertas de su casa y de su pueblo. Por las innumerables conversaciones en el cálido jardín de su casa. Por compartir su conocimiento, vida y obra. Al profe Jorge y la “seño” Gloria por hacerme sentir parte de su familia y mostrar tanto interés con respecto al desarrollo de mi tesis. A María Daniela y Karito, por mostrarme las calles de Galeras y hacer de mi estadía en campo el más grato de los recuerdos. De igual modo, agradezco a cada asesor y creador de montajes, docente, *dioso* y gestor cultural que me dejó entrar en su cotidianeidad y aportó significativamente para el desarrollo de esta investigación.

Por último y muy especialmente a Héctor García, por su cuidadosa lectura y revisión de la tesis. Por acompañarme en cada parte de la investigación y estimular la discusión para enriquecer el trabajo. Le agradezco por ampliar mi perspectiva frente al quehacer antropológico, y sobre todo, por la generosidad de compartir sus conocimientos, puesto que nada tiene sentido si no se comparte lo que uno lleva puesto.

INTRODUCCIÓN

PARTIR DE LOS AGENTES PARA LLEGAR A LA POLÍTICA CULTURAL

El propósito central de mi investigación es entender algunos aspectos de la interacción entre la política cultural patrimonial y los agentes sociales que participan en la activación de los procesos de patrimonialización a nivel local. Este cuestionamiento se enmarca en el estudio de caso de la manifestación cultural denominada como los *Cuadros vivos*, una expresión artística colectiva que fue incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) del ámbito nacional en el año 2013.

En Galeras, municipio ubicado al norte del país, en el departamento de Sucre, tiene lugar un evento conocido como los Cuadros vivos, los cuales “son en su esencia pinturas, esculturas, fotografías o simplemente ideas encarnadas, literalmente, por personajes del pueblo que posan inmóviles durante largos lapsos de tiempo en cumplimiento de la posición que les ha sido asignada en la escena” (Serrano, 2011). Así pues, se tratan de montajes de origen popular, expuestos en las calles del pueblo, en los cuales se recrean escenas de tradición religiosa, costumbrista, de sátira social y demás temas que sus creadores¹ ingeniosamente deseen poner de presente. Esta expresión artística galerana² se expone anualmente en el marco del *Festival Folclórico de la Algarroba*³, llevado a cabo del 3 al 7 de enero, de manera que las noches de presentación en las calles del pueblo se convierten “en una inmensa galería de arte - a cielo abierto - visitada por los pobladores y, turistas nacionales y extranjeros” (Martínez, 2014).

¹ Bajo el nombre de creadores son conocidos los habitantes de Galeras, quienes haciendo uso de su creatividad e imaginación, realizan montajes de cuadros en las calles del pueblo. Cabe señalar, que los Cuadros vivos han sido considerados por la antropóloga Gloria Triana como “el arte efímero más hermoso”, debido a que es una expresión artística que permanece en escena apenas durante lapsos de tiempo, en la cual desde los niños hasta los viejos pueden ser sus creadores. Ello por ser una manifestación cultural en la que convergen las familias entorno a su realización; además, son los jóvenes los principales proponentes y realizadores de montajes.

² Gentilicio de los pobladores de Galeras.

³ Este festival fue nombrado así, debido a que el árbol del algarrobo es el más representativo y típico de la región. De este árbol realizan jalea de algarroba, jugos, tortas y otros productos gastronómicos que venden a los turistas durante los días del festival.

Con el ánimo de “salvaguardar” esta manifestación cultural, desde el año 2010, expertos del Ministerio de Cultura colombiano, antropólogos⁴, políticos locales, gestores culturales de la región, pobladores y docentes del municipio de Galeras han intervenido en el proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos. Tras un largo proceso, esta expresión colectiva fue presentada por las directivas y el cuerpo docente de la Institución Educativa de Galeras (INEGA), en mayo de 2010, para que fuese incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) de la nación.

Durante la última década del campo cultural en Colombia, y particularmente desde el año 2003 con la adopción de la Convención para la Salvaguardia del PCI liderado por la UNESCO, se ha visto el surgimiento y posicionamiento de un nuevo sujeto de discusión: el patrimonio inmaterial (Santoyo, 2010). Éste, siguiendo la tendencia global que acopia las recomendaciones de las convenciones de la UNESCO, ha puesto en marcha la inclusión de una serie de expresiones, saberes y bienes populares y étnicos que reflejan la diversidad cultural. Desde los protocolos sobre patrimonio emitidos por la UNESCO se han denominado a las colectividades ejecutantes de las manifestaciones “como “portadoras”, “transmisoras” o simples “reproductoras” del patrimonio, términos que connotan un medio pasivo o recipiente carente de voluntad, intención o subjetividad” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:60). Sin embargo, es preciso señalar que estos grupos sociales no son un mero objeto de preservación cultural; por el contrario, son agentes, es decir, “seres humanos con capacidad de actuar [...], quienes generan forma social y significado” (Ahearb, 2000:12). En este sentido, “toda intervención sobre el patrimonio modifica la relación de las personas hacia lo que hacen, la manera en que conciben su cultura y a sí mismos y las condiciones básicas de producción y reproducción cultural” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:60).

La inclusión de los *Cuadros vivos* en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI) y la ejecución de acciones de salvaguardia que provienen del PES han sido los mecanismos mediante los cuales desde el marco del Estado se intenta reconocer y visibilizar tanto a la práctica cultural como al grupo que la reproduce. Así pues, los Cuadros

⁴ Resalto la intervención de los antropólogos del Ministerio de Cultura en la elaboración del diagnóstico de la manifestación para su inclusión a la lista, así como la participación de la antropóloga Gloria Triana, quien ha gestionado la presencia de los Cuadros vivos en diferentes escenarios artísticos y ha sido una reconocida difusora de esta manifestación.

vivos han sido considerados como una manifestación que integra dos de los campos consagrados en la política de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI): el arte popular y los actos lúdicos y festivos, que cumplen con los requisitos “de pertenencia, representatividad, relevancia, naturaleza e identidad colectiva” (PES, 2013: 10), razones por las cuales fueron incluidos en la LRPCI nacional en diciembre de 2013 y ha sido implementado su Plan Especial de Salvaguardia (PES) a partir de enero de 2014. Del mismo modo, estas acciones constituyen las formas en que los agentes de diferentes sectores participan y se apropian de esta manifestación. Lo anterior propicia nuevos diálogos y negociaciones entre dichos agentes, bien sean estos entendidos como la colectividad “portadora” de la manifestación, las instituciones del Estado, o empresas privadas con estrategias comerciales y turísticas disímiles que participan en estos procesos.

Ahora bien, con la introducción de la categoría de patrimonio cultural inmaterial en las políticas culturales nacionales se ha reorientado la mirada hacia lo denominado “popular” o “folclórico”, lo cual ha propiciado el reconocimiento institucional de las expresiones culturales que obtienen la declaratoria como patrimonio. Sin embargo, el patrimonio está sujeto a contradicciones y disputas, pues su interpretación es “un proceso social que se acumula, se renueva y produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual” (García Canclini, 1999:18). De modo que, “el ‘patrimonio’ no es una ‘cosa’, un lugar ni un evento intangible: más bien es una representación o un proceso cultural interesado en negociar, crear y recrear recuerdos, valores y significados culturales” (Smith, 2011:42).

En este sentido, entiendo que los procesos de patrimonialización no solo patrimonializan prácticas u objetos que realizan ciertos grupos humanos, sino que “transforman la vida cotidiana de las personas interpeladas por sus discursos, es decir, que el patrimonio cultural inmaterial son también las personas –agentes- que lo reproducen” (Díaz, 2010: 29). De este modo, mi investigación busca propiciar una reflexión sobre los procesos y agenciamientos involucrados en la puesta en valor de los Cuadros vivos como patrimonio, considerando que es necesario realizar un análisis de las implicaciones que conlleva patrimonializar una práctica cultural como esta, por medio del cuestionamiento de las causas, efectos, límites y posibilidades que ha supuesto la declaratoria como patrimonio.

Si bien el patrimonio cultural ha constituido un campo de investigación interdisciplinar en el que la antropología, como disciplina, no ha sido ajena a su estudio; mi particular inclinación por el *patrimonio inmaterial* obedece a dos razones. En primer lugar, un interés académico por el estudio de la reciente instauración del patrimonio inmaterial como campo destacado de la política pública, que se articula tanto con el multiculturalismo colombiano como con la implementación de la cultura y la diversidad como un recurso y alternativa para el desarrollo económico y social (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2014). En segundo lugar, porque éste al encontrarse constituido por expresiones culturales, prácticas y conocimientos particulares sobre el mundo involucra a unas personas y grupos en concreto sobre los cuales recaen las políticas culturales patrimoniales, por lo cual se convierten tanto en sujetos de esta política como en agentes de los procesos de patrimonialización.

En un inicio mi investigación giraba en torno a la manera en que es apropiado el proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos por parte de sus agentes. Es clave señalar que el concepto de apropiación social, de acuerdo con Neuman, podría entenderse como “el proceso por medio del cual los agentes sociales del sistema económico capitalista interactúan con la propuesta cultural, económica, organizacional y de consumo mediante formas de adjudicación de nuevos sentidos, usos y propósitos que les permiten mantener su propio horizonte de comprensión en el mundo” (2008:71). Allí la agencia puede ser pensada a partir de la forma en “cómo la práctica reproduce el sistema y cómo el sistema puede ser cambiado por la práctica” (Ortner, 2011:444). Desde esta perspectiva, como lo expone García Canclini (1999), señalar la desigualdad estructural de los distintos agentes sociales – grupos o clases- que participan en la formación y apropiación del patrimonio lleva a pensar que las contradicciones en su uso tienen la forma que asume la interacción entre estos sectores o campos sociales.

Ahora bien, durante el desarrollo de la investigación y de mi trabajo etnográfico, comenzó a inquietarme no solo la apropiación del patrimonio a partir de quienes lo detentan, sino también de qué manera es apropiada la política patrimonial y cómo interactúa con los agentes que la reciben en la vida cotidiana, considerando que estos están convocados a potenciar la capacidad para actuar y negociar los direccionamientos de esta política cultural. De ahí que la apropiación social de los Cuadros vivos como patrimonio sea

transversal al mismo proceso de patrimonialización, es decir, en la medida en que el patrimonio local es activado y puesto en valor, es apropiado de manera desigual por los distintos sectores sociales que participan de este proceso.

Siguiendo lo anterior, el proceso de patrimonialización involucra tres dimensiones que se complementan entre sí, aunque cada una tiene implicaciones específicas: la política cultural patrimonial, los efectos de la política y la apropiación de la práctica. En primer lugar, encontramos que la patrimonialización involucra, innegablemente, la puesta en escena de una política cultural, la cual constituye estrategias de gobierno y de administración de las prácticas culturales patrimonializadas. Esta política cultural, en el contexto del multiculturalismo, está orientada a “definir o redefinir aquellos sujetos [y prácticas] que se consideran como los otros de la nación, o mejor aún, aquellos que construyen su pluralidad” (Bocarejo, 2011:100). En segundo lugar, la política de patrimonialización produce unos efectos concretos sobre los grupos sociales y sus prácticas culturales e implica que éstas últimas sean reapropiadas por los agentes que las reproducen, debido a que la política supone la inserción a nuevos circuitos económicos, burocráticos y sociales que modifican la manera en que los grupos participan e interactúan con su manifestación.

Así pues, la puesta en valor de los Cuadros vivos - en tanto patrimonio inmaterial - precisa de un análisis etnográfico del proceso de patrimonialización y su inclusión en esta política cultural: sobre el significado de la participación de los distintos sectores sociales en el proceso, las tensiones que conlleva y los nuevos circuitos económicos a los que se adhieren, los cuales promueven el consumo de la cultura inmaterial y alientan su inclusión en el mercado global. De esta manera busco aportar en la comprensión del efecto estructural y estructurante de las políticas culturales transnacionales de la UNESCO implementadas en los estados-nación y la manera en cómo estas interactúan e intervienen en la cotidianidad de sus ciudadanos (Chaves, 2011). Así, este trabajo se encuentra atravesado por tres ejes analíticos que se articulan entre sí, a saber: el patrimonio, la economía y la cultura como recurso, con el objeto de examinar las lógicas institucionales y su interacción en la vida cotidiana de los agentes a partir de la “puesta en valor del patrimonio, proceso que hasta ahora ha sido denominado como patrimonialización” (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2014:11).

Es preciso señalar que los procesos de patrimonialización no ocurren en el vacío, sino que están insertos dentro de una política de la cultura contextualizada en el marco del multiculturalismo neoliberal, éste entendido como la lógica cultural del capitalismo multinacional (Zizek, 1998). Ahora bien, el multiculturalismo es una política de la alteridad que promueve el reconocimiento de la diversidad cultural y opera como una serie de normatividades y marcos jurídicos (nacionales e internacionales), consagrado en Colombia a partir de la Constitución de 1991. En el país, el marco legal referido al patrimonio inmaterial, establecido por la Ley General de Cultura y la adhesión a la Convención Internacional para la salvaguardia de Patrimonio Inmaterial ratificada con la ley 1037 de 2006, son los instrumentos que reafirman el papel protagónico del Estado en la definición y control de lo que ha de ser patrimonializado (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2009). Esta política cultural es anclada al modelo económico neoliberal, en tanto que este, incluso al favorecer los intereses del capital y del mercado, es compatible con algunos de los derechos culturales (Hale, 2004). De acuerdo con esto, las comunidades “portadoras” de saberes y prácticas no sólo son comprendidas como depositarias de conocimientos y experiencias, sino como entidades “capaces de convertir [sus producciones culturales] en *performance* para insertarlas en el mercado como mercancía, alentando paradójicamente sentidos de identidad, pertenencia y apropiación” (Therrien, 2011:250). Es precisamente a partir de este marco legal desde el que se institucionalizan los Cuadros vivos de Galeras al ser declarados como patrimonio nacional por el Estado.

Ahora bien, “la política referida al patrimonio inmaterial se ha asumido desde distintos sectores de la cultura, e incluso desde el Ministerio de Cultura, como la oportunidad para resarcir las limitaciones de las acciones estatales orientadas a representar la identidad nacional como diversa culturalmente” (Therrien, 2011:239). En este sentido, las políticas del patrimonio tal como se han venido desarrollando en Colombia “buscan, fundamentalmente, proteger, o incluso, fortalecer unas identidades culturales, en cuanto amenazadas, invisibilizadas, y en peligro de extinción” (Vignolo, 2014: 281). Esta actitud celebratoria de las instituciones no ha permitido pensar las implicaciones de nombrar una expresión cultural como patrimonio de la nación, es decir, “no se logra tener en cuenta la carga de institucionalización, gestión y burocratización, así como la inserción en nuevos circuitos económicos, sociales y políticos, que sufren los grupos sociales cuyas expresiones

culturales son objeto de una declaratoria o inclusión en una lista de este tipo” (Santoyo, 2010:110).

De acuerdo con lo anterior, es importante señalar “que el patrimonio hace cosas, que tiene un efecto y, que ‘realiza un trabajo’ social y cultural” (Smith, 2011:41). Desde esta perspectiva, la patrimonialización, como la de los *Cuadros vivos*, produce algo nuevo: la reconfiguración del ámbito público, renovados agenciamientos y la articulación de apuestas simbólicas y económicas (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2014). Cabe señalar, que la patrimonialización constituye también, una estrategia para la cooptación de capital, donde «la cultura» deviene como recurso y su gestión es cada vez más el nombre del juego (Yúdice, 2002).

El trabajo de campo fue llevado a cabo en dos momentos. El primero corresponde a dos meses de trabajo de campo entre diciembre 2014 y enero 2015, en donde aprendí a entrar en el ritmo lento y cotidiano del municipio. Durante estos primeros meses de campo, me propuse conocer a los creadores, asesores y gestores de Cuadros vivos (en su mayoría docentes), y a comprender las dinámicas de la manifestación cultural que pretendía estudiar. Me concentré en la comprensión de la práctica, es decir, en identificar los agentes que participan de su realización y gestión, en participar de las reuniones del Consejo de Salvaguardia y de las reuniones en las calles para la preparación de los montajes. Llevé un diario de campo de las actividades y realicé conversaciones informales con algunos de los viejos y jóvenes del pueblo, conocedores y realizadores, respectivamente, de la práctica.

Durante este período estuve inmersa en las actividades de los creadores y asesores, me adentré en las dinámicas de cada calle en donde fueron presentados los Cuadros vivos para el Festival Folclórico de la Algarroba número XXVII. Aprendí incluso acerca de montar Cuadros y maquillar personajes. Del mismo modo, participé en la logística del desplazamiento y presentación de Cuadros vivos en el marco del *Hay Festival* de Cartagena 2015, actividad apoyada por el Observatorio del Caribe y el Ministerio de Cultura. Ello amplió mi visión respecto a la interacción entre los grupos que se inscriben a las políticas patrimoniales y la institucionalidad que se mueve en el campo del patrimonio, así como la gestión y puesta en valor del patrimonio local en distintos escenarios culturales.

El segundo momento corresponde a un mes de trabajo de campo en julio de 2015. Esta vez me enfoqué en la comprensión de la financiación y gestión de la manifestación porque, durante el primer período de trabajo de campo, la financiación y el manejo de dineros como resultado de la gestión del patrimonio se habían convertido en un tema recurrente evocado por los pobladores de Galeras, asesores, gestores, creadores y docentes que participan activamente de la práctica. De modo que me dispuse a realizar conversaciones y entrevistas semiestructuradas a algunos gestores culturales del pueblo, miembros del Consejo de Salvaguardia de la manifestación y algunos funcionarios de instituciones regionales y locales que financian la práctica y reciben los dineros obtenidos de instituciones gubernamentales nacionales y departamentales.

Este texto está compuesto por dos capítulos. En el primero contextualizo al lector sobre la manifestación cultural centrándome en la manera en que los pobladores de Galeras han construido un relato que les permite comprender la transformación de su práctica antes y después de su inclusión a la LRPCI y la implementación de las acciones de salvaguardia direccionadas por las políticas del PCI. A la par, propongo un análisis a propósito de la política pública cultural que enfatiza en la gestión y puesta en valor del patrimonio local; argumentando que al gestionar el patrimonio se producen nuevas formas de relación social entre los distintos agentes que detentan el patrimonio, a partir del dinero que llega a través de la financiación del mismo. Por lo cual, al ser financiada y gestionada la práctica son del mismo modo gestionadas las relaciones sociales entre los sectores que participan en la patrimonialización de los Cuadros vivos.

En el segundo capítulo, de manera etnográfica, planteo que una de las formas de gestionar y poner en valor el patrimonio local ocurre en los festivales, siendo estos escenarios de presentación y representación del patrimonio en donde es puesta en escena la retórica de la nación multicultural. Para ello tomo como ejemplo dos festivales: el primero, en el Festival Folclórico de la Algarroba como escenario local y, el segundo, en el marco de una presentación en el *Hay Festival* de Cartagena 2015. Ello con el objetivo de comprender las especificidades y transformaciones a la que se somete la práctica al ser deslocalizada y escenificada en un escenario fuera de su contexto de producción. Para concluir, expondré las reflexiones y los aportes más significativos derivados de este análisis.

CAPÍTULO 1

GIRO INMATERIAL DE LA ECONOMÍA EN EL CAMPO CULTURAL: DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO A LA GESTIÓN DE RELACIONES SOCIALES

“Suddenly, finance is fun”

Randy Martin. Financialization of daily life.

El repentino interés del Estado por reclamar control y participación en aspectos de la vida social de grupos excluidos del repertorio de bienes culturales de la nación, ha llevado a la activación de procesos de patrimonialización a nivel local y a su adhesión en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI), mediante “la identificación e inclusión de las manifestaciones que reflejan la diversidad cultural y que incorporan el mundo selvático y periférico en la cartografía cultural” (Therrien, 2011:240). No es casual que este interés del Estado por incluir la diversidad cultural en la cartografía de la nación florezca en el contexto de una economía global dispuesta a producir plusvalía en la producción inmaterial y, particularmente, en el amplio campo de la cultura (Montenegro, 2013). Ello ha alentado la producción de *economías inmateriales* en la periferia al poner un acento en la gestión de la cultura y más precisamente en la gestión del *patrimonio inmaterial* (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2014). Este proceso, que obedece al anclaje de la economía y las políticas culturales, involucra unas prácticas de financiación por parte del Estado y la empresa privada frente a las manifestaciones culturales, que produce nuevas formas de relación social dentro y fuera del grupo que practica la manifestación y modifica la manera en que éste se relaciona con su práctica cultural.

Durante los innumerables recorridos por las calles de Galeras, tras los encuentros cotidianos y los diálogos sostenidos con su gente, me fui dando cuenta con el pasar de los días que en la mayoría de conversaciones cotidianas respecto a la presentación de Cuadros vivos había una preocupación por el dinero. -No ha llegado la plata del Ministerio- decían en las calles como si ello constituyera una buena justificación para retrasar, momentáneamente, los preparativos del montaje. Y tal vez lo era. Fue ahí cuando empecé a preguntarme por la relación entre el dinero y el patrimonio; propiamente en el

financiamiento por parte de entidades estatales a manifestaciones culturales ancladas a las políticas culturales del PCI.

En este panorama tuve que remitirme a los creadores de Cuadros y a algunos de los jóvenes y adultos del pueblo para comprender la manera en que percibían su práctica con relación al dinero que esperaban del Ministerio y, por supuesto, acerca del significado social que le otorgaban a ese dinero. Con ello me refiero a “las diversas formas en las cuales las personas identifican, clasifican, organizan, usan, producen y circulan el dinero, en la medida en que se van enfrentando a múltiples vínculos sociales” (Zelizer, 2011:13). Ese significado es negociado por el grupo, de acuerdo al contexto del discurso y de la identidad de quienes se relacionan a través de la financiación (Zanotelli, 2004). Me pregunté, entonces, cómo el dinero llega a ser un asunto relevante en la activación del proceso de patrimonialización a nivel local y cómo a través de la financiación se interpreta y se construye un vínculo entre el grupo que practica la manifestación y el Estado.

En este capítulo, entre descripciones etnográficas y reflexiones, argumento que el financiamiento a manifestaciones culturales es algo más que una práctica económica; más bien adquiere un valor social que produce nuevas formas de relación entre los agentes que participan de la patrimonialización y de estos con su práctica cultural. Aquí exploro la manera en que se crea un valor a partir del patrimonio local y cómo se originan renovados agenciamientos producto de la articulación de apuestas simbólicas y económicas, así como la activación de las políticas culturales que enfatizan en la gestión y administración de la misma, haciendo un uso estratégico de la cultura como “un recurso” (Yúdice, 2002).

1.1 LA GESTIÓN DEL VALOR DEL PATRIMONIO LOCAL

Cuando regresaba de una visita a una de las calles del pueblo en la que se preparaba una presentación de Cuadros, me encontré a Ciro sentado en la terraza de su casa, mirando hacia una de las calurosas calles galeranas.

“Todo el mundo pone afuera lo que tiene adentro. En su cabeza, con su creatividad, en su casa y en sus bolsillos”, dijo refiriéndose al montaje de Cuadros vivos para el Festival que

se aproximaba en los primeros días de enero de 2015. Quién mejor que Ciro para decirlo: él, personaje reconocido en el pueblo por ser impulsor de los Cuadros vivos por más de veintitrés años, profesor de artes de la Institución Educativa del Galeras (INEGA), asesor de montajes, gestor cultural y miembro del Consejo de Salvaguardia de esta manifestación. No lo pudo haber expresado mejor: para su realización, los Cuadros vivos requieren de la creatividad que proviene de la imaginación de los habitantes de Galeras y para su materialización, del dinero que guardan los bolsillos; o mejor aún, del dinero procedente de instituciones que financian los bolsillos de los creadores de Cuadros.

Pero esto no siempre ha sido así. Al escuchar las historias de algunos pobladores de Galeras, me enteré de que tiempo atrás a la gente no se le pagaba por realizar Cuadros; los hacían espontáneamente, apelando a la solidaridad, al sentido de comunidad, al trabajo colectivo y al “amor al arte”. Entre tanto, a los *dioses y diosas* que se “montaban en el Cuadro”⁵ se les retribuía con atenciones o comida.

Hablamos de varias décadas atrás. A pesar de que ningún galerano conoce con exactitud el origen de su práctica, es muy común escuchar en los relatos de los pobladores viejos de Galeras las memorias de una infancia y una juventud en la que entre todos y con pocos recursos “vestían las calles”⁶ para las noches de presentación, preparaban en frente de sus casas el montaje de los Cuadros, prendían la cumbia desde las seis de la tarde y amanecían bailando en las calles del pueblo. Ello ocurría durante la *Fiesta de Reyes*, nombre con el cual era conocida esta celebración por llevarse a cabo desde la Navidad hasta el seis de enero.

Así es como se recuerda la organización de la fiesta y los preparativos del montaje de Cuadros hasta hace poco más de treinta años atrás, cuando aún no existía el Festival – escenario de presentación de Cuadros en el pueblo–, ni se hablaba del *Cuadro Vivo hecho patrimonio* como así hoy lo reconocen muchos galeranos:

⁵ Expresión coloquial para referirse a la acción de posar inmóvil en escena.

⁶ Forma coloquial para referirse a la decoración de la calle en la que se presentan los Cuadros vivos durante las noches del Festival Folclórico. Esta decoración usualmente se realiza a partir de la organización colectiva de los habitantes de la calle, usando elementos tradicionales como totumos, cadenas de colores que se alzaban en las calles, semillas de algarrobo, entre otros.

Para armar los cuadros se ponía de acuerdo la calle. Cuando eso eran las jovencitas que venían y decían “ajá y cuánto va a dar”. Eso era pa’ pagar el conjunto de la gaita, de la cumbia. Entonces venían aquí y uno daba un poquito, y la otra casa daba otro poquito y así, para pagar al que iba a tocar la cumbia. Ese era el único gasto y pa’l tiro; a veces había hasta tres tiros [de pistola] que anunciaban que comenzaba la fiesta y en qué calle [...]. Lo demás no tenía gasto porque lo recogía la gente de la misma naturaleza o era prestado. (Conversación con María Primitiva Acosta. Galeras, diciembre de 2014).

Antes de la inclusión en la Lista Representativa de Patrimonio, incluso mucho antes de la creación del Festival Folclórico de la Algarroba, los materiales que necesitaba un Cuadro para su elaboración se encontraban en la naturaleza y en el propio hogar, de manera que se requería de poco dinero. Entonces si se necesitaban hojas de plátano para *ennichar*⁷ un Cuadro se cortaban del patio de la casa, y si se necesitaba alguna vasija, mueble u ornamento para adornar la puesta en escena se acudía al interior del hogar. “Antes se financiaba organizando juntas espontáneas en las calles, se vendían empanadas, guarapo y se pedía colaboración en las calles para ‘vestirlas’, porque cada quien financiaba su propio Cuadro. Aquí la fuente de empleo era escasa. Tradicionalmente se vivía de ser jornalero” (Conversación con Ciro Iriarte. Galeras, julio de 2015).

Con el fin de llevar a cabo las ideas del montaje, los habitantes del pueblo realizaban intercambios solidarios (actividades de autogestión, se diría hoy en día) como rifas o ventas gastronómicas y artesanales, en busca de los recursos económicos necesarios para los materiales con los que montaban los Cuadros vivos y con los que “vestían” las calles para su presentación. Así es como recuerda la gente del pueblo que fue sostenida la práctica, hasta que en la década de 1980, tras un debilitamiento de esta celebración, un político galerano se interesó por revitalizar la tradición. Haciendo uso del poder político que inviste, “el ex Congresista y ex Ministro de Minas y Energía, Carlos Martínez Simahán, junto con otros ciudadanos, se propusieron recuperar la tradición mediante la creación del *Festival Folclórico de la Algarroba*, celebrado anualmente del 3 al 7 de enero, desde el año 1989” (PES, 2013: 15).

⁷ Se denomina *ennichar* al acto de “aislar del contexto la escena sobre la cual se quiere llamar la atención. Para ello se utilizaban dos cortinas laterales y una de fondo, transformando con ello el espacio cotidiano. Actualmente el fondo y los laterales de muchos cuadros son utilizados para ambientar espacios (bosques, habitaciones, salas), épocas (medievo, prehistoria o situaciones determinadas). En este sentido, se le conoce como *nicho* al contexto o escenografía que precisa el Cuadro” (PES, 2013:14).

Lo que antes fue llamado espontáneamente por la gente del pueblo como la *Fiesta de Reyes* pasó a ser institucionalizado a partir de la creación del Festival Folclórico. Este hecho reorganizó la puesta en escena de los Cuadros Vivos en el marco de un festival y desplazó las celebraciones de las calles a la tarima del pueblo, denominada “Nacho Luna” en homenaje a uno de los juglares y gaiteros más reconocidos de la región. Así mismo, promovió un *concurso de Cuadros vivos* formado con la intención de generar mayor participación por parte de los habitantes del pueblo. Este concurso, aún hoy vigente, ha tenido como incentivo un pago a cada creador de Cuadros, que funciona como una especie de apoyo económico para la elaboración del montaje. Sumado a ello, ha contado con una premiación en dinero para aquellos creadores a los que los jueces les otorguen el título de ganadores durante el festival anual.

Debido a la creación del Festival Folclórico y el manejo de dineros en torno a su organización y concurso fue necesario formar una institución capaz de gestionar y administrar los recursos obtenidos, provenientes de la financiación de instituciones públicas y privadas, para el desarrollo de cada festival. Ello produjo como resultado la creación de la, aún vigente, *Corporación Festival Folclórico de la Algarroba* como entidad gestora de la manifestación, puesto que las instituciones públicas o privadas no financian a particulares, sino que precisan de personas jurídicas que administren dichos recursos y los gestionen. Así, se constituyó la presencia de un nuevo agente institucional en el pueblo a través del cual se ha generado la interacción entre el municipio y los recursos públicos provenientes de instituciones departamentales como el *Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Sucre*. Asimismo, tras la creación del *Ministerio de Cultura* en el año 1997, han sido gestionados los recursos a nivel nacional por la vía de la financiación de proyectos culturales.

Lo anterior permite distinguir dos formas en que circula el dinero asociado a la realización de la manifestación: una, en la búsqueda de recursos públicos para el desarrollo de las actividades del Festival, que ha producido una interacción entre instituciones gubernamentales y los pobladores de Galeras a través de la *Corporación*, como entidad que administra y distribuye los recursos económicos de la manifestación; otra, en la que el

dinero toma la forma de premiación y apoyo económico para el montaje de Cuadros y llega a las manos – o a los bolsillos- de sus gestores y creadores.

En este punto es preciso señalar que hasta aquí los habitantes de Galeras han narrado la manera en que experimentaban su práctica y obtenían los recursos para el montaje de Cuadros a través de la autogestión, y cómo estas actividades fueron cambiando con el concurso y la organización del festival. Me detengo aquí porque estas percepciones de los galeranos no solo expresan los cambios ocurridos en la realización de la práctica, del mismo modo, reflejan su propia apreciación respecto a esos cambios producidos con el tiempo. En ese sentido, es significativa la manera en que recuerdan el desarrollo de su práctica, puesto que les permite a los pobladores construir un relato colectivo frente a la práctica misma y una manera de interpretar sus cambios. De modo que, el festival y su concurso han generado una nueva forma de relacionarse con su manifestación cultural, en la que prevalece la entrada directa de dineros producto de la financiación de entidades públicas.

Ahora bien, “la cantidad de dinero obtenida [a través de la financiación] importa mucho, a la gente le importa cuánto dinero está involucrado en sus transacciones. No obstante, *qué clase de dinero es y de quién es el dinero son cosas que también importan*” (Zelizer, 2011: 246). Siguiendo esta premisa, es importante señalar que el dinero al que aquí me refiero no es cualquier tipo de dinero, sino de un tipo particular: es un dinero que llega a Galeras por parte de instituciones públicas gubernamentales por la vía de la financiación de proyectos culturales, lo cual determina su uso y la relación que las personas establecen con éste, puesto que “el dinero no es culturalmente neutral [...] Además de servir como herramienta racional en el mercado económico, también existe fuera de la esfera del mercado y recibe una profunda influencia de las estructuras sociales y culturales” (Zelizer, 2011: 34). Es decir que ese dinero es “marcado” social y culturalmente bajo la forma de la financiación de la cultura, y más precisamente, como financiación del patrimonio inmaterial; de modo que las instituciones públicas que lo invierten establecen un control y una restricción en su uso en el sentido en el que el acceso a dichos recursos es exclusivo para el desarrollo y la gestión del patrimonio local.

Pero, ¿de qué manera llega esta financiación al pueblo? ¿Cómo se relacionan los galeranos con ella?

Recuerdo que en mis recorridos por las calles durante los días en que se preparaba el montaje de Cuadros para el festival de enero 2015, yo acompañaba al “Chino”, Ciro y Tatiana, tres asesores de Cuadros contratados por la Corporación del Festival con el fin de ayudar a organizar las juntas entre los habitantes de la cuadra e incentivar el montaje de Cuadros. Usualmente asistíamos entrada la mañana o al final de la tarde, cuando el sol inclemente se escondía por entre los tejados y nos permitía caminar. Íbamos de casa en casa preguntando a la gente por la realización del montaje, el tipo de Cuadro y los elementos que se requerían para su puesta en escena.

En la mayoría de las casas a las que entrábamos siempre nos recibían con una pregunta: “¿Y la plata pa’ los Cuadros?”. A lo que los asesores siempre respondían: “No ha llegado la plata del Ministerio”. Acto siguiente se comprometían a que en la próxima visita llevarían consigo la mitad del pago referente al montaje de los Cuadros e insistían que en que la motivación de la manifestación no debía ser el dinero. Fiel a los rumores que reflejan la vida social, como me lo ha enseñado la disciplina antropológica, escuchaba quejarse a la gente en las calles debido a que la Corporación aún les debía parte del monto de los Cuadros que habían realizado el año anterior. Durante las visitas a las calles en las que se preparaban los montaje de Cuadros era muy frecuente escuchar entre la gente cosas como “la corporación se queda con la plata”, “se guardan su tajada” o “no nos han pagado lo del año pasado”. Según algunos de los pobladores, era la Corporación quien se quedaba con parte del dinero que llegaba del Ministerio de Cultura, por lo cual les generaba desconfianza el pago por los Cuadros este año.

A medida que veía y escuchaba a muchos galeranos quejarse de los pagos por parte de la Corporación del Festival y hablar de manejo de dineros, no pude dejar de cuestionarme por el excesivo énfasis en la gestión de recursos económicos a la que se encontraban sujetos para la elaboración de los Cuadros vivos y el desarrollo del Festival. Esta idea de “la financiación de la cultura ha sido impulsada debido a la articulación de las políticas culturales en el desarrollo económico y el tratamiento de la propia cultura como una oportunidad para la inversión” (Kirshenblatt-Gimblet, 2007:163). Es de anotar que la

política cultural con la que este municipio se ha relacionado por más de veinte años – a partir de la creación del Festival- hace parte de una política global que enfatiza en el uso estratégico de la cultura tanto por su valor como nuevo recurso para la cooptación de capital, como por su gestión, administración, acceso e inversión (Yúdice, 2002).

Ahora bien, este acento en la gestión de la práctica, la desconfianza por los pagos y el mal manejo de dineros por parte de la Corporación, constituyeron un argumento central en las discusiones que llevaron a la patrimonialización de los Cuadros vivos. Según me relataban en el pueblo, durante la fase diagnóstica a la que se ven sujetas todas las manifestaciones culturales que se postulan para hacer parte de la Lista Representativa, fueron convocados, por antropólogos y especialistas del Ministerio, diferentes sectores del área rural y del casco urbano del municipio de Galeras. Entre ellos se encontraban el sector educativo, el sector artesanal y el gastronómico, el sector de los creadores de Cuadros y el de los músicos tradicionales; incluso fueron citados todos los galeranos a reuniones con el propósito de socializar y realizar un Plan Especial de Salvaguardia (PES), dirigido a la formulación de acciones concretas para la salvaguardia y protección de la manifestación.

Las reuniones tuvieron gran participación y acogida por parte de los habitantes del pueblo y se extendían en largas jornadas. “El proceso de inclusión a la Lista trajo cosas buenas: a partir de este proceso se convoca a la gente a participar activamente a pesar de que en Galeras la gente no suele asistir mucho a reuniones, les da pereza” me decía en una conversación el “profe Jorge”, uno de los tantos creadores de Cuadros. En dichas reuniones se hizo explícita una problemática que afectaba al pueblo en su conjunto. Hubo denuncias por los malos manejos de dineros por parte de la *Corporación*, entidad que administra los recursos del Festival. Según Ciro:

Los problemas aquí no son a partir de la patrimonialización, con este proceso se empiezan a aflorar. La manifestación ya trae sus problemas de antes, con los diagnósticos se van revelando las verdades y mentiras. El proceso puso en evidencia lo que anda mal y lo que anda bien. [...] La patrimonialización también tiene un lado perverso; despierta apetitos voraces. Aparecen oenegés con la intención de apoyar procesos y son fachadas de políticos. [...] Lo que hay que entender aquí es el ejercicio del poder político y su manejo para comprender qué pasa con la manifestación (Conversación con Ciro Iriarte. Galeras, diciembre 2015).

La activación del proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos se convirtió en el mecanismo mediante el cual, la mayoría de habitantes de Galeras manifestaron la mala circulación del dinero obtenido a través de las mismas políticas culturales a las que se ancla el PCI. Entre tanto, la obtención de los dineros públicos producto de la financiación de la cultura ha producido tensiones y negociaciones entre los agentes del pueblo y las instituciones que detentan el patrimonio a nivel local. Ello evidenciado en que el incumplimiento con los pagos por parte de las instituciones municipales ha predisposto a algunos de los creadores de Cuadros respecto a la participación y realización de los montajes para el festival. Motivo por el cual, las acciones de salvaguardia estipuladas en el PES están orientadas a la resolución de estas tensiones que “debilitan” la manifestación, obligando a la Corporación a cumplir con los pagos referentes a los montajes de Cuadros. Así, la apropiación del proceso de patrimonialización por parte de los agentes del pueblo, conlleva a la instrumentalización de las políticas del patrimonio cultural para la denuncia de “malos manejos de dinero” en torno a la administración y gestión de la práctica.

Ahora bien, ¿qué ocurre con esa financiación tras la patrimonialización de los Cuadros vivos?

Durante mi segundo viaje al pueblo en julio de 2015 realicé insistentes visitas a la sede de la Corporación del Festival, ubicada en el Casa de la Cultura del municipio. Allí me permitieron conversar con Rodrigo Banquéz, presidente de la Corporación, para hablar respecto a la inversión y gestión de los programas culturales en torno a su patrimonio. Eran casi las diez de la mañana y me presenté en el lugar. Me resultó curioso y algo lamentable el estado de la infraestructura de la Casa de la Cultura. Se trataba de una casona con un corredor amplio y solitario, un pequeño jardín descuidado al fondo desde el que se veía el campanario de la iglesia, una pequeña biblioteca vacía hacia un costado, y una oficina al fondo, correspondiente a la sede del Festival.

Al entrar sentí un olor a humedad. El funcionario me esperaba descalzo en la puerta de su oficina, con el pantalón arremangado y un trapero en la mano, mientras limpiaba un gran pozo de agua debido al aguacero torrencial que había caído en Galeras la noche anterior. “Ojalá no se haya mojado el computador” me dijo mientras con una seña me pedía que ayudara a correr de lugar el escritorio. Cuando llueve en Galeras es muy común que se vaya

la electricidad. No había forma de saber si se había dañado el computador, como tampoco había forma de prender un ventilador en esa calurosa mañana.

“Este es el teatro de lo absurdo” me repetía mentalmente, mientras veía al funcionario limpiar. Poco a poco me fue pareciendo lamentable el estado de la oficina, porque más allá del lugar físico, me reflejaba el estado de los proyectos culturales del municipio. Según pude preguntar a algunos habitantes y al mismo funcionario, la Alcaldía del municipio poco invierte en programación cultural a excepción de las Fiestas Patronales, las Corralejas y, por supuesto, los Cuadros vivos.

Una vez limpia la oficina pregunté por el proyecto del Festival de Cuadros. Fui advirtiendo la carga burocrática e institucional en la que se inserta Galeras tras el proceso de patrimonialización. Según me iba contando el funcionario, antes de la declaratoria como patrimonio, la manifestación y sus portadores debían competir con otras expresiones culturales a nivel departamental con el objeto de obtener recursos a través del *Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Sucre*, ente rector que apoya la cultura y distribuye recursos en el departamento. Así, al presentarse a la convocatoria a nivel regional no había garantía de que fuesen financiados, como tampoco se recibía una cantidad fija de dinero.

Tras la declaratoria como PCI, y por estar incluidos en la Lista de Patrimonio a nivel nacional, la manifestación puede participar por la financiación en una *categoría especial*. Ello significa que ya no deben competir por recursos a nivel departamental o nacional, pues basta con que la Corporación presente un proyecto ante el Ministerio de Cultura cuando este abre su convocatoria anualmente. Paralelo a ello, esta categoría especial permite que aumente la financiación de recursos para las actividades culturales con la única condición de realizar informes detallados para el Ministerio respecto a la inversión de dichos recursos.

El Cuadro Vivo empezó a tener valor económico y eso fue haciendo que crezca su valor por el desarrollo material del mismo Cuadro, pues ahora hay Cuadros que requieren de elaboración y eso hace que crezca su valor económico. Ahora los artistas o creadores de cuadros saben que nuestro arte tiene un valor. Es un negocio montar Cuadros y la gente sabe que van a recibir su remuneración. El PES (Plan Especial de Salvaguardía) aprueba que la manifestación sea remunerada porque la gente no puede trabajar gratis [...] El patrimonio nos da estatus con la

representación de la cultura a nivel nacional. (Conversación con Rodrigo Banquéz, presidente de la Corporación. Galeras, julio 2015).

Además de la financiación del Ministerio de Cultura en el marco nacional siguen recibiendo dineros de la gobernación del departamento a través del *Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de Sucre* y del sector privado. A pesar de que el municipio no cuenta con empresas privadas fuertes que apoyen la parte cultural, hay pocos patrocinadores como *Cervecería Águila*, *Aguardiente Antioqueño*, el comercio local, y almacenes de comercio en Sincelejo. Éstos no siempre financian con dinero: apoyan con la difusión de la programación del Festival a través de programas radiales de la *emisora Olímpica* o desde el canal de televisión regional, *Telecaribe*. Por su parte, la Alcaldía del municipio no contribuye con apoyo económico para el montaje de Cuadros; se encarga exclusivamente del pago a los animadores, las orquestas, los conjuntos vallenatos y de gaitas que amenizan las noches del concurso de Cuadros.

Ahora bien, con la producción de un renovado valor cultural sobre el patrimonio local propiciado por la declaratoria, los Cuadros vivos no solo adquieren un valor simbólico, en tanto que a través de la patrimonialización hay un reconocimiento de su práctica en el ámbito nacional; a su vez, adquieren un valor económico, expresado en la idea de que pueden obtener mayores recursos económicos para la realización de sus actividades por la vía de la financiación del patrimonio local.

Parece ser una fórmula simple. A mayor es el valor económico producto de la financiación, mayor exigencia en la elaboración de la práctica, debido a que esa “categoría especial” a la que hacen parte tras incluirse en la Lista, conlleva un valor agregado: el reconocimiento de su manifestación cultural a nivel nacional. Y con él, mayor calidad debe tener el producto cultural. Después de todo, “es el espacio abierto por el multiculturalismo el que ha permitido pensar (y usar) la diversidad cultural como recurso económico. Y como un recurso que exige, por supuesto, ser gestionado y administrado” (Montenegro, 2013: 42). De este modo, el PCI constituye una condición de posibilidad y una oportunidad para la producción de la cultura como recurso.

Este énfasis en la economía cultural o *culturalización de la economía* implica “una gestión colectiva para convertir las actividades sociales en mercancías que, al tener un valor

económico, producen rendimientos mientras sacan provecho de la retórica de la inclusión multicultural” (Yúdice, 2002:35). En este sentido, el *patrimonio inmaterial* hace parte de esta retórica al operar bajo una lógica del reconocimiento identitario de grupos minoritarios o “subalternizados” (Taylor, 1998). Ese discurso del multiculturalismo presente en la patrimonialización implica a su vez un proceso de selección y legitimación de lo que se quiere reconocer y dar a conocer en términos de manifestación cultural. Como lo indica García-Canclini, “el patrimonio no es ajeno a los debates sobre la modernidad, por el contrario, hay allí una complicidad social que involucra una cohesión social” (2009: 150). Es decir, el patrimonio hace parte de una postura política moderna: el multiculturalismo, el cual tiene como propósito integrar a ciertos grupos sociales que habían sido marginados del proceso de construcción de la sociedad moderna por medio del reconocimiento de la diversidad cultural.

Ahora bien, la política patrimonial en tanto que dispositivo del multiculturalismo estatalizado, implica que los galeranos apelen a su manifestación como constitutiva de su identidad. Este énfasis sobre la identidad hace referencia al proceso de identificación, que nunca está terminado, sobre la base del reconocimiento de algún origen común o signos compartidos (Hall, 2010). Para Michel-Rolph Trouillot tal reconocimiento adquiere una “forma doblemente halagüeña –alabanza del Otro y del yo que lo alaba” (2010: 139), siendo el “yo” un indiferenciado que define la alteridad, cómo superarla y decide cuándo ha sido derrotada, produciendo así “identidades restrictivas que da pocas elecciones a la mayoría de los Otros en la definición de sí misma o en el cambio de los términos de su relación con el indiferenciado” (Trouillot 2010: 142) El resultado de ello es que las identidades restrictivas se vuelven insignias de orgullo, de modo que la escogencia de los Cuadros vivos como patrimonio nacional hace parte del proyecto multicultural que reconoce a Galeras como “portador” de una cultural particular, al apelar a categorías tales como “la tradición”, “lo autóctono”, “la identidad galerana”, “la herencia cultural”, “la raíz popular”, la “singularidad”, “la solidaridad entre vecinos” y “el costumbrismo” (PES, 2013), logrando mostrar que esta manifestación es propia de Galeras porque surge en condiciones intrínsecas a su existencia. De este modo, dentro de la política contemporánea “lo que importa es que cada grupo humano sea único y auténtico. Que refleje su tradición -

lo que lo diferencia-” (Taylor, 1998: 49), y al ser un discurso que marca las diferencias resulta siendo esencializador y también exotizador.

En conclusión, es la excepcionalidad cultural sancionada por la patrimonialización lo que garantiza la financiación de la práctica. Esto último precisamente porque la producción de mercancías es también un proceso cultural, en tanto que éstas no solo se producen materialmente como cosas, sino como un tipo particular de cosas (Kopytoff, 1986). Según David Harvey (2009), uno de los síntomas del capitalismo neoliberal de nuestra época es que todo es mercantilizable directa o indirectamente, incluso aquellos productos o acontecimientos culturales que creemos más especiales que las simples mercancías. Desde esta perspectiva, las manifestaciones culturales han sido absorbidas por el capital bajo unas condiciones que permiten procesos acumulativos en calidad de monopolio. En este proceso, la lógica del valor (cultural y económico) producto de la declaratoria como patrimonio “puede derivar en una búsqueda compulsiva de diferencias e incluso en su impostura. No la identificación de lo diverso, sino su producción - y gestión -” (Montenegro, 2013:44). En este sentido, los Cuadros vivos al presentarse como singulares, auténticos, originales, y más especiales frente a cualquier mercancía ordinaria, permiten extraer rentas más altas por la singularidad del producto cultural, por su marca distintiva al obtener reconocimiento como patrimonio nacional y por el hecho de que los agentes que reproducen la práctica lo hacen bajo condiciones de relativa exclusividad.

Ahora bien, la financiación de la cultura como práctica de las políticas públicas estatales, está inserta en un contexto de valores, identidades, jerarquías y estrategias personales que establecen una relación particular entre los galeranos y su patrimonio, produciendo nuevas formas de comprenderlo:

La ventaja es que ya podemos utilizar el dinero para comprar más materiales para inventarnos cosas nuevas, para de pronto no sacrificarnos en las noches vendiendo peto, vendiendo empanadas, sino que ya todo mundo se queda más tranquilo porque ya hay un dinero. Como antes hacíamos actividades, rifas, ventas de empanadas, ya eso que se recogía era propio porque tú te lo sudaste, era de la calle, le metíamos eso, ya como no es, sino como ya la Corporación da una plata, entonces ya en las calles no se ve el rumor de la gente, el “q´ hubo” vamos a reunirnos. [...] Hay que tratar de no matar el entusiasmo con dinero, porque eso lo que hace es que poco a poco vamos a ir perdiendo de pronto el acervo ese cultural que tenemos y que queremos

preservar. Y la parte material nos va a ganar con el tiempo... (Conversación con el profesor Jorge Romero. Galeras, enero de 2015)

La puesta en valor del patrimonio y su consecuente circulación de dinero por la vía de la financiación, ha resignificado la comprensión de la manifestación por parte del grupo de galeranos, puesto que debido al incremento de recursos otorgado por la “categoría especial”, los creadores de Cuadros han ido comprendiendo que su práctica tiene un valor económico. Así lo señalaba una docente y gestora cultural del pueblo en una conversación: “la gente piensa que como esto se volvió patrimonio ahora hay mucha plata. Hay oportunidades para hacer proyectos pero hay que trabajar” (Conversación con Amparo Jiménez. Galeras, diciembre 2014).

En este sentido, la puesta en valor del patrimonio ha resignificado el dinero en sociedad y ha creado nuevas formas de relación con las instituciones públicas departamentales y nacionales, así como nuevas formas de interpretar y realizar la práctica:

Nosotros nunca lo vemos como trabajo. Al menos yo no. Nosotros incluso empezamos a trabajar mucho antes de que nos den la plata, lo hacemos porque queremos [...] pero pues la verdad es que los Cuadros vivos son un negocio. Desde que uno ve más la plata, desde que el Ministerio nos empezó a colaborar... no estoy diciendo que eso sea malo porque en realidad eso desarrolla ciertas consecuencias que uno ya las prevenía ... primero si a ti te van a dar \$75.000 pesos por cuadro y yo monto tres cuadros, por ejemplo. Entonces un cuadro de esos está a mi nombre, otro está a nombre de mi hermanita y el otro está a nombre de mi papá. Segunda consecuencia, no pues yo voy a hacer el Santo Domingo, entonces yo nada más le pago al pelado [dioso que se monta en el Cuadro] como 20 pesos, le coloco una túnica y ya la otra plata pa' mí. No hay esfuerzo, y la gente dice “no pues la idea es colaborar, la idea es contribuir con la calle, pero yo voy a intentar no gastarme mucha plata para que esa plata me quede a mí y yo monto cualquier cosa” (Conversación con María Daniela Romero, creadora de Cuadros. Galeras, julio 2015).

Tras escuchar estas afirmaciones en el pueblo pude notar que la relación con los dineros obtenidos para la gestión de la práctica ha ocasionado la desactivación de ciertos procesos comunitarios, pero a la par ha producido unos nuevos. Es decir, si bien en las calles ya no hay reuniones espontáneas para recaudar los recursos para los preparativos del montaje de Cuadros, la existencia de entidades públicas y privadas que apoyan la gestión de su patrimonio promueven que la “autogestión” no sea llevada a cabo en el interior del grupo de galeranos, sino que ésta sea a través de la financiación pública. Ello ha propiciado la

creación de nuevas entidades en el pueblo, como lo ha constituido la Corporación, para la captación de capitales para el desarrollo y presentación de Cuadros en el marco del Festival Folclórico.

Finalmente el proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos produjo como resultado dos nuevos agentes en relación con la gestión del dinero: *La Corporación* como entidad que debe gestionar y administrar recursos y paralelo a ello, el Plan de Salvaguardia propuso la conformación de un *Consejo de Salvaguardia*, organizado por la misma colectividad, con el objetivo de ejercer una labor de veeduría sobre la manifestación y principalmente, el manejo de dineros. Entre tanto, en el pueblo se produjeron *gestores* y *veedores* del patrimonio en función a la circulación del dinero proveniente de instituciones que financian los programas culturales.

1.2 LA POLÍTICA DE LA GESTIÓN CULTURAL Y “LA GESTIÓN DE GESTORES”

En el municipio de Galeras desde hace ya algunos años, con la activación del proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos y la implementación de la acciones del Plan Especial de Salvaguardia, se ha puesto en marcha la gestión del patrimonio local. Es de anotar que el primer paso para la gestión del patrimonio ha sido su identificación a través de la postulación para su inclusión en la LRPCI y el diagnóstico de la manifestación llevado a cabo por los expertos del Ministerio de Cultura, en la que participaron algunos de los habitantes del pueblo.

En este proceso, la participación ha sido una categoría impuesta en los discursos patrimoniales debido a que “las nuevas políticas públicas, según sus formuladores, deben incluir la participación de diferentes sectores de la sociedad, en especial de las comunidades” (Abreu, 2014: 43). Lo anterior ha supuesto que las colectividades más vulnerables y populares tengan un “espacio participativo” a través del cual activen sus patrimonios y estos sean reconocidos. Desde estas políticas, las acciones han sido orientadas al registro, la catalogación y la construcción de inventarios; de lo contrario, le sería imposible al Estado poner en valor, “reconocer” y “visibilizar” sobre aquello que no

conoce. La lista de patrimonio [por ejemplo] es así mismo el modo más visible, menos costoso y más convencional de “hacer algo” – algo simbólico- por las comunidades y tradiciones desatendidas. Un gesto simbólico como la lista confiere valor a lo que en ella se inscribe, conforme al principio de que no puede protegerse lo que no se valora (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:59).

Ahora bien, la gestión cultural en tanto práctica de intervención, particularmente, sobre el patrimonio inmaterial, ha sido adecuada a la política pública cultural interesada en la valoración y capitalización de recursos –culturales-, haciendo uso del discurso del multiculturalismo y su consecuente reconocimiento de la diversidad cultural para el desarrollo de planes de acción y estrategias que involucran al sector de la cultura como garante del desarrollo sostenible. Algunos autores advierten que “la naturaleza del valor cultural es la piedra angular de la relación entre economía y cultura en el plano económico y socio-cultural” (Palma y Agudelo, 2010: 129).

Debido a este acento en la gestión y activación del valor del patrimonio local, en las últimas dos décadas en el municipio de Galeras se ha generado la proliferación de agentes sociales dispuestos a poner en valor lo declarado patrimonio y administrar los recursos económicos provenientes de entidades del sector público y privado. Así pues, encontramos a los *veedores* y *gestores* no solo del patrimonio local, sino de la financiación y el manejo de recursos en torno a este. Con la aprobación e implementación del Plan Especial de Salvaguardia (PES) apareció una nueva entidad gestora: la Institución Educativa de Galeras (INEGA), desafiando el monopolio que ostentaba la Corporación del Festival. Su aparición se debe a que es la entidad desde la cual los Cuadros vivos fueron presentados para su inclusión a la Lista y porque los docentes del pueblo son de los agentes que mayores contribuciones han tenido en el desarrollo, la investigación y el fomento de su patrimonio, involucrando a los jóvenes a participar más activamente en torno de su manifestación, a partir de la creación de la *Semana Cultural* de INEGA, llevada a cabo a finales del mes de octubre cada año.

Paralelamente, el PES estableció la creación de un *Consejo de Salvaguardia* de los Cuadros vivos, como entidad *veedora* de la manifestación, quienes en su ejercicio de veeduría deben realizar informes de gestión al Ministerio anualmente. En su mayoría, el Consejo está

conformado por docentes del pueblo. Este Consejo representa quince sectores sociales asociados a la manifestación; entre ellos se encuentra un delegado de la Corporación del Festival, un representante de la Alcaldía municipal, un representante de las calles, un representante de los Cuadros vivos, un representante del sector productivo, un representante de las artes, uno de las instituciones educativas, uno del área urbana, una del área de gastronomía, uno del área rural y un Presidente del Consejo, cargo que durante los años 2014 y 2015 fue desempeñado por el Rector y docente del INEGA.

Resulta interesante la interacción entre el Consejo de Salvaguardia y el INEGA puesto que esta primera institución fue creada para la veeduría, mientras que la segunda ha tenido como tarea la gestión del patrimonio local; no obstante, estrechan vínculos en tanto que los miembros de cada una son en su mayoría docentes del municipio. De modo que los veedores del patrimonio son a su vez gestores del mismo. En este sentido, cada sector perteneciente al Consejo, además de ejercer como veedores, reciben paralelamente capacitaciones por parte del Ministerio de Cultura en formulación y gestión de proyectos debido a que las políticas del PCI, con la pretensión de ser inclusivas y encontrarse orientadas a la participación en todos los niveles de la sociedad, traen al pueblo la idea de que cualquier poblador del municipio puede ser gestor de su patrimonio.

En una de las reuniones del Consejo de Salvaguardia llevada a cabo los primeros días de enero 2015, en la que se buscaba socializar un informe realizado por el Observatorio del Caribe referente al fortalecimiento del Consejo e informar sobre la gestión de los Cuadros vivos durante el año 2014, escuché a algunos de los miembros dialogar sobre las acciones de salvaguardia que habían empezado a implementar durante el primer año de inclusión en la Lista de Patrimonio. Entre ellas se encontraba un intercambio de saberes realizado con otras manifestaciones declarados patrimonio inmaterial por el Estado, unas capacitaciones al Consejo en veeduría, gestión y formulación de proyectos y fuentes de financiación, así como la generación de acciones de visibilización dentro y fuera de la región.

Al escuchar estas acciones, la encargada del área del sector productivo preguntó por la financiación del Ministerio de Cultura en estas actividades, a lo que el presidente del Consejo respondió que se debía generar un proyecto para que el Ministerio de Cultura tuviera conocimiento acerca de cómo se iba a invertir el dinero. La misma mujer que

formuló la pregunta concluyó diciendo: “no importa para qué se va a invertir la plata del Ministerio, pero que aparezca”. Esta afirmación fue motivo de discusión para los integrantes del Consejo, puesto que algunos alegaban señalando lo importante que es el dinero para la manifestación, que el Ministerio debía entregarla, que aún no había recursos para el Festival que iniciaba en pocos días y que la gente en las calles preguntaba por el dinero correspondiente al montaje de Cuadros.

El presidente continuó hablando sobre las acciones para fortalecer el Consejo. Mencionó que fueron realizados siete talleres por parte de funcionarios del Ministerio de Cultura, dirigidos a las capacidades de gestión de los miembros del Consejo, cuyas temáticas oscilaban entre veeduría y ética ciudadana, trabajo en equipo y toma de decisiones, vigías del patrimonio – proyecto del que apenas reciben capacitaciones algunos docentes y gestores culturales y aún hoy no ha generado gran impacto en Galeras- y formulación y gestión de proyectos culturales.

Este punto fue motivo de polémica dentro del Consejo. Dos mujeres integrantes del área productiva y gastronómica se quejaron de la calidad de esos talleres, y una de ellas señaló que: “esos cursos son chimbos [...] nadie aquí aprendió a formular proyectos o a tomar decisiones. Ni siquiera nos dieron el curso completo”. El representante de las artes se pronunció señalando que cada sector que hace parte del Consejo debía presentar un proyecto que sustente las acciones de dicho gremio porque la manera en que el Ministerio genera recursos es a través de la formulación de proyectos. Con estas afirmaciones, según comentaron los miembros del Consejo luego de haber asistido al curso, el Ministerio les otorgó una certificación en la formulación y gestión de proyectos.

Tomo como ejemplo este evento porque permite comprender cómo operan estas lógicas de intervención estatal en los grupos que se adhieren a la Lista de Patrimonio. Según entiendo, la estrategia de formar en gestión tiene dos caras: por un lado, puede ser comprendida como el dispositivo por el cual este grupo accede al lenguaje burocrático del Estado que se debe implementar para la financiación de sus proyectos culturales; por otro lado, puede ser vista como el mecanismo mediante el cual los agentes de la manifestación aseguran la obtención de recursos económicos.

Desde hace mucho tiempo aprendí a hacerle seguimiento a estos proyectos culturales [...] En el año 98, pues asistí a una capacitación en el Ministerio de Cultura para gestionar proyectos por el lado Concertación [programa nacional del Ministerio de Cultura]; por allí gestionamos varios proyectos durante 3 o 4 años consecutivos. Ahora lo hacemos por el lado de INEGA, es decir, por el lado de esta institución también presentamos proyectos culturales, escuelas de formación en danza, en baile, en gaitas, teatro y los proyectos que van encaminados a la semana cultural. El ministerio siempre nos ha aprobado los proyectos (Conversación con Antonio Suarez, Profesor y Gestor cultural. Galeras, julio de 2015).

En este sentido, la formación en formulación y gestión de proyectos es una de las maneras en que los agentes del patrimonio se apropian de la patrimonialización, en tanto que ello termina convirtiéndose en la práctica institucional que deben adoptar, en el nuevo mecanismo que involucra lenguajes desconocidos y cargas de burocratización que deben verse obligados a implementar si desean el apoyo y financiamiento del Ministerio de cultura.

Si tú quieres que el Ministerio te financie, ¿qué hay que hacer?: presentar un proyecto donde se pida financiar sobre todo Cuadros vivos que es el interés del Ministerio por salvaguardar. Eso cambió la estructura del festival como tal, porque hablábamos del Festival Folclórico de la Algarroba. Concurso de Cuadros vivos y Nacional de gaita corta. Así se promocionaba el festival. Pero date cuenta, la prioridad es preservar el patrimonio que es el Cuadro vivo [...] que es lo que genera impacto a nivel nacional e internacional. (Conversación con Antonio Herrera, gestor cultural del Fondo Mixto para las Artes y la Cultura de Sucre. Galeras, julio de 2015)

Ahora bien, asegura Martinell (2001), que los procesos de democratización, la descentralización del Estado y el desarrollo de un mercado cultural han producido un crecimiento significativo de gestores culturales tanto en el sector público como en otros ámbitos de los agentes que intervienen en el campo cultural. En este sentido, la formación de gestores culturales en el municipio de Galeras se convierte en una estrategia de las políticas estatales para insertar en este grupo modelos burocráticos e institucionales, los cuales promueven la administración de sus recursos culturales para así anclarlos al sistema del mercado de la cultura nacional. De esta manera:

Los gestores culturales son un recurso, son muy importantes en la parte del trabajo cultural en la medida en la que son los organizadores de diferentes procesos a través de las entidades que se encargan del sector cultural [...] Un gestor debe estar, como se dice comúnmente, “piloso” en el sentido de estar pendiente a las convocatorias, pendiente a la organización de recursos, a convenios. En sí debe ser un líder de la

comunidad que gestione diferentes recursos y actividades en beneficio de todos [...] Todos pueden ser gestores, lo que se requiere es voluntad y compromiso, pero cualquier persona puede ser gestor. De acuerdo a la estructura del plan especial de salvaguardia se diseñó una estructura de 15 entidades que están adscritas al PES que son los 15 sectores involucrados en la manifestación, entonces cada entidad de esas es gestora. Todos están en la misma condición de gestionar recursos, hacer actividades, todos están al mismo nivel. (Conversación con Samuel Jaraba, Presidente del Consejo de Salvaguardia. Galeras, julio de 2015).

El presidente del Consejo no pudo haberlo expresado mejor. Ser gestor cultural se convierte en un recurso indispensable para negociar y aprender a gestionar la inversión de capitales sobre el patrimonio local. En el municipio quienes han recibido capacitaciones y aprenden a formular proyectos son en su mayoría docentes y algunos políticos locales miembros de la Corporación del Festival, del Consejo de Salvaguardia y del INEGA, porque desde estas instituciones son recibidos los dineros de entidades públicas, lo cual exige que quienes participan en dichas organizaciones tengan acceso al conocimiento sobre la gestión.

Así pareciese que el modo más efectivo de “preservación” y “protección” del patrimonio estuviese inevitablemente articulado a la gestión cultural y la capitalización de recursos económicos y humanos para su “salvaguardia”. Una política cultural interesada en producir rendimientos sobre el valor cultural del patrimonio local conlleva a la creación de nuevos vínculos sociales y renovados agenciamientos que permitan cooptación de recursos. Para que el patrimonio sea intervenido y gestionado, primero deben producirse y gestionarse las relaciones sociales que lo detentan: para la implementación de la política cultural se trata de la gestión de gestores. La consecuencia es inevitable: la aparición de nuevos agentes especializados que son articulados a instituciones locales creadas con el mismo propósito de recibir y administrar el capital que proviene de otras entidades públicas y privadas nacionales y departamentales que garantizan la financiación de los Cuadros vivos.

Estas nuevas formas de relación social – esta gestión de gestores- es producto de la entrada de dineros para la inversión del patrimonio local. El dinero, circulado en sociedad, no es solo un problema de cantidad. Lo que interesa es que alrededor de éste y su anclaje con la cultura se crean unos procesos de agenciamientos en el municipio que participan en la producción del patrimonio como una forma de generar recursos a partir de su puesta en valor. Así pues, “los efectos del dinero trascienden el mercado y el dinero se convierte en el

catalizador del persuasivo instrumentalismo de la vida social moderna” (Zelizer, 2011: 19). Este dinero, que toma la forma de la financiación del patrimonio local, participa en la definición de las relaciones sociales entre los agentes que participan de la patrimonialización y en la transformación de sus identidades (Hart y Ortiz, 2014).

Si bien algunos teóricos se han referido al dinero como un elemento abstracto e impersonal, el análisis hasta aquí hecho propone que el dinero en forma de financiación e inversión del patrimonio cultural no necesariamente adopta un carácter neutral o sirve exclusivamente como herramienta clave en el mercado. También existe fuera del mercado y participa en el proceso de interacciones sociales, al ser un dinero de financiación puesto en circulación para que unos agentes particulares que gestionan el patrimonio, hagan uso de este.

Sin embargo, este dinero obtenido, proveniente de proyectos culturales auspiciados por el Ministerio de Cultura, viene con ciertas restricciones en su uso. Estos dineros financiados por entidades gubernamentales no pueden ser usados para otra cosa diferente a la creación de talleres que fomenten la cultura porque el Ministerio hace énfasis en que la “salvaguardia” y “protección” de conocimientos y prácticas declaradas como patrimonio debe llevarse a cabo a partir de talleres de formación, creación y apropiación del patrimonio por parte de los grupos sociales que lo detentan. No obstante, resulta interesante la manera en que este grupo entiende y se apropia de la política cultural y hace uso del dinero que obtiene:

Tienes que inventarte un taller para hacer no sé qué cosas, en lugar de comprar [por ejemplo] luces si hacen falta para la instalación de los Cuadros. Con los talleres se asigna el pago solamente al tallerista; pero de ahí también así es que sacamos el recurso para comprar las luces. El Ministerio siempre ha apoyado más que espectáculos, a la formación. De ahí que financien talleres de formación y gestión (Conversación con Ciro Iriarte. Galeras, julio de 2015).

Así pues, los gestores se convierten en un puente entre la institución pública y la colectividad que practica la manifestación. En este sentido, las políticas patrimoniales no solo han buscado incluir a los grupos excluidos de la cartografía cultural de la nación; del mismo modo, han proporcionado las condiciones para que “los entes locales de gobiernos procuren los medios para vender los bienes y las técnicas inventariadas mediante discursos que promueven el emprendimiento cultural y alientan la transformación de fiestas y

carnavales urbanos en espectáculos orientados al turismo y al fomento de las industrias culturales” (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2010: 13).

Los discursos de emprendimiento cultural promovidos por el Ministerio de Cultura en el intento de ver en el sector cultural un lugar para la inversión y el desarrollo sostenible, conllevan un dilema: si bien el patrimonio es una expresión cultural que refleja la identidad de un grupo por lo cual hay que salvaguardarla, ésta a su vez se convierte en una fuente de empleo y de generación de capital. De ahí que otros sectores de la cultura como el gastronómico y artesanal se anclan a la manifestación cultural patrimonializada para su comercialización y consumo.

Ahora bien, en el municipio no ha sido desarrollada una industria hotelera y de turismo debido en parte a su ubicación y a que la mayor afluencia de turistas ocurre en las fechas de los festivales, no obstante puede que la declaratoria como patrimonio, y la consecuente visibilización y reconocimiento de los Cuadros vivos a nivel regional y nacional, posibiliten la entrada de turistas al municipio y con ello el crecimiento de la económica doméstica. Ello porque al no haber hoteles en Galeras, una de las fuentes de ingresos está constituida por el hospedaje de turistas en las casas. Otra de las maneras en que han obtenido ingresos es a partir de la realización de vestuarios y trajes para los *diosos* y *diosas* que se montan en los Cuadros, la construcción de las estructuras de los nichos de los Cuadros y la venta de productos artesanales y gastronómicos durante el festival, lo cual favorece el desarrollo de la economía en el municipio y se encuentra inevitablemente articulado a los programas de emprendimiento del Ministerio.

En este panorama, cabe preguntarse si las manifestaciones culturales declaradas patrimonio por el Estado son realmente el eje de una política cultural que pretende irónicamente “salvaguardarlas” o si, por el contrario, no es la “salvaguardia” del patrimonio y el apoyo a los proyectos culturales lo que vincula a los diferentes sectores de la sociedad, sino que es el dinero en forma de financiación y el desarrollo de recursos e ingresos económicos lo que une a las instituciones y grupos sociales que detentan el patrimonio, originando como resultado de esta interacción entre el campo cultural y la economía, que el patrimonio devenga en mercancía. La declaratoria como patrimonio de los Cuadros vivos ha llevado no solo al reconocimiento y difusión de la práctica cultural en diferentes esferas regionales y

nacionales, del mismo ha exigido la producción de gestores culturales para que junto a políticos locales y saberes expertos, intervengan y participen en la puesta en marcha del patrimonio como un recurso orientado a los modelos de desarrollo social y económico.

CAPÍTULO 2

PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INMATERIAL: LA ESTÉTICA LOCAL COMO PARTE DEL “FOLCLOR NACIONAL”

“Yo soy un hombre de teatro y lo entiendo de este modo: el actor juega de acuerdo con el público que tiene”
Ciro Iriarte. Julio, Galeras 2015.

A partir del proceso de patrimonialización iniciado en el año 2010, los Cuadros vivos han sido presentados en diferentes escenarios artísticos regionales, bien sea estos salones de arte en Cartagena, Santa Marta o Sincelejo, el Museo del Caribe en Barranquilla o algunos municipios aledaños a Galeras. Además de la gestión en dichos escenarios, el *Festival Folclórico de la Algarroba* que se lleva a cabo en el mes de enero, se ha convertido en el lugar oficial de presentación y representación de esta manifestación cultural.

Si bien la financiación y la gestión de recursos –descritas en el primer capítulo- cobran sentido al poner en valor el patrimonio local, una de las maneras en que es valorado lo declarado como patrimonio por el Estado es a través de su *puesta en escena* dentro del marco de los festivales, siendo estos los espacios en los que operan las políticas multiculturales estatales en tanto que promueven el reconocimiento, la visibilización y la difusión de las expresiones culturales patrimonializadas. Los festivales, entendidos como escenarios de difusión cultural, también son espacios de escenificación de los efectos de la patrimonialización; después de todo “los festivales son el escaparate por excelencia del patrimonio inmaterial” (Kirshenblatt-Glimbett, 2004:59). En este sentido, los festivales aparecen como los lugares paradigmáticos para escenificar el patrimonio local debido a que “tienen la ventaja práctica de ofrecer en forma concentrada y en un lapso y lugar designados lo que el turista de otro modo buscaría en la dispersión de la vida cotidiana” (Kirshenblatt-Glimbett, 2011:281).

Ahora bien, para el año 2015 esta expresión cultural fue invitada a participar, con una muestra representativa de Cuadros, en el homenaje al escritor Gabriel García Márquez durante el *Hay Festival* en la ciudad de Cartagena. Debido al trabajo de campo que

adelantaba, participé de la experiencia en este escenario. Allí me resultaron particularmente interesantes las exigencias a las que se encontraban sujetos los creadores de Cuadros para acceder al *Hay Festival*, en contraste con la gestión y presentación de Cuadros en el marco del festival local. Del mismo modo, me interesé por el vínculo que podría existir entre el *Hay Festival*, en tanto escenario de difusión cultural, y las políticas patrimoniales colombianas.

Me pregunté entonces, ¿cómo una manifestación cultural declarada como patrimonio por el Estado, que pertenece a un municipio – el cual ocupa un lugar periférico en la nación, si se quiere entender de ese modo- ingresa a un escenario cultural reconocido nacional e internacionalmente como lo es el *Hay Festival*? ¿Qué exigencias se establecen tanto para el grupo social que practica la manifestación como para la manifestación misma de acuerdo al público y al festival (local o nacional) en el que se exhiben?

Propongo comprender los festivales -en los que participan los Cuadros Vivos- como lugares desde los cuales se realiza una *curaduría* que establece dónde, cómo y qué tipo de Cuadros pueden ser escenificados. Esta *curaduría* obliga a un proceso de selección y legitimación de lo que se quiere reconocer y dar a conocer en términos de manifestación cultural, por lo cual involucra la intervención y despliegue de ciertos saberes/poderes (expertos y no expertos) que propician una transformación de la práctica para que ésta sea insertada en el repertorio del folclor nacional.

Este capítulo explora la forma en que son puestos en valor –y en escena- una serie de atributos y características auténticas y folclóricas asociadas a los Cuadros vivos para insertarlos en el repertorio cultural de la nación a partir de dos escenarios: el Festival Folclórico de la Algarroba, a nivel local; y el *Hay Festival* de Cartagena como escaparate cultural a nivel nacional. En la primera parte del capítulo tomo como ejemplo el festival local con el objeto de entender la manera en que el patrimonio local se “festivaliza” para su consumo y disfrute. En la segunda parte me refiero a la puesta en valor del patrimonio local en el marco del *Hay festival* con el objeto de advertir las especificidades y transformaciones a las que se somete la práctica, al ser deslocalizada y escenificada en un espacio cultural fuera de su contexto de producción.

2.1 LA FESTIVALIZACIÓN DEL PATRIMONIO LOCAL

Desde hace poco menos de treinta años, la creación del Festival Folclórico de la Algarroba ha supuesto la reorganización de los Cuadros vivos en el marco del festival local. A partir de su reconocimiento como patrimonio por el Estado en el año 2013, este festival cuenta con mayor difusión y visibilización a nivel regional e incluso nacional. Este reconocimiento ha sido uno de los motivos para que cada año, durante cuatro días, Galeras abra sus puertas a un sinnúmero de visitantes y turistas que desean vivir la experiencia de los montajes en “la tierra de los Cuadros vivos hechos patrimonio” como anuncia una valla a la entrada del pueblo.

En el año 2015, el *Festival Folclórico de la Algarroba* número XXVII fue celebrado del 8 al 11 de enero, al cual fueron convocados todos los pobladores de Galeras para su participación en torno a este. Durante estas fechas llegaron las noches de presentación de Cuadros vivos en el pueblo. Es de anotar que para este festival local asisten, en su mayoría, los habitantes de municipios aledaños y de las ciudades de Corozal y Sincelejo. La proximidad en carretera con otros pueblos y ciudades principales posibilita la afluencia de turistas. Muchos de los visitantes y asistentes al festival tienen conocidos, familiares y amigos en el pueblo o vivieron en su infancia en Galeras, pero emigraron en busca de ofertas laborales y por el desarrollo de carreras profesionales en las universidades ubicadas en las principales ciudades de la región del Caribe.

Por cuatro días se vivió un ambiente festivo debido a la algarabía y el alboroto entre los habitantes de la calle del pueblo en donde los Cuadros fueron exhibidos. La segunda noche del festival suele ser una de las más importantes, puesto que usualmente asisten invitados especiales y delegados de los medios de comunicación regional y nacional para cubrir el evento. Para ese año, además de la prensa, la segunda noche también contó con la presencia del político Carlos Martínez - uno de los creadores del Festival e impulsor de su declaratoria como patrimonio-, la antropóloga Gloria Triana – figura reconocida en el pueblo y difusora de la manifestación en otros escenarios artísticos-, la actriz colombiana Carmenza Gómez y, en especial, habían sido convocados por Martínez y Triana algunos delegados del *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá* y del *Hay Festival*, debido a

que los Cuadros vivos recibieron una invitación para su presentación en homenaje al escritor Gabriel García Márquez a finales del mes de enero en el marco del *Hay Festival 2015*.

Es preciso anotar que si bien se suele asociar al *patrimonio inmaterial* con el folclor y la raíz popular, características que constituyen uno de los requisitos de inclusión a la Lista, “las políticas del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) implican un *reconocimiento institucional* que no se había dado al folclor y a la “cultura popular” (Santoyo, 2010: 110). Como lo indica García Canclini (1990), dentro de los estudios recientes del folclor, la llamada “cultura popular” ha sido identificada con el carácter local y se ha asociado con lo nacional y subalterno. En este sentido, la idea de folclor suele asociarse comúnmente a las fiestas, festivales y carnavales de arraigo popular y por ende, se encuentra “históricamente comprendido como las expresiones culturales que representan la idea de pueblo nacional creada por las élites” (Santoyo 2010: 113). Esta forma “de clasificación y representación social define y localiza a una cultura precisamente como “popular”, en el marco de un sistema de oposiciones binarias que la opone a una “alta cultura” o a una “cultura de élite” (Silva, 2005:14).

Ahora bien, este reconocimiento institucional sobre el denominado folclor se pone en valor en el marco del festival local, de manera que los Cuadros vivos al ser presentados en él, son leídos desde la política patrimonial como parte del folclor nacional. Lo anterior implica no solamente la institucionalización del folclor al obtener una declaratoria como patrimonio por el Estado, además, conlleva al ingreso de unas lógicas y unos circuitos particulares (de mercado, de turismo, de mediatización) que le permiten al grupo que practica dicha manifestación acceder a la “cultura oficial nacional”. De ahí la presencia de turistas e invitados nacionales.

Esa noche los preparativos del montaje de treinta y cinco Cuadros vivos le correspondían a la calle “Sucre”. La elección de esta calle para la presentación de Cuadros no fue gratuita. A pesar de que, regularmente, cada calle elige su día de presentación, la Corporación del Festival escogió esta calle puesto que era una de las que más montajes tenía y se buscaba dar un buen espectáculo en la exhibición de Cuadros, debido a la asistencia de los delegados de la prensa e invitados de otros festivales reconocidos a nivel nacional. Semanas

atrás habían asistido los asesores contratados por la Corporación del Festival a las cuatro calles de presentación –una calle por noche-, con el propósito de apoyar las ideas de los participantes, realizar un inventario con el nombre del Cuadro y su respectivo creador, y entregar el dinero para el pago de los *diosos* y *diosas* que se “montarían” en el Cuadro, y para la compra de materiales que requiriera cada montaje.

La escena de los preparativos se repetía durante los cuatro días del festival. Algunos de los habitantes de la calle a la que le correspondía la presentación ese día, salían desde la madrugada a un evento conocido como la “Alborada”, donde recorrían el pueblo con cantos de cumbia y sonidos de tambores y gaitas que anunciaban la presentación de Cuadros esa noche. Una vez amanecía, la gente se desplazaba a sus casas y durante el día se disponían a preparar los montajes y decorar la calle, haciendo arreglos con elementos “autóctonos” de la región: semillas del árbol de algarrobo, hojas de palma, caña y madera, entre otros.

Al llegar en horas de la tarde a la calle “Sucre” se escuchaba gritar a algunos de los asesores: “no podemos quedar mal el día de hoy”, mientras motivaban a continuar las labores del montaje. Y, por supuesto, había que realizar una buena exhibición ya que muchos turistas e invitados los irían a ver. Mientras caminaba por la calle veía a los viejos en las terrazas, frente a la puerta de sus casas, sentados en sus mecedoras mientras que con un gesto me decían “adiós”. En cada casa que había decidido participar en el montaje de Cuadros se encontraba en las terrazas fragmentos de escenografías para armar el “nicho”. Una de las casas llamaba la atención porque el “nicho” de su Cuadro evocaba la obra literaria “El amor en tiempos del cólera” del escritor Gabriel García Márquez. Se trataba de un jardín con flores coloridas como fondo del Cuadro, una sala recreada al estilo antiguo con un sofá grande de color blanco, una mesa de centro y un camino empedrado.

Mientras veía el Cuadro apareció la actriz Carmenza Gómez caminando entre un grupo de gente, quien había decidido observar los preparativos del montaje. Algunos de los habitantes de la calle se emocionaban al verla pasar, andaban detrás de ella y algunos le pedían fotos. Al ver la escenografía del Cuadro de García Márquez, sus creadores la invitaron a que se montara en el Cuadro durante la exhibición, pues según ellos ya otros turistas lo habían hecho en festivales anteriores. Incluso a mí me persuadieron en varias ocasiones. Ella comentaba que sería un honor “montarse” en él esa noche y la escuché

decir: “esto es muy bello, lo maravilloso es que la gente hace arte en la puerta de su casa”. Entre tanto, la actriz quedó entre una multitud de personas que le pedían una fotografía en el Cuadro que ella personificaría. Después de todo, esa idea de que los visitantes se “monten” en los Cuadros es una manera de incluir al turista en la experiencia de lo “auténtico”, puesto que “la irreductibilidad de lo extraño, característica del discurso del turismo general, inscribe en la geografía de lo exótico una historia donde el umbral de lo maravilloso nunca concluye: conforme la exposición desgasta la novedad, deben hallarse nuevas formas de acercarnos al umbral de lo asombroso” (Kirshenblatt- Gimblett, 2004:291). En este sentido, no basta con que el turista o visitante asista al festival, sino que sea parte de la experiencia de escenificar un Cuadro vivo.

Al seguir caminando por la calle me encontré con dos mujeres de edad avanzada que hablaban en el portón de su casa. Mientras me ofrecían agua, me comentaban que a los “viejos” les agradaba asistir a los montajes porque les recordaba a su infancia y juventud, y les parecían mejores los Cuadros ahora porque venía a verlos gente “reconocida” a nivel nacional. Durante la conversación una de ellas mencionó que: “el patrimonio es un premio que le dieron a Galeras porque es una forma de reconocer a este pueblo olvidado y porque allá en Bogotá estas tradiciones no se ven y es bonito darlas a conocer”. Esto era un sentimiento compartido entre los habitantes más viejos del pueblo, puesto que en algunas ocasiones, cuando me encontraban haciendo preguntas o mientras caminaba por el pueblo me preguntaban: “¿ajá, niña, usted qué hace en este pueblo olvidado?”

Esta idea generalizada del “olvido” hace referencia a las lógicas del centralismo de la nación colombiana, en el que el centro olvida sus lugares periféricos y es a partir de una declaratoria como patrimonio por el Estado, que les resulta posible acceder a un lugar (periférico en todo caso) en el repertorio cultural de la nación. En este sentido, la patrimonialización, en tanto política de reconocimiento multicultural, se convierte en una herramienta que les permite hacer visible su práctica cultural y al pueblo entero que la produce. Esta es una de las razones por las cuales esa noche fueron invitados, por parte de algunos políticos locales, delegados de otros festivales, medios de comunicación y numerosos turistas a Galeras.

Mientras conversaba con las mujeres, vi pasar a una mujer que tenía pelo azul, gafas oscuras, camisa blanca, un pantalón de tela y sandalias. Era sin lugar a dudas una visitante. Me pregunté si así es cómo me verían los demás habitantes del pueblo. Ella se encontraba rodeada de un grupo de jóvenes galeranos que le comentaban en qué consisten los preparativos para la presentación de Cuadros, mientras ella, animada, sacaba una cámara y hacía un registro fotográfico. Después de un momento pregunté a uno de los asesores acerca de la mujer y me contaron que era Anamarta de Pizarro, la directora del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y que había venido invitada por la antropóloga Gloria Triana puesto que estaba interesada en que los Cuadros vivos fuesen presentados en el marco de ese festival.

Entre tanto, los preparativos seguían en la calle debido a que se acercaba la hora de presentación. Los asesores de la calle fueron llegando a maquillar a algunos de los *diosos* y *diosas*. En la calle se vivía un ambiente agitado, los creadores terminaban de armar los “nichos” de los Cuadros de acuerdo a la temática que habían elegido para su presentación. Entre todos colaboraban con los montajes que aún les faltaba preparación. Ciro y Tatiana, que actuaban como asesores, me pidieron ayuda para maquillar. Me dirigí hacia un Cuadro que evocaba una representación de los indígenas Zenú, grupo que pobló parte de la Sabana del Caribe colombiano. Con pintura dorada en mano, ayudé a cubrir todo el cuerpo de una de las jóvenes que se montaría en el Cuadro.

Llegaron las 6:30 de la tarde, el sol empezó a esconderse, se prendieron los faroles en el centro de la calle, se ubicaron los carritos de venta de comida rápida y algodones de azúcar en las esquinas, cada *dioso* se subió en el “nicho” de los Cuadros situados en las terrazas de las casas y, durante dos horas quedaron detenidos en el tiempo y el espacio para posar inmóviles en la escena. Así se dio inicio al segundo día de festival de Cuadros vivos. Pronto comenzó a llegar una multitud de familias galeranas a la calle de presentación. Gran cantidad de carros se fue estacionando alrededor de otras calles y de allí se bajaron los turistas de los pueblos vecinos.

Durante la jornada de presentación acudieron algunos medios de comunicación nacional como RCN para hacer tomas y entrevistar a algunos de los creadores y visitantes del festival. Entre más pasaba el tiempo más difícil resultaba caminar debido a la multitud de

personas que se detenían a ver Cuadro por Cuadro. Los niños y jóvenes se acercaban a los nichos e intentaban hacer reír a los *diosos* y *diosas* inmóviles. Estos eran intentos fallidos debido a que los *diosos* parecían figuras de mármol en medio de la gente y el calor agotador. Los delegados de los festivales caminaban entre los visitantes emocionados y con cámara en mano registraban los montajes que más les llamaban la atención. El político Carlos Martínez y la antropóloga Gloria Triana se paseaban por la calle observando los Cuadros y saludando a la gente. Entre los gritos, risas y voces de los visitantes, se escuchaba de fondo vallenato o champeta que salía de los equipos de sonido de algunas de las casas.

Había Cuadros vivos con diversas temáticas que iban desde escenas cotidianas recreadas que tenían como nombre “La vida del artesano”, “El mal del Chicungunya”, “El matrimonio antiguo y el de ahora” o “Las raíces de mi tierra”. Había otras puestas en escena que recreaban los tiempos de la esclavitud, o escenas de pinturas y esculturas que pertenecen a la historia del arte universal tales como “La Gioconda”, “La diosa Kali destruye el mal del chicungunya” o los “Faraones de Egipto” y tenían iluminación, escenografía, vestuario y maquillajes elaborados.

Entre tanto, la noche de presentación siguió su curso. En uno de los Cuadros, había un gran grupo de personas estacionado y al acercarme me percaté que se trataba de la escena del “Amor en los tiempos de cólera” personificada por la actriz Carmenza Gómez. La mayoría de visitantes y turistas hacían fila para fotografiarse en el Cuadro. A mí alrededor vi con sorpresa dos montajes más referentes a las obras literarias de “Gabo”. Se trataban de montajes que escenificaban fragmentos de alguna obra o reflejaban la vida de García Márquez. Esto llamó mi atención, pues en el pueblo tenían conocimiento de la invitación de los Cuadros vivos al *Hay Festival*; y fueron presentados tras la asistencia de los delegados de dicho festival. Así, el Festival Folclórico en el pueblo se convierte en el escaparate o vitrina por excelencia, que permite no solo disfrutar de los Cuadros vivos en medio de un ambiente de fiesta; del mismo modo, promueve que turistas y otros festivales o escenarios artísticos vean su contenido, los inviten a participar de otros escenarios culturales y como consecuencia contribuyan a visibilización y difusión de su patrimonio local.

Había otros tantos montajes de santos y otros Cuadros muy coloridos en las que sus diosas llevaban puestos trajes típicos representativos de la zona y evocaban a las reinas de la artesanía, de la palma o de las flores, los cuales son muy comunes cada año de presentación en el festival, pues hacen parte del ingenio y la creatividad de los pobladores, alimentada por la cotidianidad de un municipio en el Caribe colombiano. Los Cuadros de santos y reinas populares eran muy bien acogidos por el público expectante, quienes tomaban fotos y señalaban los bonitos y coloridos que se veían. En este sentido, el festival local ejerce una “curaduría” frente a la selección de temáticas y la forma en que los montajes se escenifican en el pueblo, por lo cual son los mismos creadores y asesores, quienes al realizar los montajes por décadas y adquirir conocimientos técnicos sobre maquillaje, iluminación, actuación o educación artística para la elaboración de los montajes, se han convertido en “curadores empíricos” de su manifestación cultural:

La especialización empírica que ha tenido la comunidad en torno a esta parte artística es como una motricidad fina que ha logrado la gente en torno a esta manifestación porque cada vez sale mejor, porque anteriormente de pronto las cosas se ubicaban tal cual como las encontrábamos sin generar de pronto el valor agregado de una pintura, del uso de luces [puestas en los montajes para mayor calidad]; el valor agregado que nos deja la escenografía moderna y es fundamental [...] Se han vuelto unos curadores, unos críticos de arte las mismas personas de la comunidad. En esa labor la gente mira no solamente qué quiere “montar”, sino que definitivamente descubren qué Cuadro montar. De acuerdo al contexto un Cuadro gana [en el concurso de Cuadros] (Conversación con Antonio Herrera, gestor cultural. Galeras, julio 2015).

En este sentido, el festival local ha propiciado el desarrollo de una curaduría empírica, en la que los pobladores se han convertido en expertos en la realización de montajes debido a que los elaboran cada enero en el marco de su festival, impulsados también por el concurso y premiación de sus Cuadros. Sumado a ello, las habilidades y conocimientos expertos adquiridos por los asesores de montajes y algunos de los jóvenes que tienen formación universitaria y técnica en las artes, le añaden a la espontánea tradición del montaje cierta innovación en la forma de escenificar, lo cual hace del espectáculo de Cuadros vivos algo más atractivo para los turistas y visitantes. No obstante, “el problema que implica la actividad del curador en los festivales folclóricos es la delicada cuestión de determinar no

sólo lo que cumple con ciertos criterios de excelencia, sino antes que nada, lo que califica como auténtico performance folclórico” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011: 295).

Este tipo de festivales “se perfilan como tecnologías y racionalidades propias del multiculturalismo etnicista que define las estrategias de representación y reconocimiento de esos otros de la nación que son los grupos étnicos o minoritarios” (Restrepo y Bocarejo, 2011:8). Así, los Cuadros vivos hacen parte del repertorio cultural de la nación, pero el lugar desde el que acceden es el folclor, por lo cual, desde estos festivales se promueve una representación folclórica de la diferencia. “Si bien los festivales folclóricos intentan representar tradiciones que de otro modo no se expondrían, también se da que quienes lo ejecutan tienden a quedar representados sólo en términos tradicionales” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004:296). De modo que, los Cuadros vivos no solo quedan detenidos en el tiempo y el espacio al momento en que sus *diosos* posan inmóviles en escena, del mismo modo, al resaltar sus cualidades “tradicionales” y “autóctonas” dentro del festival folclórico, parecen quedar congelados en el tiempo.

La política multicultural, a través de la declaratoria como patrimonio, “convierte la localidad (tanto en el sentido de fábrica local o lugar de producción como en el sentido más amplio del Estado-nación) en un escenario para la puesta en escena de la identidad” (Appadurai, 2001:54). En este sentido, Regina Bendix (1997) sostiene que la identificación de algunas expresiones culturales como auténticas, genuinas y legítimas, ha servido continuamente a los nacionalismos como movimientos políticos modernos basados en nociones esencialistas, inherentes a la idea de pueblo, identidad y tradición nacional. Así, a través del festival local, se expresa la identidad como el ideal de la “autenticidad” cultural. Es decir que dentro de esta política, el festival local no solo refleja la “tradición”, sino que a partir del reconocimiento patrimonial se incluye a los Cuadros vivos en la escena del folclor nacional. De este modo, “a través de las maneras de vivir y los modos de vivir y de comportarse de los grupos populares, considerados “autóctonos”, se procura “construir la ilusión de una nación que no cambia” (Santoyo, 2006:7), por lo cual la representación folclorizada de los Cuadros vivos como patrimonio nacional contribuye a este imaginario.

2.2 LA ESTILIZACIÓN DEL FOLCLOR Y LA ESCENIFICACIÓN DE LA AUTENTICIDAD

Durante el mes de enero de 2015, Galeras se preparó para la presentación de Cuadros vivos en el marco del *Hay Festival* de Cartagena. Debido a su reconocimiento como patrimonio y a las gestiones realizadas por la antropóloga Gloria Triana y el político y ex Ministro de Minas Carlos Martínez, el *Hay Festival* 2015 les cedió un espacio de presentación dentro de su programación. De manera que los pobladores de Galeras fueron invitados a participar en el homenaje al escritor Gabriel García Márquez, con el propósito de realizar una presentación de Cuadros en torno a las temáticas de los libros de este Nobel colombiano. De manera que el *Hay Festival*, en tanto escenario de difusión cultural, constituyó un lugar privilegiado para el reconocimiento y la escenificación de su práctica cultural.

Para esta ocasión, la Institución Educativa de Galeras (INEGA) realizó la gestión apoyada por el Ministerio de Cultura colombiano, el Observatorio del Caribe y el Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Sucre, entidades que aportaron recursos económicos para el traslado, viaje, estadía y presentación de los Cuadros vivos en Cartagena. Es clave anotar que el INEGA participó en esta actividad debido a que, además de ser una de las entidades gestoras de la manifestación ante el Ministerio de Cultura, durante su Semana Cultural celebrada en octubre de 2014 surgió la iniciativa de la realización de Cuadros vivos referidos a las obras literarias del fallecido escritor Gabriel García Márquez, oriundo de la sabana del Caribe colombiano. Esta iniciativa coincidió con la realización de un homenaje al mismo escritor por parte del *Hay festival* 2015.

Durante este proceso de gestión me ofrecí como voluntaria. Algunos profesores y asesores de montajes del INEGA me asignaron algunas labores referentes a la gestión del traslado de las 81 personas que fueron en representación de Galeras. Debí asistir a reuniones en el colegio junto a miembros del Consejo de Salvaguardia, algunos jóvenes del bachillerato que iban en calidad de *diosos* y *diosas* de los montajes y docentes que han participado en la activación y difusión de su patrimonio local. Además asistían algunos cumbiamberos, artesanos y mujeres expertas en la gastronomía de la región, puesto que tenían como propósito recrear en Cartagena, una noche “tradicional” de montaje de Cuadros, con rueda

de cumbia en las calles (que ya no ocurre en el festival local), así como una muestra representativa de la gastronomía y artesanías del municipio.

Ahora bien, durante el proceso de gestión y selección de los Cuadros Vivos para el *Hay Festival* pude evidenciar un gran interés del político Carlos Martínez y la antropóloga Gloria Triana en que la manifestación se presentara en dicho escenario. Pocos días antes del traslado a Cartagena, durante una reunión en el INEGA con los pobladores que participaron del montaje en Cartagena, el profesor Samuel, miembro del Consejo de Salvaguardia de los Cuadros Vivos mencionó: “Gloria Triana me llama todos los días muy preocupada preguntando por la calidad de los Cuadros que se van a exponer, en vista que van a estar bajo la mirada internacional y van periodistas de todo el mundo a este evento”. Ella, junto al político, había realizado la gestión para que el *Hay Festival* les abriera un espacio de presentación, de ahí su preocupación por intervenir en el tipo de Cuadros que serían llevados. Además el profesor agregó: “cuando a uno lo invitan a algún lado, uno tienen que someterse a reglas: llevamos Cuadros que a otros les gustan y les pueden ser llamativos” (Fragmentos de conversación con Samuel Jaraba. Galeras, enero de 2015).

Las palabras del profesor Samuel recordaron, primero, que el espacio de presentación en el *Hay Festival* no ha sido gratuita y mucho menos fortuita; que se requirió de un trabajo previo para que la manifestación fuera llevada a otros escenarios culturales reconocidos a nivel nacional, e incluso internacional. Segundo, que el espacio del festival involucra ciertas exigencias que modifican la práctica para que esta pueda participar dentro de su programación. Y por último, lleva a pensar que la activación del patrimonio local y su consecuente puesta en valor dentro de los festivales depende fundamentalmente de los poderes políticos que cuentan con notables apoyos, desde el poder económico hasta los poderes o intereses académicos y las habilidades de los técnicos (Prats, 2005).

De acuerdo con lo anterior, el papel del poder político dentro de la estructura local es una figura clave para la vinculación de los Cuadros vivos en el *Hay Festival*, que articulado al saber experto, representado en la antropóloga Gloria Triana quien se ha convertido en una autoridad apreciada por los pobladores, ejecutan un ejercicio de curaduría de la manifestación. Allí vemos, también, cómo nuestra labor de antropólogos dentro del contexto de los festivales adquiere un valor: la curaduría de las manifestaciones culturales

en el intento de incluirlas a otros escenarios globales de la cultura que, además, participan dentro de la representación y construcción de la nación diversa y multicultural.

Dicha curaduría no solo ocurre con la presentación de los Cuadros en el *Hay Festival*, perfilado este como un lugar de curaduría por excelencia que define las estrategias de representación y reconocimiento de las expresiones culturales que se insertan en sus programaciones. Del mismo modo, el ejercicio de curaduría ocurre en el festival local e inicia con la escogencia de los contenidos de los montajes en el pueblo, teniendo en cuenta, según pude observar, la complejidad, puesta en escena, laboriosidad, creatividad y estética. Dentro de la curaduría de la práctica, fueron seleccionados veintiún Cuadros vivos por algunos asesores apoyados por las intervenciones de la antropóloga (como saber experto) y un grupo de creadores del pueblo. Muchos de los Cuadros escogidos fueron aquellos que habían sido presentados en la Semana Cultural 2014 del INEGA. Otros fueron especialmente elaborados por los creadores más reconocidos en el pueblo por incluir en sus presentaciones iluminación, maquillaje, sonido y realizar propuestas novedosas.

Eligieron temáticas referidas a libros como “Cien años de soledad”, “El amor en los tiempos del cólera”, “Del amor y otros demonios”, “El coronel no tiene quién le escriba” o “Crónicas de una muerte anunciada”; todas ellas obras reconocidas de García Márquez. Lo interesante de los montajes eran las propuestas que recreaban e interpretaban algunos de los eventos de estas obras literarias. Había, por ejemplo, Cuadros alusivos al amor y al olvido, temas recurrentes en sus escritos. Otros Cuadros hacían referencia a “Macondo”, lugar que García Márquez inventó para describir críticamente a las estructuras sociales de la Costa Atlántica⁸, pero que hoy en día es referenciado como un lugar no geográfico en el que está contenido todo lo que se considera como el “folclor nacional”.

⁸ José Antonio Figueroa (2007) realiza un estudio a propósito del realismo mágico, el vallenato y la violencia política en el Caribe colombiano. Para ello retoma las obras literarias de un grupo de escritores regionales, encabezado por Gabriel García Márquez, los cuales impulsaron un movimiento intelectual que, según Figueroa, marcó una novedosa forma de presencia del Caribe colombiano en el escenario intelectual nacional. En esta propuesta fue desarrollada una narrativa de la nación mediante la crítica de las estructuras sociales de la costa Atlántica que podían considerarse modelos neocoloniales en Latinoamérica. De esta manera, García Márquez inventó un lugar no necesariamente geográfico para referirse a las desigualdades y a las estructuras matriarcales caribeñas que reproducían dichos modelos.

En vista de que los preparativos estaban sobre el tiempo, cada quien sabía qué hacer, razón por la cual no hubo muestras previas al montaje en Cartagena. Llegó el día y todo estaba arreglado. Los cuadros vivos serían presentados el viernes 30 de enero. Los miembros del Consejo resolvieron llevarme en calidad de “gestora cultural”, por lo cual debía ayudar en la logística del montaje. Nos trasladamos en bus y al llegar a Cartagena a eso de las 5:00 pm del jueves, nos hospedamos en el hotel San Felipe. Nos recibieron dos funcionarios del Observatorio del Caribe, quienes estaban a cargo de nuestra logística en aquella ciudad. Pronunciaron unas pocas palabras acerca del “honor de representar el patrimonio de nuestra nación”; luego vinieron unas cuantas fotos en el lobby del hotel, otros tantos aplausos y la lucha –literal- para acomodar a las 81 personas - entre jóvenes y adultos- en sus respectivas habitaciones.

Después de eso, con un grupo de creadores de Cuadros caminamos unas cuantas cuadras del hotel hacia el centro histórico de Cartagena, hasta llegar a *La Plaza de la Proclamación*, lugar del montaje. Se trataba de una calle espaciosa, ancha y larga, de piso asfaltado y decorado con ladrillo, ubicada de cara a una inmensa pared de piedra que se alzaba como muro de una iglesia. Dicha calle quedaba en el corazón mismo del centro histórico y, definitivamente, era el lugar que conectaba parte del centro de Cartagena con otras plazas en las que realizaban conciertos programados por el *Hay Festival*.

Uno de los gestores culturales del municipio me explicó días atrás, que el *Hay Festival* otorgaba exclusivamente su nombre para que los Cuadros Vivos fuesen presentados bajo su amparo, pero que no aparecerían incluidos en la programación oficial. Lo único que brindó el *Hay Festival* fue la gestión ante la Alcaldía de Cartagena para que la manifestación tuviera el permiso de realizar su presentación en una de las calles de la ciudad de manera abierta y gratuita para el público, contrario a la mayoría de programación del festival por la cual se cobra el acceso. La calle en la que se presentaron los montajes se escogió estratégicamente por una delegación de Galeras, puesto que era la calle de tránsito obligatorio para todas aquellas personas que se dirigían a los eventos programados por el festival.

De modo que esta vez era diferente a cualquier montaje en alguna calle del pueblo: ¡era el *Hay Festival* en Cartagena! Muchas personas de distintas procedencias los irían a ver,

medios de comunicación de diferentes partes del mundo se pasearían por ahí. Gloria Triana y, su colega, el ex ministro Carlos Martínez habían convocado la asistencia de algunos de sus amigos (entre políticos y artistas).

Es clave señalar, que el *Hay Festival* de Cartagena se ha constituido como un escenario definido “por la difusión de la cultura, en el que la literatura, las artes visuales, el cine y la música de diversas latitudes se mezclan en un ambiente de diálogo y celebración”⁹. Así, este festival, como muchos otros, ha jugado un papel relevante en tanto que no solo convoca diversidad de públicos y atrae afluencia de espectadores y turistas; del mismo modo, tiene un rol dentro del reconocimiento, puesta en escena y difusión de la cultura en la esfera global. No obstante, este festival tiene la particularidad de que la difusión cultural que promueve no es propiamente lo que entendemos como folclor; de hecho es un espacio constituido por académicos, periodistas, artistas, literatos, cineastas y musicólogos, cuyas presentaciones se orientan a debates para los saberes expertos y la academia.

En ese sentido, si los Cuadros vivos son identificados con el folclor y la “cultura popular” desde las políticas patrimoniales, que conllevan nociones que en su origen están construidas bajo la idea de una oposición entre la “cultura” de las clases altas y aquella de las populares (García Canclini 1990, Santoyo 2010), y participan dentro “de la representación folclórica de la cultura, [la cual] ha sido la *representación oficial* (estatal y social), legítima y legitimada, de la cultura popular” (Silva, 2005:21), ¿Qué lugar ocupan dentro del *Hay Festival*, siendo éste reconocido como un espacio para la academia y las expresiones consideradas como “alta cultura”?

En este escenario, los cuadros empezaron a montarse desde muy temprano en la mañana. Los creadores, docentes y jóvenes participaron en el montaje mientras se paseaban turistas y habitantes de Cartagena. A mí se me parecía a una galería de arte a cielo abierto, lo cual exige un tipo de comportamiento por parte del público para con los cuadros y quienes los escenifican. Muchos turistas de diferentes procedencias (vi algunos mexicanos, españoles, argentinos, colombianos, europeos y norteamericanos) tomaban fotos mientras se realizaba el montaje, les pedían a los jóvenes posar para las fotos y, también, se las tomaban en frente

⁹ Ver en: www.hayfestival.com , consultado el 20 de abril de 2015.

de los Cuadros. Muchas personas felicitaban a los jóvenes y miraban con agrado las estructuras semi-armadas, los materiales y la diversidad de colores y temáticas que veían.

Muchos extranjeros se acercaban a preguntar en inglés cosas sobre el montaje, y como los jóvenes no entendían lo que decían, les regalaban volantes con la invitación para esa noche. Algunos turistas miraban el papel con resignación puesto que se notaba que sabían muy poco de español. Le insistí un sinnúmero de veces a Ciro que tradujera al inglés las invitaciones y los nombres de los Cuadros, pero como la preparación resultó ser pocos días antes de la presentación en Cartagena, Ciro prefirió decirme: “para eso llevamos a la profesora de inglés del colegio, que ella nos ayude allá”.

Así que la profesora y yo -que hablo a medias inglés- intentábamos comunicarles a los “gringos” (como muchos jóvenes se referían a los turistas), la información sobre la exhibición de los Cuadros esa noche. Entre tanto, los jóvenes -muy audaces- encontraron otras maneras de comunicarse. Como pasaban grupos de turistas con un guía, que por obligación sabe inglés, le pedían a este que comunicara la invitación y les contara a los turistas la información de los folletos.

Mientras realizábamos nuestras tareas en el montaje, el político Carlos Martínez se paseó por la plaza saludando a la gente y observando los avances. En dos horas debía comenzar el evento. Martínez pasaba por cada Cuadro con un grupo de cuatro hombres. Al llegar al Cuadro en el que me encontraba, nos saludó y presentó al hermano de Gabriel García Márquez, a quien había invitado debido al homenaje que realizábamos para el escritor.

El tiempo pasaba rápido y ya pronto darían las 6:00 pm. Los cumbiamberos (dos señoras y dos señores de edad avanzada) llegaron muy elegantes con velas, trajes típicos y faldas coloridas y largas. Don José Galé, artesano del pueblo, organizaba su puesto de artesanías en totumo, ubicado en una esquina de la plaza. Las señoras que traían una muestra gastronómica decoraban su mesa y ubicaban todos sus productos (ñeque o ron artesanal, vino de corozo, jalea de algarroba, tortas, pasteles, arepas chorreadas, quipes, y un sinnúmero de cosas que yo ya había probado durante mi estadía en Galeras). Todos los creadores corrían y aceleraban el trabajo.

En vista que el *Hay Festival* había pedido una selección de Cuadros en homenaje al escritor colombiano, Ciro, gestor cultural encargado de la presentación, iba a representar al mismo García Márquez en un Cuadro que había denominado “Don García de La Mancha”. Se había afeitado su bigote, vestía un traje blanco y un sombrero del mismo color. Venía caminando con un lápiz gigante en las manos: “Homenaje para García Márquez, hombre de letras”. Todos lo miraron sorprendidos; en realidad, el parecido era impresionante.

Llegaron las 6:00 pm. Los veintiún cuadros recobraron vida. Los cumbiamberos iniciaron una rueda de cumbia fuera de la plaza para atraer gente. El sonido en vivo de gaitas, tambores y maracas retumbaba por toda la calle. La idea era representar “fielmente” una noche de festival en Galeras. Y pongo entre comillas “fielmente” porque las noches de presentación de Cuadros en el pueblo ya no son celebradas con ruedas de cumbia hasta el amanecer en las calles de exhibición de Cuadros. Sin embargo, muchos docentes intentan devolverle el lugar a la cumbia y a los cumbiamberos y hoy los han traído para animar al público espectador.

Poco a poco se fue llenando la calle. Yo iba de Cuadro en Cuadro realizando un registro fotográfico. Cuatro o cinco de ellos representaban otros temas diferentes del homenaje a García Márquez con la finalidad de que el público asistente pudiera ver que esta manifestación cultural no obedece a una sola temática; fueron también expuestos algunos cuadros de santos (Cuadro tradicional) y otros montajes denominados como experimentales, debido a que en su composición se juega con sonidos, luces, maquillaje corporal y crítica social.

Centenares de personas de todas las edades y de muchas partes del mundo se paseaban por la plaza. Había muchos niños viendo las presentaciones, mientras se acercaban con curiosidad a tocar las escenografías. La mayoría de espectadores miraban detenidamente, intentando adivinar qué libro de García Márquez correspondía a la escena que estaba ante sus ojos. Tomaban fotos por toda la plaza. Escuché a dos turistas argentinas sorprenderse por la calidad de los Cuadros y por la edad de los jóvenes actores al pasar por el Cuadro denominado: “Alzheimer en Macondo”.

Seguí recorriendo la calle y logré reconocer a algunos presentadores de televisión, algunos actores y periodistas de radio. En una esquina de la calle habían dispuesto unos sofás en los

que vi sentados a algunos personajes de la farándula nacional. Allí mismo estaban sentados Gloria Triana, la fotógrafa Olga Lucía Jordán y el político Carlos Martínez acompañados por el periodista Juan Gossaín, la directora del *Hay Festival* y otras personas más.

Esta vez, la presentación de Cuadros vivos requirió una temática y una estética más “refinada”, o al menos, con mayor elaboración. El nivel exigido se evidenció en la materialización de las propuestas novedosas de los montajes, en la realización detallada de los nichos, en la selección de los Cuadros con mayor laboriosidad, maquillaje e iluminación y mejor expresión escénica por parte de los *diosos*, que reflejaban una composición más “estilizada” de los Cuadros.

Tras el requisito estético por parte del *Hay Festival*, los cientos de turistas y extranjeros que transitaban por la plaza mientras veían a los “estilizados Cuadros”, compraron artesanías en totumo, probaron de manera gratuita comidas y bebidas “autóctonas” que se trajeron desde Galeras, disfrutaron de la música tradicional y de la rueda de cumbia que se había desplazado al centro de la plaza, brindaron y celebraron en medio del ambiente festivo. Intentaron bailar con sus chanclas, registraron con sus cámaras y se fueron con la idea de que Colombia es carnaval, folclor y fiesta, para luego, ingresar inmediatamente - a pocas cuadras de allí - a un concierto de “música fusión”, “música culta” o “músicas del mundo” auspiciado por el *Hay Festival*. Así, los programas de los festivales “ofrecen variedad y por lo general representan a una comunidad imaginada cuya diversidad se integra con armonía, en donde la diferencia se reduce al estilo y a la decoración” (Kirshenbaltt-Gimblett 2011:285).

Es en el espacio de los festivales (vividos y recreados constantemente por quienes asisten como público y quienes como grupo exhiben su práctica cultural) que se plantea un escenario en el que lo innovador y lo exótico juegan un papel contrastante, y a la vez complementario. Es decir, el *Hay Festival*, es en este caso, el espacio cultural desde el cual es reconocido y puesto en valor el patrimonio nacional. Pero el reconocimiento *per se* del valor patrimonial no tendría sentido alguno si desde estos escenarios no se impulsara la producción y consumo de dichos valores en extremo “autóctonos”, que llevan al fetichismo de la autenticidad cultural de una práctica que desde esta perspectiva se ve como “una

manifestación que ofrece Galeras al conjunto de la nación, pues si bien identifica a todos los galeranos, alimenta el proyecto multicultural de Colombia” (PES, 2013:11).

Esta lógica de la patrimonialización consiste en la apelación a valores autóctonos que, en este caso, se califican también como exóticos. Es ahora lo auténtico lo que se consume como valor agregado, por lo cual los Cuadros vivos se convierten en un producto de consumo particular dispuesto a circular en distintos escenarios - como lo podría constituir su presencia dentro del *Hay Festival*- haciendo de sus valores clave y singulares lo más atractivo y productivo. Allí se encuentra otra de las razones para la esencialización y folclorización de las manifestaciones culturales.

En dicho reconocimiento – desde la representación oficial del patrimonio- aparece la idea de la “dialéctica” entre tradición e innovación, es decir, entre herencia cultural y cambio de las manifestaciones que devienen en patrimonio, sosteniendo la tesis de *conservar lo mejor del pasado, aprovechando lo mejor del presente*. En este proceso, los Cuadros vivos como patrimonio se “estilizan”; sin embargo, siguen conservando su cualidad “tradicional” y “folclórica” dentro de la nación colombiana. De manera que esta manifestación artística y colectiva empieza a ser vista como un recurso para la tradición y la modernidad, puesto que a pesar de su vínculo con el folclor está también ligada a la modernización de la nación (Wade, 2007); por ello es tan tradicional como moderna y es exhibida en escenarios culturales contemporáneos.

El hecho de que la calle elegida para la presentación sea justo la calle en la que transitan obligatoriamente las personas que asisten a los eventos de dicho festival, parece la metáfora perfecta para comprender el lugar transitorio y ambiguo desde el que participan los Cuadros vivos en el espacio del *Hay Festival*. Se les abre un espacio “alter-no”, un lugar “no oficial” de exhibición que no se mezcla ni se articula con el programa establecido en el marco de este festival. La experiencia de integración de los pobladores de Galeras en este escenario refleja una ambivalencia, en tanto que acceden a una esfera global de la cultura pero su participación cede ante la exaltación de una representación folclorizada. En este sentido, son importantes los festivales “porque los ‘performances’ públicos son sitios de negociación que pueden servir como medios poderosos para la invención de identidades

nuevas, iconos de tradición nacional o imágenes de diferencia que llegan a representar la nación” (Guss, 2000: 12).

En este panorama, la diversidad es así integral a las naciones y nacionalismos, pues en ella cabe todo lo que se pueda considerar, ambigualmente, “nuestra identidad” (Wade, 2007). En este sentido, las expresiones folclóricas son vistas como referentes inmutables en la construcción de la identidad nacional, las cuales son puestas en valor durante la exhibición de la manifestación en el *Hay Festival*. Así, para que los Cuadros Vivos ingresen al *Hay festival* deben pasar por una lectura ambigua: se asimila su condición de ser distintos por una identidad dominante o mayoritaria (Estado-nación) y al hacerlo se neutraliza el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural para darles un lugar en la programación. No obstante, en el proceso de exhibir la “identidad nacional” a través de una práctica cultural patrimonializada, se escenifica la autenticidad y el folclor al contribuir en la construcción identitaria de nación. Así pues, “la representación folclórica de la autenticidad cultural legitima expresiones de la otredad por medio de su incorporación a categorías formuladas desde el centro por una élite, fomentando de esa forma ‘la invención de la tradición’ por parte de las instituciones y comunidades” (Andrade, 2013:63).

Entre cumbia y folclor y, entre conciertos y debates de literatura, transitaron los amables turistas. Esa noche todos los participantes del montaje quedaron satisfechos. Fue un éxito rotundo la participación de los Cuadros Vivos en Cartagena. La gente que vino a verlos salió haciendo muy buenos comentarios. Los creadores y participantes quedaron con ánimo expectante, pues han emprendido una labor de reconocimiento de la manifestación, y en esta presentación vieron sus logros. El *Hay festival* ha constituido un lugar de visibilización para los Cuadros. Este fue un sentimiento compartido entre algunos de los creadores y asesores, pues al preguntar me decían: “los Cuadros Vivos no son de Galeras, ahora son de todos los colombianos porque son patrimonio [...] Yo veo en eso una cantidad de cosas a favor: el patrimonio da caché, se aprovecha para reconocer esto y llevarlo a otros lados. Por ejemplo, el *Hay Festival* es un trampolín que nos abre puertas” (conversación con Ciro Iriarte. Galeras, enero de 2015).

Una vez se acabó la presentación sobre las 8:30 pm nos dispusimos a desmontar los Cuadros rápidamente. Ya se sentían los ánimos cansados. Pronto llegaron los asesores y los

creadores con una cara sonriente. Nos sentamos en el andén de la plaza en silencio, mientras contemplábamos la calle vacía, que hacía unas horas atrás había estado tan ruidosa y colorida. Esperamos al camión que llegó sobre la media noche. Éste recogió los materiales de los montajes para llevarlos de vuelta a Galeras. Así entre folclor y “realismo mágico” fueron exhibidos los Cuadros vivos como parte del “Macondo imaginado”.

La elección del montaje de Cuadros en homenaje al escritor colombiano Gabriel García Márquez no fue gratuita. Resulta interesante que para la “estilización” de la práctica dentro del *Hay Festival*, hayan usado justo a uno de los pocos premios Nobel latinoamericanos, uno que además se expresó con fuerza contra la colonialidad, aunque no usara ese nombre, pero que contribuyó a ella, tal vez, sin quererlo. No hay que perder de vista que este escritor estrecha vínculos con la costa sabanera y con los sabaneros, puesto que además de ser oriundo de esta región, sus obras y personajes están inspirados en las estructuras sociales y en la vida que se vive allí. Tal vez la representación de estas obras literarias a través de los Cuadros vivos, también expresión sabanera, tenga que ver con la relación isomórfica que muchas veces es trazada entre identidad y territorio, con esa “tendencia de localizar implícitamente las culturas en determinados lugares que suscita otra serie de problemas en torno a la cuestión de cómo explicar las diferencias culturales dentro de una misma localidad” (Gupta y Ferguson, 2008:236).

Desde esta perspectiva, los Cuadros vivos salen de la localidad (su lugar de producción) para la representación de su cultura en otros escenarios, pero en el intento apelan a categorías auténticas que niegan su proceso histórico. En este sentido, los festivales son los lugares por excelencia desde los cuales ocurre una curaduría que define los parámetros de la representación y escenificación de la identidad a través de los montajes de Cuadros. No obstante, es preciso señalar que hay dos tipos de curaduría que se ejercen en los festivales y que pueden o no entrar en tensión: por una parte, la curaduría empírica se realiza por los creadores y asesores de Cuadros en el pueblo, es decir, las habilidades desarrolladas a través de la experiencia para la puesta en escena de los montajes. A la par, en los festivales emerge una curaduría experta que vincula a ciertos agentes políticos y saberes expertos que propician la reapropiación y transformación “estilizada” de la práctica para que esta acceda a otros escenarios de difusión cultural.

Como resultado, esta manifestación cultural “se transforma en una representación selectiva que se articula sobre los valores patrimoniales y que se concreta o fija en forma de bien cultural valioso que expresa la identidad cultural, sirve de legitimación a las estructuras de poder y permite la reproducción de los mecanismos de mercado” (Hernández, 2008:27). De manera que la política de patrimonio cultural, se convierte en un instrumento para la producción cultural localizada, consistiendo en una representación selectiva del pasado tradicional, donde lo denominado patrimonio aparece como una imagen folclorizada que hace parte de la cartografía cultural de la nación. No obstante, dentro de este tipo festivos, los Cuadros vivos como patrimonio no solo apelan a su origen local o a su vínculo con el Estado-nación, además, se articulan a unas dimensiones globales, desde las cuales se vuelven a reconfigurar las dimensiones locales (Hernández, 2008).

Así pues, el “multiculturalismo” es un débil reconocimiento del hecho de que las culturas han perdido su conexión con un lugar determinado; al mismo tiempo, se trata de un intento de subsumir esta pluralidad de culturas dentro del marco de una identidad nacional” (Gupta y Ferguson 2008:236). Según Regina Bendix, “no es de extrañar, que la idea de la autenticidad cultural se ha convertido en tal forraje conveniente para apoyar algunas posiciones en los debates políticos de raza, etnicidad, género y multiculturalidad¹⁰” (1997: 21). No obstante, más que preguntar por el significado de la identidad como el ideal de autenticidad cultural, habría que cuestionar quién la necesita y por qué.

¹⁰ Traducción al español propia.

CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo ha sido orientado a cuestionar la interacción entre la política cultural patrimonial y los agentes sociales que han participado en el proceso de patrimonialización de los Cuadros vivos de Galeras. Para ello, mi investigación ha buscado profundizar en el análisis de la política cultural y su anclaje con la economía y la gestión cultural. Del mismo modo he examinado la manera en que ésta política transnacional se implementa en lo local y, cómo ha sido comprendida y apropiada socialmente por los agentes que detentan el patrimonio. En este panorama, resultaba relevante el análisis de la puesta en práctica -y en escena- de la manifestación cultural en el marco de los festivales locales y nacionales, siendo estos los espacios en los que operan las políticas culturales. Dado que esta es una aproximación al tema, quedan aún muchas preguntas abiertas para el análisis y la discusión.

Hasta aquí he argumentado que la política de patrimonialización está enmarcada en el multiculturalismo, comprendido como una racionalidad de gobierno que se despliega en y a través de los marcos de los Estados-nación para producir y administrar la diferencia (Restrepo y Bocarejo, 2011). Si bien en Colombia existe una creciente literatura académica que se ha interesado por estudiar etnográficamente una gran variedad de experiencias asociadas con la puesta en marcha del multiculturalismo étnico y racial colombiano (Bocarejo, 2011), su análisis excede los alcances de este trabajo. No obstante, esta investigación participa de la problematización del multiculturalismo a partir de la comprensión de los límites, causas y efectos que supone la política patrimonial como una manera de estudiar las diferentes formas de articulación política del multiculturalismo en Colombia.

El multiculturalismo como práctica política supone un régimen de visibilidades e invisibilidades de la diferencia cultural articulada a la indianidad que se construye a través de ficciones sobre la tradicionalidad, autenticidad y ancestralidad que proscriben a la diferencia etnizada y racializada (Restrepo y Bocarejo, 2011), y contribuyen a reduccionismos tales como la esencialización de la diferencia cultural y la presunción de la unidad en la diversidad étnica (Del Cairo, 2011). En esta línea, el análisis de la política de

patrimonialización puede aportar a los estudios étnicos en Colombia, a partir del cuestionamiento de la forma cómo el multiculturalismo estatal construye significados identitarios fijos que no involucran, necesariamente, a las diferencias étnicas ni raciales y cómo estos se imponen y disputan. La patrimonialización puede constituir una manera de resarcir ciertos derechos a través del reconocimiento de otros grupos subordinados, como los campesinos o los sectores populares que no suelen encajar en las imágenes de diferencia expresadas en el multiculturalismo etnicista.

A pesar de la tendencia a limitar el discurso del multiculturalismo a una diferencia otterizada que se expresa en el sujeto étnico paradigmático, “estudiar el multiculturalismo como práctica social y política implica también estudiar la forma en que se imaginan, construyen y disputan ciertas nociones sobre el significado del ser y hacer de los sujetos que, se supone, encarnan la heterogeneidad cultural” (Restrepo y Bocarejo, 2011: 9) Así, el multiculturalismo, en tanto política de la alteridad que establece los lugares desde los cuales se puede enunciar la otredad, crea los medios a través de los cuales se puede hacer visible esa diferencia. El patrimonio hace parte de esta política. En este sentido, he argumentado que el patrimonio inmaterial, en tanto dispositivo del multiculturalismo estatalizado, tiende a folclorizar la alteridad que hace parte de la periferia, al incorporarla dentro del proyecto multicultural de la nación. De ahí que los cuadros vivos hayan encontrado su nicho en las políticas patrimoniales, donde el patrimonio, en este caso en particular, se convierte en la bisagra desde la cual son leídas las diferencias no marcadas ni étnica ni racialmente.

De acuerdo con lo anterior, podría decirse que la política patrimonial es desplegada en los distintos Estados-nación pero su implementación no ocurre del mismo modo puesto que ésta se enfrenta a contextos socio-políticos e historicidades particulares. Aquí reside una paradoja, pues si bien las políticas del PCI están orientadas a la valorización de expresiones culturales, no consideran su régimen de construcción histórica (Chaves, 2011); es decir, que se trata de una política (cultural) que en la pretensión de “salvaguardia” de las manifestaciones culturales no toma en cuenta la producción histórica ni las complejas relaciones sociales que la acompañan y que involucran su transformación constante. En consecuencia, y como parte del mismo proceso, los grupos se ven sujetos a la reinención de su patrimonio o a su puesta en escena en contextos diferentes. Entre otras dimensiones,

esta activación de la política del patrimonio inmaterial conlleva la preservación artificial de la cultura, creándole un escenario nuevo –el festival folclórico- y encajándola en un papel legitimador para el cual no había sido creada (Hernández Martí, 2008).

En un sentido, la patrimonialización como la de los Cuadros vivos constituye una posibilidad para el agenciamiento del grupo que se inscribe dentro de la política patrimonial, el cual ve en ésta una oportunidad para legitimar su práctica cultural, hacerla visible frente a otras, obtener reconocimiento institucional y financiamiento para el desarrollo de su práctica. Estas acciones constituyen unas de las formas en que los agentes del patrimonio se apropian de la política cultural patrimonial.

Desde otra perspectiva, la patrimonialización puede convertirse en un obstáculo para la transformación de este grupo y su práctica porque en el intento de salvaguardarla, e incluirla en la cartografía cultural de la nación, es insertada en un régimen de representación folclórica y pareciese quedar suspendida en el tiempo. No hay que perder de vista que la identidad no es un proceso fijo o estático. Por el contrario, se modifica de acuerdo a procesos históricos, cuya transformación muchas veces no es un acto consciente. El problema de la identidad dentro de la política patrimonial radica en la pregunta misma por las identidades que deben ser reforzadas y el objetivo y la justificación de este proyecto político.

Por otra parte, la patrimonialización de prácticas culturales se ha constituido como una estrategia para la captación de recursos por parte de la colectividad “portadora” de la práctica, lo que conlleva la adaptación de los agentes del patrimonio en el municipio a las exigencias burocráticas de los aparatos administrativos de la financiación pública y privada. Esto no solo ha limitado el uso de este patrimonio al grupo que lo practica, sino que también ha producido renovados agenciamientos en torno a la activación del valor cultural del patrimonio y su consecuente gestión y financiación, lo cual ha propiciado transformaciones en la manera en que es comprendida y realizada la práctica al interior del grupo. Así pues, con la inclusión a la lista, los agentes sociales que detentan el patrimonio local son insertados en estructuras burocráticas e institucionalizadas, puesto que para la financiación de su práctica cultural deben estar atentos a gestionar proyectos para convocatorias nacionales del Ministerio de Cultura y otras entidades gubernamentales

regionales. Lo anterior ha derivado en la conformación de agremiaciones con personería jurídica en el municipio para obtener recursos económicos y por tanto, a la transformación de sus vínculos y relaciones sociales en este proceso.

Este persuasivo uso de la gestión cultural, anclado al modelo económico neoliberal, ha propiciado el emprendimiento de programas culturales que se traducen en inversión del patrimonio local. Esta medida, como se ha visto a lo largo de esta investigación, ha propiciado la desactivación de procesos comunitarios en el municipio y ha favorecido la creación de nuevos agentes para la cooptación de capitales provenientes de entidades gubernamentales, estrechando vínculos con instituciones estatales. No obstante valdría preguntar: ¿qué implicaciones conlleva este tipo particular de intervención estatal a través de la generación de capitales por la vía del sector cultural? ¿Qué agentes involucra? ¿Qué tensiones genera entre los agentes que participan de este proceso?

En este sentido, pareciese que lo que vincula a los diferentes agentes sociales que participan de la activación del patrimonio no es tanto el apoyo a programas y proyectos culturales como la cooptación de dineros y recursos provenientes de la financiación obtenida por la gestión cultural. Cabe resaltar que es la especificidad y reconocimiento como patrimonio nacional, así como su diferenciación y singularidad frente a otras expresiones culturales, lo que permite la inversión y financiación de la práctica. Así, la gestión cultural que se cruza con el uso político de la retórica de la diversidad cultural presente en el multiculturalismo (Chaves, Montenegro y Zambrano, 2014) promueve el desarrollo social y económico a través de la inversión de la cultura.

En este proceso, los Cuadros vivos son insertados en las demandas del mercado en la medida en que al convertirse en producto del mercado quedan sujetos también a dinámicas que trascienden lo local. A mi parecer, la patrimonialización enfrenta una tensión entre la institucionalidad y la capacidad de agencia de los grupos puesto que, de una parte, son las entidades como el Ministerio de Cultura y la Unesco las que imponen los lugares de enunciación y los criterios para la aprobación de las manifestaciones que se pueden considerar patrimonio y, de otra parte, son las colectividades las que en algunos casos promueven y en otros solo otorgan el consentimiento de la patrimonialización de sus prácticas.

Ahora bien, los procesos de patrimonialización involucran el despliegue y la intervención de agentes políticos que de la mano de saberes expertos, bien pueden ser académicos, antropólogos, críticos o curadores de arte, participan en la transformación de la práctica y en su ingreso a otras esferas culturales a las que de otro modo no tendrían acceso. De esta manera, la patrimonialización innegablemente supone la inserción en el mercado de la cultura inmaterial, sea por la vía de la incentivación del turismo o por la popularización de la cultura por medio de su presentación en diferentes escenarios.

Así, la condición de alteridad de este grupo es asimilada por una identidad dominante o mayoritaria que es escenificada y puesta en valor en los festivales como espacios para la representación de la cultura, a partir de los cuales son consumidos los valores de “autenticidad” e identidad cultural encarnados en los ideales del neoliberalismo. En los festivales, como escenarios de curaduría por excelencia, se materializan las políticas de reconocimiento de la diversidad y se incluye a la nación al Otro cuya identidad restrictiva se convierte en una insignia de orgullo, que luego es escenificada y exhibida en el marco de los festivales. Estos escenarios constituyen un sitio de negociación que sirve como medio para reforzar las tradiciones nacionales o las imágenes de diferencia.

Para concluir, esta investigación deja abierta la pregunta por ¿Cómo esta políticas de “salvaguardia” sobre lo declarado patrimonio por el Estado “incitan a la valoración monetaria de las prácticas culturales y a la instrumentalización económica de las identidades de sus productores” (Chaves, 2011: 9)? De manera que es pertinente seguir indagando a propósito del proceso de activación y puesta en valor del patrimonio inmaterial, así como los efectos que produce en escenarios concretos, pues cabe cuestionarse acerca de cómo ésta política cultural que parece coincidir con el proyecto de nación incluyente, diversa y multicultural puede abrir oportunidades para la inclusión y el desarrollo social sin que los grupos que son adheridos a ella sean representados desde el lugar de lo folclórico y sigan alentando imaginarios esencializadores y exotizadores, logrando por el contrario, ver las trayectorias históricas de las personas, sus intereses, cambios y contingencias.

BIBLIOGRAFIA

Abreu, R. (2014). “Dinámicas de patrimonialización y “comunidades tradicionales” en Brasil. En Chaves, M; Montenegro, M. & Zambrano, M (comp.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Ahearb, L. (2000). Agency. *Journal of Linguistic Anthropology*. American Anthropological 9 (1-2):12-15.

Andrade, M. (2013). *¿A quién y qué representa la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la nación en Colombia?* En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, N.46, pp. 53-78.

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bendix, R. (1997). *In search of authenticity. The formation of folklore studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bocarejo, D. (2011). Dos paradojas del multiculturalismo colombiano: la especialización de la diferencia y su aislamiento político. En Restrepo, E. & Bocarejo, D. (comp.) *Revista Colombiana de Antropología e Historia N° 47* Vol. 2. Pp. 7-13.

Chaves, M. (2011). *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Chaves, M; Montenegro, M. & Zambrano, M. (2014) *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

Del Cairo, C. (2011). Las jerarquías étnicas y la retórica del multiculturalismo estatal en San José del Guaviare. En Restrepo, E. & Bocarejo, D. (comp.) *Revista Colombiana de Antropología e Historia N° 47* Vol. 2. Pp. 7-13.

Díaz, I. (2010). *Patrimonialización, construcción de identidades y formación del Estado en Puesto Santander y San Martín, Meta*. (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

García Canclini, N. (1999). “Los usos sociales del patrimonio cultural” En *Cuadernos patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. pp 16-33.

----- (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós.

----- [1989] (2009). “El porvenir del pasado”, En *Culturas híbridas*. México DF: De Bolsillo. pp. 149-190

Guss, D. (2000). *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press.

Gupta, A. & Ferguson, J. (2008). *Más allá de la “cultura”: espacio, identidad y políticas de la diferencia*. En Revista Antípoda N° 7. Jul- dic. Universidad de los Andes. pp 233-256.

Hale, CH. (2004). “*Rethinking Indigenous Politics in the Era of the ‘Indio Permitido’*”. Nacla Report on the Americas N°38, Vol. 2. pp 16-21.

Hall, S. (2010). La cuestión de la identidad cultural. En Restrepo, E; Walsh & C; Vich, V. (eds), *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Pontificia Universidad Javeriana.

Hart, K & Ortiz, H. (2014). *The Anthropology of Money and Finance: Between Ethnography and World History*. The Annual Review of Antropology N° 43. Pp 465-482.

Harvey, D. (2009). “El arte de la renta: la globalización y la mercantilización de la cultura”. En: *Espacios del Capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal. pp. 417-434.

- Hernández, G. (2008). *Un zombi de la modernidad: el patrimonio cultural y sus límites*. La Torre del Virrey: Revista de Estudios Culturales, N°. 5. Pp. 27-38.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). “El patrimonio inmaterial como producción metacultural”. En *Museum International. Patrimonio Inmaterial*. pp. 52-67.
- (2007). “World Heritage as Cultural Economics”. En *Museum Frictions. Public Culture/Global Transformations*, editado por Ivan Karp, Corinne A. Kratz y Lynn Szwaja, 161-202. Durham: Duke University Press
- (2011) “Objetos de etnografía”. En *Estudios avanzados de performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (ed.) pp. 241-303. México: FCE.
- Kopytoff, I. (1986). “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”. En Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas*. México DF: Grijalbo. pp. 89-122
- Martínez, C. (2014, julio 25). Cuadros vivos de Galeras, el “arte efímero más hermoso del país”. *Periódico el Tiempo*, Recuperado en <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/los-cuadros-vivos-de-galeras-el-arte-efimero-mas-hermoso-del-pais/14298699>
- Montenegro, M. (2013). *Articulaciones entre políticas económicas y políticas culturales en Colombia. El patrimonio cultural, el sector artesanal y las nuevas formas del valor y la propiedad*. En: Boletín de Antropología. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, N° 46, pp. 35-52.
- Neuman, M. (2008). “Construcción de la Categoría “Apropiación Social”. En *Quórum Académico*, Vol 5, N° 2 Jul- dic, Pp 67-98
- Ortner, S. (2011) Teoría na antropología desde os anos 60. *MANA* Vol.17 No.2. Pp. 419-466.
- Palma, L.A & Agudelo, L.F. (2010). *Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía*. Revista de Economía Institucional, Vol.12, N° 22 ene-jun. pp 129-165.
- PES (2013). *Plan Especial de Salvaguardia de los Cuadros Vivos de Galeras, Sucre*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Prats, Ll. (2005). *Concepto y gestión del patrimonio local*. Cuadernos de Antropología Social N° 21. pp 17-35.

Restrepo, E. & Bocarejo, D. (2011). Introducción a *Revista Colombiana de Antropología e Historia* N° 47 Vol. 2. Pp. 7-13.

Santoyo, A. (2006). “*Investigaciones para la definición de un marco conceptual sobre la política del patrimonio cultural inmaterial en Colombia*”. Bogotá: Informe de Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

----- (2010). “Del folclor y el patrimonio cultural inmaterial en Colombia. Reflexiones críticas sobre dos conceptos antagónicos”. En Hernandez, J; Rotman, M; & González de Castells, A. (eds), *Patrimonio y cultura en América Latina: Nuevas vinculaciones con el estado, el mercado y el turismo y sus perspectivas actuales*. México: Acento. pp. 109-135.

Serrano, E. (2011, marzo 25). “Cuadros vivos. Una expresión comunitaria de Galeras, Sucre, entra al patrimonio cultural nacional”. *Periódico el Tiempo*, Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9064424>

Silva, R. (2005). Republica liberal y cultura popular en Colombia. En: *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores E.U.

Smith, L. (2011). *El espejo patrimonial: ¿Ilusión narcisita o reflexiones múltiples?* En: Revista Antipoda, Vol. Bogotá: Universidad de los Andes. pp 39-63.

Taylor, Ch. (1998). La política del Reconocimiento. En: *Multiculturalismo. Examinando la política del reconocimiento*. Lisboa. Instituto Piaget, pp. 45-94.

Therrien, M. (2011). “Los dilemas de las políticas culturales de patrimonialización en Colombia”, En: *La multiculturalidad estatalizada. Indígenas, afrodescendientes y configuraciones de estado*. Bogotá: ICANH. pp. 239-253.

Trouillot, M. (2010). Una globalización fragmentada. En *Transformaciones globales. La antropología y el mundo moderno*. CESO-Universidad de Los Andes–Universidad del Cauca.

Vignolo, P. (2014), “La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Cultural de la Humanidad: paradojas y propuestas. En Chaves, M; Montenegro,

M. & Zambrano, M (comp.), *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá: Instituto colombiano de Antropología e Historia ICANH.

Wade, P. (2007). Identidad racial y nacionalismo: una visión teórica de Latinoamérica. En Marisol de la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad: articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Envió, pp. 367-390.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona.

Zatonelli, F. (2004). La circulación social de la deuda: códigos culturales y usura rural en Jalisco. En Villareal, M. (ed.), *Antropología de la deuda. Crédito, ahorro, fiado y prestado en las finanzas cotidianas*. México, D.F: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores de Antropología Social.

Zelizer, V. [1994] (2011). *El significado social del dinero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pp 247.

Zizek, S. (1998). Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional. En Jameson, F & Zizek, S (comp.), *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. México: Paidós. Pp. 137-188.