



TRANS 21-22 (2018)
DOSSIER: MÚSICA Y PATRIMONIO CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

Del “rescate” al “emblema”: el resurgimiento del baile de artesana y sus desafíos como patrimonio.

Carlos Ruiz Rodríguez (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México)

Resumen

Entre las diversas expresiones músico-dancísticas fandangueras de México se encuentra el denominado “fandango de artesana”, costumbre afrodescendiente de bailar en celebraciones festivas comunitarias sobre una plataforma zoomórfica llamada “artesana”. Hasta mediados del siglo XX, el fandango de artesana tuvo un papel fundamental en casi todo festejo colectivo de la región de la Costa Chica, sin embargo, cayó paulatinamente en desuso a partir de esos años. En la década de los ochenta, por intervención de algunos investigadores, el fandango resurgió, aunque con cambios sustanciales, entre los que destaca la propia denominación de la expresión, que desde su resurgimiento es comprendida como “baile de artesana”. Dicha expresión transitó un peculiar proceso viéndose inmersa, primero, en la agenda de un programa institucional de reconocimiento cultural afrodescendiente denominado “Nuestra Tercera Raíz”, y más tarde, en el seno de un movimiento local en busca del reconocimiento político constitucional del pueblo “afromexicano”. En 2013, por una iniciativa académica, el baile de artesana inició un proceso de patrimonialización, sin embargo, la propuesta finalmente no prosperó. El presente escrito explora estos procesos destacando cómo el “rescate” solo consiguió el “resurgimiento” del “baile” como una expresión performada que, en nuevas condiciones, se torna primero en un diferenciante cultural identitario, y después, en un emblema étnico. El resurgimiento del baile de artesana da cuenta de cómo esta expresión se convierte en un recurso cultural útil a distintos actores. El caso presenta nuevas perspectivas sobre el concepto de patrimonio e invita a reflexionar sobre expresiones desaparecidas que resurgen como emblemas en contextos políticos de reivindicación étnica.

Palabras clave

Fandango, artesana, revival, reivindicación étnica, afromexicanos, Costa Chica.

Abstract

Included among Mexico's diverse fandango dance-music repertoire is the so-called *fandango de artesana*. This tradition is performed by people of African descent during community celebrations and consists of dancing on a zoomorphic platform called an *artesana* (“trough”, “box”). Until the mid-twentieth century, the *fandango de artesana* played a fundamental role in almost all collective celebrations of the Costa Chica region, although from this time began to gradually fall into neglect. In the 1980s, through the intervention of various researchers, the fandango underwent a resurgence, although bringing substantial changes, notable among them its name; since the revival it has been known as the *baile de artesana* (“trough/box dance”). With this new momentum, the *baile de artesana*, was influenced by various processes. First, it became immersed in the agenda of the institutional programme “Our Third Root”, which was dedicated to the cultural recognition of African descendants. Later it was embraced by a local movement concerned with “Afro-Mexican” constitutional and political recognition. In 2013, through the initiative of academics, the *baile de artesana* began the process of being put forward for heritage declaration, although in the end this proposal did not prosper. This paper aims to offer an account of these processes, highlighting how its “rescue” only achieved a “resurgence” of the “dance” as a performative expression. It was only under new conditions that it became a marker of cultural identity, and later, an ethnic emblem for the current Afro-Mexican political vindication movement. The *baile de artesana's* resurgence demonstrates how this expression becomes a useful cultural resource for different actors. This case study offers new perspectives on the concept of heritage and invites reflection on vanished expressions that then reappear as emblems in political contexts of ethnic vindication.

Keywords

Fandango, artesana, revival, ethnic vindication, Afromexicans, Costa Chica.

Fecha de recepción: junio 2018

Fecha de aceptación: diciembre 2018

Fecha de publicación: junio 2019

Received: June 2018

Acceptance Date: December 2018

Release Date: June 2019

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Del “rescate” al “emblema”: el resurgimiento del baile de artesa y sus desafíos como patrimonio.

Carlos Ruiz Rodríguez (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México)

En el plano internacional todavía es poco conocido que, a lo que hoy es México, fue llevada por la fuerza una cantidad significativa de africanos en calidad de esclavos durante los siglos XVI al XVIII (Aguirre Beltrán 1972). Se calcula que durante la época colonial llegó a México alrededor del dos por ciento del total de africanos llevados a América (Palmer 2005), aunque su temprano ingreso los expuso desde el siglo XVI a intensos procesos transculturales. Los conquistadores españoles utilizaron el trabajo esclavo de los africanos en una diversidad de actividades económicas coloniales (minería, ganadería, labor doméstica, obraje e ingenios azucareros) prácticamente en todo el territorio que conformaba por entonces Nueva España (Martínez 1995; Velázquez y Correa 2005). Actualmente se calcula que el 1.2 por ciento de la población mexicana se autorreconoce como afrodescendiente. Los datos dejan ver que la presencia afrodescendiente se hace más visible en la Costa del Golfo de México y en el litoral sur del Océano Pacífico mexicano (INEGI 2016); en este último territorio se encuentra la llamada “Costa Chica”, franja costera multiétnica que corre aproximadamente desde Acapulco (en el estado de Guerrero) hasta Puerto Escondido (en el estado de Oaxaca), que se mantuvo un tanto aislada del desarrollo del resto del país hasta mediados del siglo XX (Widmer 1990). Es en esta región donde tuvo vigencia el “fandango de artesa” (ver Fig. 1).



Figura 1. Región Costa Chica, México. Elaboración de mapa de Carlos Ruiz

La artesa es un cajón de madera de una sola pieza y grandes dimensiones que tiene labrado en sus extremos la forma de la cabeza y cola de algún animal vinculado con la ganadería. Antiguamente, en la Costa Chica se bailaba sobre esta plataforma en ocasiones celebratorias comunitarias que eran denominadas “fandango” o “fandango de artesa” (ver Fig. 2). Si bien esta manifestación cayó en desuso a mediados del siglo XX, tres décadas después, luego de dos iniciativas institucionales para “rescatarlo”, resurge una parcialidad del fandango identificada como “baile de artesa”. Se trata del resurgimiento de una expresión performativa ya no ligada a los contextos y dinámicas que caracterizaban al antiguo fandango; es decir, ocasiones festivas religiosas o del ciclo de vida en las que la participación colectiva creaba y recreaba códigos compartidos de interacción social que favorecían la cohesión de grupo.



Figura 2. Baile de artesa en El Ciruelo, Oaxaca. 2002. Foto de Carlos Ruiz

El “rescate” del baile de artesa ha sido comprendido como un proceso de “folclorización” fomentado por un programa institucional ceñido a políticas multiculturales (Lewis 2000). Dicho rescate ha sido calificado como una “descontextualización” que buscó ponderar las raíces africanas de esta práctica (Lewis 2012). El presente acercamiento pretende mostrar que en realidad el programa institucional Nuestra Tercera Raíz cumple con su cometido de visibilizar y ponderar a la población afromexicana en un momento en que ésta seguía siendo invisible a los ojos de la nación. Se cuestiona aquí que el “rescate” haya sido una “descontextualización”, pues un proceso de folclorización generalmente remite a tradiciones vigentes que son extraídas de sus contextos tradicionales para integrarse a otros nuevos con propósitos ideológicos, políticos o comerciales (Sevilla 2017). Propongo entonces entender a este proceso como una variante de *revival* musical

(Bithell y Hill 2014), el cual recupera una versión “diluida” de la antigua tradición, que finalmente viene a conformarse como una expresión nueva (Slobin 1983). Retomo aquí la noción de *revival* no como “revitalización”, sino aludiendo al “resurgimiento” parcializado de una tradición extinta, que es moldeada por los cambios que implican su revaloración, recomposición y reinterpretación cultural en nuevos contextos (Ronström 2014).

En ese mismo marco, argumento que el rescate institucional del programa Nuestra Tercera Raíz recupera otras expresiones musicales y literarias como el corrido o la narrativa, sin embargo, es el posterior movimiento local reivindicatorio de los “pueblos negros” el que, buscando diferenciar culturalmente a estas colectividades, retoma en su discurso únicamente a las expresiones consideradas como “esencialmente negras”. Esta esencialización estratégica (Spivak 1988), colabora a estandarizar la imagen pública de una identidad cultural grupal útil a sus propósitos, aunque sin explicitar abiertamente el estatus del baile de artesa como expresión “resurgida”, asumiéndolo tácitamente como una tradición “viva”. El discurso reivindicador omite explicitar la añeja extinción del fandango, asumiendo implícitamente a la performance del baile de artesa como una continuidad cultural del pasado representativa de la identidad afrodescendiente. El proceso supone una apropiación de la expresión cultural como emblema en el actual movimiento activista en busca del reconocimiento político del pueblo afromexicano.

En 2013, una iniciativa procedente del ámbito académico intentó patrimonializar esta expresión músico-dancística, sin embargo, la propuesta no prosperó por la falta de una coyuntura política favorable en las instancias culturales del gobierno mexicano. Esa experiencia me lleva a reflexionar sobre la respuesta local a este tipo de iniciativas en relación al particular tipo de reconocimiento que las comunidades otorgan actualmente a esta expresión. El vínculo actual de “la artesa” con las comunidades estriba en haber sido parte central de la vida festiva de sus ancestros. Sin embargo, muchas de las opiniones locales suelen asumir la extinción de esta expresión cultural con “naturalidad”. Esta concepción tensa la noción de preservación que subyace al concepto de patrimonio. En ese sentido, es importante preguntarse: ¿para quién es importante la preservación del baile de artesa? Para los propósitos que persiguen las organizaciones activistas afromexicanas es fundamental construir un discurso de diferenciación étnica. La artesa forma parte importante de ese discurso, sin embargo, la participación de la población afrodescendiente en el activismo local dista de ser representativa. Este aspecto da cuenta de la dificultad de definir a los “portadores de la cultura” en un contexto político de reivindicación étnica. Si bien por ahora, las organizaciones activistas locales han encontrado en la artesa un emblema cultural, y no un “patrimonio”, el posible reconocimiento político y constitucional del pueblo afromexicano conduce a repensar el papel de la artesa partiendo, no solo de sus hacedores directos (músicos y bailadoras), sino de toda una colectividad costeña que hasta hoy se ha mantenido distante. El análisis del resurgimiento del baile de artesa da cuenta de cómo esta expresión, y la artesa misma como cultura material, se convierten en un recurso cultural útil a distintos actores. El presente escrito explora estos procesos con miras a ofrecer más perspectivas sobre la noción de patrimonio en el marco de expresiones desaparecidas que resurgen como emblemas étnicos.

El declive del fandango de artesa

El fandango de artesa se vincula con la manifestación que durante el periodo colonial fue conocida como “fandango”: un espacio festivo de construcción colectiva en el que confluía canto, música, comida y bebida alrededor del baile sobre una plataforma. Si bien el fandango definió características propias en cada región, en general las tradiciones fandangueras comparten la primacía del baile

acompañado por ensambles de cuerdas en celebraciones comunitarias. Desde tiempos antiguos, el fandango de artesa formó parte de las ocasiones festivas afrodescendientes de la Costa Chica. Según los testimonios orales, los principales eventos en los que se acostumbraba el fandango eran las bodas, la fiesta en honor a Santiago Apóstol y los velorios de angelito (defunciones de infantes), aunque su práctica emergía en casi cualquier ocasión festiva (Ruiz 2005). De los antiguos fandangos se dice que al ejecutar el repertorio de sones y chilenas, la gente se acomodaba alrededor de músicos y artesa, aplaudiendo o gritando a quien participaba en el baile. Se dice que no había cantadores designados, sino que cualquier participante podía improvisar los versos respetando la línea melódica de la pieza en turno. El conjunto instrumental para acompañar el baile sobre artesas incluía dos o más de los siguientes instrumentos: cajón (idiófono de percusión directa, ver Fig. 3.) o tambor (membranófono de golpe directo de marco, ver Fig. 4), violín, bajo quinto (cordófono compuesto laúd de mango de diez órdenes de cuerdas), guacharrasca (idiófono de golpe indirecto de sacudimiento, ver Fig. 5) y jarana (cordófono compuesto laúd de mango de cinco órdenes de cuerdas)¹.



Figura 3. Ejecución del cajón. Foto de Carlos Ruiz



Figura 4. Ejecución del tambor. Foto de Carlos Ruiz



Figura 5. Guacharrasca plástica con pequeños guijarros como percutores internos. Foto de Carlos Ruiz

¹ En el poniente de la Costa Chica, en Cruz Grande, la instrumentación típica se conformaba de arpa “tamboreada” y jaranas. Hasta mediados del siglo XX esta comunidad fue un prolífico centro de agrupaciones fandangueras; de ese antiguo esplendor sólo queda la destacada tradición del grupo de Los Gallardo, que forma un “puente” con otras tradiciones fandangueras del Pacífico, pero que no abordaré en esta ocasión.

De acuerdo con mis sondeos, la comunidad de San Nicolás, en el Municipio de Cuajinicuilapa, Guerrero, es considerada regionalmente como el “centro” del baile de artesa. Según el testimonio de Melquiades Domínguez, figura respetada en San Nicolás en cuanto a conocimiento tradicional se refiere, el baile sobre artesas y la figura animal de la artesa conserva dos significados (o “recuerdos”):

MD: es una figura de caballo, esa artesa, los negros africanos que se quedaron aquí, cuando ya tuvieron libertad de hacer sus ritos, lo que ellos querían, entonces ellos hicieron la artesa en figura de caballo, en recuerdo de que ellos los habían traído acá para restituir al indio que no podía domar un caballo; porque el indio, al caballo, pues, no es muy bueno para de a caballo, ahora sí, ya porque ya están cruzados, ahora sí, pero primero no, el ganado tampoco lo podía domar, entonces por eso lo hicieron en forma de caballo, en un recuerdo de que a eso vinieron, a domar caballos. [...] le hace la forma del animal que quiera [...] pero lo tradicional era caballo, según decían que una era en recuerdo, otra era para molestar al blanco y con eso hasta se molestaban con ese ruido porque al bailar en el caballo hacían de cuenta que estaban bailando en un blanco, fue como, es como molestarlos, lo hicieron como recuerdo, pero era para molestar, sí, con el ruido lo molestaban y luego que lo comparaban con un blanco, que estaban bailando sobre de él ... [...]

CR: ¿el caballo quería decir el blanco?

MR: el blanco, porque estaban bailando sobre de él, domamos caballos, contimás blancos... (Domínguez 1999: entrevista)

Los antecedentes históricos locales coinciden coherentemente con estas aseveraciones siendo que estas comunidades formaron parte del enorme entorno estanciero de cría de ganado colonial de la región, donde la fuerza laboral afrodescendiente fue fundamental (Ruiz 2009). Es posible que se haya tratado de perdurar mediante baile y música, tanto el recuerdo de la habilidad de los afrodescendientes para la labor vaquera –razón que explica las figuras animales labradas en las artesas–, como la expresión metafórica del relativo dominio que tuvieron los “blancos” sobre los “negros” en esta región (Motta 2006). El baile recordaría la destreza vaquera de los afrodescendientes llevados a esas tierras para ejercer labores ganaderas, mientras que la figura animal de la artesa representa a los “blancos”: los “negros” bailando sobre los “blancos” representados en la forma del tronco ahuecado.

Según informes orales recogidos en la región, a partir de los años cincuenta los fandangos comenzaron a decaer hasta casi desaparecer por completo en la Costa Chica. En otro lugar he planteado la multiplicidad de factores que pudieron haber intervenido para el declive del fandango, pero pueden mencionarse: el cambio de sistema económico y sus repercusiones culturales luego del régimen colonial; el impacto del ingreso masivo de instrumentos de metal y el surgimiento de bandas de viento durante el siglo XIX; los cambios en el entorno ecológico y organización política de estas comunidades durante el siglo XX, aunados al auge tecnológico vinculado a la reproducción de la música (fonógrafos, victrolas, emisión radial) (Ruiz 2013).

El “rescate” del fandango de artesa

Luego de las incursiones que hiciera Gonzalo Aguirre Beltrán a fines de la década de los cuarenta en la región (Aguirre Beltrán 1985), pocos investigadores visitaron la Costa Chica con el objeto de estudiar las expresiones musicales afrodescendientes (Moedano 1980). A inicios de los ochenta, el lingüista Miguel Ángel Gutiérrez, abordó en sus investigaciones, junto a la lingüista Françoise Neff, algunas tradiciones literarias y músico-dancísticas locales (Neff y Gutiérrez 1985). En 1984, la Dirección General de Culturas Populares le aprobó a Gutiérrez un proyecto “para el rescate de la

cultura afromestiza”, en el que participaron dos investigadores más: Alfredo Sánchez y Javier del Río. Con ese objetivo, el proyecto fundó el “Centro de Cultura Popular” (CCP) en San Nicolás, donde los ancianos y adultos “más expertos” transmitían su conocimiento a niños y jóvenes (Gutiérrez 1993: 1). El “rescate” consistía en “la animación cultural a través de talleres que facilitarían la capacitación de los participantes del CCP y, a partir de allí, la reproducción de sus prácticas culturales” (Sierra y Del Río 1988: 22). Los talleres eran registrados fonográficamente y fotográficamente, “de esta forma el material está a disposición de los interesados y puede ser utilizado cuantas veces sea necesario para así lograr una adecuada capacitación” (Sierra y Del Río 1988: 22)². Las actividades con que dio inicio el Centro fueron, “a juicio de los participantes, las más representativas de sus intereses culturales” (Sierra y Del Río 1988: 22): narrativa, danza y música. En el rubro musical, el corrido fue ampliamente promovido y se grabó un fonograma con músicos locales (Gutiérrez s/f).

Una de las acciones del proyecto se dirigió a una expresión considerada representativa de su cultura: el “fandango de artesa”. Las primeras actividades se enfocaron en los músicos y el repertorio musical: los promotores reunieron a algunas de las personas con mayor conocimiento sobre esta tradición, algunas de ellas músicos, quienes transmitieron parte de su conocimiento a los asistentes a los talleres. Rubro importante del proyecto de rescate fue la propia artesa. Miguel Ángel Gutiérrez hizo arreglos para construir una nueva artesa (pues solo quedaban los restos de una anterior, ya inútil), la cual se utilizaría en la inauguración del Centro Cultural o Casa de la Cultura. Es interesante notar que, de entre todas las expresiones culturales de la comunidad, Gutiérrez valoró especialmente la artesa como representativa de la identidad afrodescendiente, quizá por el valor mismo que le asignaron los testimonios locales. Es difícil saber si en ese primer momento, Gutiérrez vislumbrara que la decisión de inaugurar el Centro con el baile de artesa trascendería con prominente fuerza simbólica más tarde. No obstante, le corresponde a él “visibilizar” la artesa a los ojos del inminente retorno de la investigación afromexicanista a la región.

Si bien durante los primeros seis meses el rescate “capacitó” a unos 25 niños y jóvenes en el taller de baile de artesa y colaboró a que la comunidad le diera mayor importancia a sus prácticas culturales, ese “primer rescate” fue diluyéndose luego del retiro de apoyo económico institucional y partida de los promotores culturales en 1985 (Sierra y Del Río 1988). El rescate buscó que la Casa de la Cultura fuese autogestiva, sin embargo, siempre dependió del apoyo económico institucional. Para 1988, prácticamente lo que mantuvo vivo al baile de artesa fueron las invitaciones ocasionales que se hicieron a músicos y bailadoras para presentarse en eventos políticos y culturales fuera de la comunidad. Luego de su resurgimiento, el “fandango” no consigue convocar la participación colectiva que le daba sustento y no logra reincorporarse firmemente a las ocasiones festivas en las que afloraba: los valores culturales y el contexto general que alguna vez le dieron vida habían cambiado.

En 1989, la Dirección General de Culturas Populares inauguró un programa de trabajo institucional denominado “Nuestra Tercera Raíz. Presencia de las Culturas Africanas en México”; su principal objetivo era reconocer el aporte de las poblaciones de origen africano a la cultura nacional en el marco de la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento de América (Martínez 1993). La directriz principal del programa apuntaba al estudio, promoción y difusión de la cultura afrodescendiente, principalmente de los estados de Veracruz, Oaxaca y Guerrero. En el marco de ese Programa, en marzo de 1990, la Unidad Regional Guerrero de Culturas Populares dio inicio al proyecto “Vigencia de la cultura afromexicana de la Costa Chica de Guerrero”, el cual realizaba

² No obstante, al parecer el CCP no estableció un archivo local en San Nicolás, sino que los materiales pasaron a formar parte del acervo de la Dirección General de Culturas Populares en la Ciudad de México.

actividades de capacitación al interior de las comunidades, de promoción y difusión tanto dentro de la región como fuera de ella, incluso internacionalmente, con el fin de revitalizar y revalorar rasgos de la cultura propia, particularmente aquellas en vías de extinción (Meza 1993: 10).

Principalmente tres investigadoras trabajaron en este activo proyecto de investigación-acción: Cristina Díaz, Francisca Aparicio y Malinali Meza, quienes centraron sus actividades en tres comunidades muy cercanas entre sí: San Nicolás, Maldonado y Huehuetán. Como resultado se editaron varias publicaciones (Aparicio 1992; 1993a y 1993b; Díaz 1993) y se realizaron talleres de capacitación comunitaria, así como eventos de promoción y difusión en las comunidades y en el Estado (Meza 1993). En San Nicolás se reestableció el Centro de Cultura y se construyó una nueva artesa (Meza 1991). El resurgimiento del baile de artesa se debe en gran parte a estas investigadoras, sin embargo, la iniciativa no pudo enraizar localmente y solo perduró el tiempo en que el equipo de trabajo se mantuvo presente en la región.

El primero y segundo “rescates” casi fueron consecutivos, aunque no necesariamente enlazados. Al respecto, Malinali Meza, encargada del segundo proyecto de rescate, señala que:

La primera comunidad con la que se entró en contacto fue San Nicolás Tolentino, tratando de aprovechar la experiencia de trabajo que había desarrollado la Unidad Regional en años anteriores; sin embargo, esto dificultó un poco las cosas, había mucho escepticismo e indiferencia, la población había sido visitada con frecuencia por otros investigadores y encontraban que eso no los había beneficiado en absoluto, salvo a algunos miembros de la comunidad. (Meza 1993: 10)

Si bien ambos “rescates” contaron con un marco similar de subvención institucional, siguieron derroteros distintos, aunque al parecer compartieron la misma respuesta local, “escéptica e indiferente”. Esa percepción local fue reforzada por la posterior visita de un documentalista (Rebollar 1992), quien hizo registro audiovisual fuera de los contextos tradicionales pese a las críticas locales. Según los informes que recogí en San Nicolás, la presencia de esta figura colaboró a afianzar la noción local de que los fuereños comerciaban con las grabaciones mientras que la comunidad no recibía nada a cambio, acentuando el escepticismo en torno a los proyectos procedentes de “la cultura”.

Pero la influencia de dicho escepticismo puede matizarse. Al respecto, Cristina Díaz reflexiona:

yo, a la distancia, creo que tampoco fue lo fundamental, porque la gente revive lo que cree que debe revivir, eso nunca va a ser por decreto o por institución. [...] Tanto lo que hizo Javier como lo que hicimos nosotros nunca fue un espacio que la comunidad se apropiara [...] la gente nunca lo tomó así totalmente en sus manos, no, eso no pasó, igual que tampoco pasó con la artesa [...] yo creo que cuando uno llega a las comunidades, llega con cierta ansiedad de lo que se está terminando, entonces uno supone que hacer que la gente se concentre en recuperarlo, en revitalizarlo, es la tarea, pero no, la gente decide qué quiere conservar y qué quiere desechar, esa es la ley de la humanidad y de toda cultura. (Díaz: entrevista personal 2019)

Cristina Díaz también subraya que, por estos años, la creciente influencia de géneros musicales mediáticos y el incremento de contacto con el exterior repercutieron en los valores locales, agudizando la adopción de expresiones culturales “urbanas” entre los jóvenes de la comunidad.

Otros factores pudieron también haber intervenido. Un objetivo central del “rescate” fue revitalizar esta expresión reavivando el interés local en la cultura propia a partir de una toma de conciencia colectiva (Sierra y Del Río 1988). Sin embargo, la iniciativa no consiguió lograr este propósito más allá del grupo de personas que se acercaron a los talleres. El recurso del taller fue

una herramienta limitada, pues la transmisión del conocimiento en sí misma no garantiza la reproducción de una práctica. Habrían sido necesarias estrategias de participación colectiva activa y reinserción de la práctica en sus contextos tradicionales. De ello se deriva que el baile de artesa se haya convertido en un legado cultural, ya no colectivo, sino conservado por un puñado de familias ligadas históricamente a esta tradición.

Ahora, si bien los resurgimientos musicales suelen ser procesos motivados por algún tipo de preocupación local (Bithell y Hill 2014), en el caso de la artesa, la iniciativa de revitalizarlo no afloró desde la propia comunidad, sino desde agentes externos. El no haber partido de una necesidad de revaloración comunitaria puede explicar la falta de reapropiación colectiva de esta expresión y la magra reincorporación a sus antiguos contextos. El “rescate” recupera del olvido una tradición desaparecida, pero no sin someterse a una evaluación colectiva sobre su resurgimiento, de la que obtiene respuestas diversas, no siempre favorables. En ese sentido, durante mis pesquisas me encontré frecuentemente con la opinión local de que las tradiciones “desaparecen por algo”, por razones que no era necesario analizar, pues habían cumplido un papel en su momento, o simplemente, habían completado el lapso de vida que les tocaba existir. En mi perspectiva, un amplio sector de personas locales no vinculadas con el activismo afrodescendiente comparte esta misma opinión; la de la naturalidad de la extinción de las cosas y las personas. Si bien es común encontrar en las opiniones locales que la desaparición del fandango de artesa obedece a una diversidad de causas, muchas personas suelen zanjar el tema del desuso de la artesa con frases cortas, similares a cuando se hace referencia a alguna persona que falleció por muerte natural acompañadas de un gesto de resignación: “sí se perdió, pues porque ya no...” (Hernández 2001: entrevista), “nomás se fue...” (Noyola 2001: entrevista), “se perdió esa costumbre, ahora ya hay puras pendejadas...” (Colón 2003: entrevista). Así como la muerte suele asumirse como condición humana inevitable entre los afrodescendientes de la Costa Chica, la desaparición de la artesa y otras expresiones culturales no dista mucho de esa percepción.

En suma, el baile de artesa resurge, pero no mediante una construcción comunitaria, sino a partir del esfuerzo de un pequeño grupo de personas que, si bien logran amalgamar un “texto”, éste no encuentra el “contexto” que le daba vida. El cambio en la manera de identificar a esta expresión de “fandango” a “baile” es representativo de su propio devenir: el “baile”, como parte central del “fandango”, se decanta de él convirtiéndose en un nuevo “todo”. Aunque en los años noventa un sector aleatorio de personas locales siguió llamando a “los de la artesa” para celebrar eventos significativos del ciclo de vida, en realidad el “baile” integrará su performance casi por completo al formato escénico de “sala de concierto” separándose cada vez más de la matriz sociocultural de la que proviene. En lugares cercanos como Ometepepec, Cuajinicuilapa y José María Morelos, algunos grupos de danza folclórica ocasionalmente “montan” el baile de artesa, aunque al parecer esto no se ha extendido a otras partes de México.

El baile de artesa como emblema

Luego del resurgimiento del baile de artesa en San Nicolás, el impulso derivó también en promover esta expresión en la comunidad de El Ciruelo, a mediados de los noventa. Si bien El Ciruelo es una comunidad que se fundó en la primera mitad del siglo XX, la mayoría de sus habitantes descienden de familias emigradas de la vecina comunidad de Estancia Grande, uno de los lugares donde más arraigo tuvo el fandango de artesa desde tiempos antiguos. Con ese antecedente, en 1996, por iniciativa de un oriundo de El Ciruelo, Primitivo Efrén Mayrén Santos, varios cirueleños retomaron el baile de artesa, quienes aprendieron a bailar aleccionados por antiguos bailadores de Estancia

Grande. De acuerdo con el propio Efrén, el repertorio musical fue “aprendido” del repertorio de artesanía de San Nicolás a partir de una grabación fonográfica (Mayrén 2001: entrevista). Con ayuda de un apoyo económico de la Dirección General de Culturas Populares, la agrupación de El Ciruelo pudo comprar vestuario, construir una artesanía y hacerse del resto de instrumentos musicales.

Figura central en esta “recuperación” de la artesanía fue Glyn Jemmott, sacerdote católico procedente de Trinidad y Tobago, que llegó a El Ciruelo alrededor de 1984, y quien, paralelo a su actividad religiosa, se asumió como activista tomando como agenda central la reivindicación identitaria de esta comunidad. Jemmott emprendió un trabajo de concientización centrado en la filiación africana de la cultura local y la organización comunitaria en busca de acceso a programas sociales que permitieran el desarrollo local. Quizá su mayor acierto fue haberse acercado tempranamente a actores y movimientos sociales locales que con antelación trabajaban en esa misma dirección, como el Grupo de Profesionistas de Cuajinicuilapa, quienes conseguirían más tarde la fundación del primer museo dedicado a la afrodescendencia en México (Agama 2004).

Según Efrén Mayrén, músico de la agrupación de artesanía de El Ciruelo, de no ser por Jemmott, sus empeños por conformar una agrupación de artesanía local no habrían prosperado, aunque también intervino en este proceso la etnóloga Cristina Díaz. En los años 60, Efrén había intentado recuperar la “costumbre” de artesanía, pero el agente municipal en turno, no quiso ofrecer apoyo económico para construir una artesanía (Mayrén 2004: entrevista). Fue hasta los años 90 que, con la intervención de Jemmott, Efrén logró el “rescate” de la artesanía. Aquí es importante subrayar que, una vez más, se trata de una iniciativa externa la que da pie a reivindicar la cultura local. Jemmott logró conseguir la simpatía de los pobladores de El Ciruelo mediante trabajo social promoviendo la fundación de una biblioteca y realizando talleres de arte impartidos por una creciente red de artistas e investigadores simpatizantes de su causa. Así, la agrupación de El Ciruelo debutaría por primera vez en noviembre de 1996 durante la fiesta patronal de la comunidad, iniciando un esfuerzo para integrarla como ocasión fandanguera a esta celebración; no obstante, la integración a esa festividad no consigue perdurar. Será en los llamados “Encuentros de Pueblos Negros” donde, tanto la artesanía de El Ciruelo como la de San Nicolás, encontrarán un espacio frecuente de participación.

Aquí hay que recordar que el programa Nuestra Tercera Raíz, en auge durante la década de los noventa, ofreció un marco institucional que detonó una efervescencia académica en torno a la temática “afromestiza”. Esta coyuntura favoreció que la movilización cultural en ciernes hiciera lazos con actores y movimientos locales que llevaban largo tiempo persiguiendo metas afines. Un evento importante que ocurrió en 1996 fue la fundación del “Comité de Pueblos Negros”, organización promovida en gran parte por iniciativa de Glyn Jemmott, y de la que se desprende la realización del “Primer Encuentro de Pueblos Negros”, realizado en marzo de 1997 en El Ciruelo. Como era de esperar, en ese Primer Encuentro tuvo un papel central el grupo de músicos y bailarinas de artesanía, recién conformado. El “Encuentro” convocó a una veintena de pueblos afrodescendientes de la Costa Chica para iniciar un diálogo con miras a extender a toda la región la concientización sobre su historia y ancestría africana. La exposición que le confirió el contexto institucional de la Tercera Raíz al Encuentro favoreció la participación de una diversidad de actores y organizaciones locales y no locales: investigadores, artistas, periodistas, activistas y promotores, nacionales e internacionales, visitaron la región participando en estos eventos.

En 1998, se fundó la asociación civil “México Negro”, una importante asociación activista local que dio seguimiento al ideario de Glyn Jemmott, y que ha jugado un papel central en la organización de los encuentros y la reivindicación cultural de los ‘pueblos negros’ de la costa. Los encuentros han seguido un formato relativamente fijo: bienvenida y presentación de autoridades y participantes, comida con gastronomía local, mesas de trabajo en torno a la agenda de los

organizadores, cierre del encuentro con presentación de música y danzas. El encuentro ha jugado un doble papel proyectando, por un lado, una imagen de la identidad local hacia el exterior, y por otro, fomentando la propia imagen hacia el interior de la región. Es importante señalar que, Jemmott estrechó relación con varios afroestadounidenses que tenían posturas reivindicatorias fundadas en la idealización y esencialización racial de la “negritud” (Hoffmann 2006). Esa influencia se dejó ver en el discurso de los encuentros de pueblos negros que intentaron durante años fomentar una identidad regional “negra” y el reconocimiento étnico, basado principalmente en las premisas de la experiencia afroestadounidense. En los encuentros era (y sigue siendo) ampliamente perceptible la importancia otorgada a la cultura expresiva, principalmente a la música y la danza, lo que fue notable en el III Encuentro de Pueblos Negros (1999), primera emisión a la que tuve oportunidad de asistir, y en la que hubo, además de danzas locales, presentaciones de “danza africana”.

Un factor que se volvió muy importante en la visibilización del pueblo negro y su reivindicación fue la diferencia cultural, misma que se reflejó en la constante inclusión de elementos culturales considerados como “negros”. La mayoría de los carteles que convocan a los encuentros claramente incluyen estos referentes culturales; principalmente el tipo de vivienda conocido como “redondo”, “la artesa” y “el juego de diablos”, esta última expresión la más susceptible al exotismo y estereotipo. Entre estos referentes, la importancia que adquirió “la artesa” no solo fue simbólica, en tanto representación gráfica en los afiches, sino bastante tangible: prácticamente no ha faltado la participación de músicos y bailadoras de artesa en ningún encuentro de pueblos negros hasta hoy. Tampoco faltó en la inauguración del “Museo de las Culturas Afromestizas Vicente Guerrero”, fundado en 1999. Aquí es destacable el momento de participación de “la artesa” en los eventos, donde, por lo regular, abre o cierra la jornada, lo cual habla de la importancia simbólica que se le otorga para proyectar una imagen identitaria “afromexicana” hacia los fuereños y promover una reafirmación identitaria entre los locales (ver Fig. 6).



Figura 6. Cartel promocional del XIII Encuentro de Pueblos Negros en El Pitayo, Guerrero. 2011

Un acto que refleja bien el papel que adquirió la artesa como emblema de los pueblos negros, ocurrió en el V Encuentro de Pueblos Negros, realizado en 2001 en Tapextla, Oaxaca, donde los anfitriones decidieron construir una artesa en miniatura la cual sería entregada al final de cada encuentro anual por la comunidad “saliente” (anfitriona del evento) a la comunidad “entrante” (encargada de auspiciar el siguiente encuentro). Acorde al acto de entrega entre comunidades, la pequeña artesa fungiría en lo futuro como “símbolo” de los Encuentros de Pueblos Negros (ver Fig. 7). El propio Glyn Jemmott, copartícipe en la entrega, señalaría que la artesa miniatura era “símbolo del encuentro”, acreditando a esta expresión como “quizá la danza más negra de todas las danzas negras” (Alcántara Henze 2011: 382). Esta artesa miniatura se entregó protocolariamente en dos ocasiones: en 2001, la entregó la comunidad de Tapextla a San Nicolás, y en 2002, la comunidad de San Nicolás a Santo Domingo Armenta (Peñaloza y Méndez 2018: comunicación personal). Este acto refleja cómo para estas fechas la artesa ya era considerada, al menos por la facción más visible del movimiento reivindicatorio afromexicano, como la quintaesencia expresiva de la identidad afromexicana.



Figura 7. Catalina Noyola y Melquiades Domínguez entregando la artesa. Foto de Candelaria Donají Méndez Tello. Reproducida con el permiso de la autora

En este primer momento, se trataba de una reivindicación identitaria, más que étnica, pues, como señala Odile Hoffmann (2006), todavía no existían “marcos legitimantes” como el establecimiento de un diálogo de alteridad con el Estado o una categoría étnica que les identificara más allá de ser mexicanos en el “tablero identitario nacional”. Sin embargo, durante el primer decenio del presente siglo puede advertirse cómo el campo de movilización local afromexicana se reafirma y crece, con la adhesión de nuevos actores -Glyn Jemmot abandona el país en 2008-, apuntando a la abierta etnización política del discurso (Hoffmann y Lara 2012). La “vía étnica” por

la que optaron las organizaciones activistas afromexicanas se convirtió en una necesidad jurídica en el marco del debate sobre pluriculturalidad, territorio, autodeterminación y derecho a la diferencia que propició el movimiento indígena nacional, y la importancia que tomó la variable étnico-racial en los proyectos de desarrollo del Estado mexicano. Las organizaciones afromexicanas buscarían la inclusión mediante la etnización de los pueblos negros en equivalencia a la manera en que los pueblos indígenas se relacionan con el Estado (Hoffmann 2008). Los objetivos del activismo afromexicano implicaron un amplio debate en torno a una diversidad de temas: discriminación, exclusión, autodenominación, censo de poblaciones “negras”, entre otros (Quecha 2015)³. En 2011, en el evento “Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento”, varias organizaciones activistas de la Costa Chica acuerdan el uso del término “afromexicano” para autodenominarse (México Negro 2012).⁴ Es quizá en este evento donde se consolida el movimiento por el reconocimiento constitucional del “pueblo afromexicano”. Dos años después, el estado de Oaxaca reconoce la figura del pueblo “afromexicano” y sus comunidades en el artículo 16º de la Constitución local, logro político de enorme valía para el movimiento.

Ahora, un tema importante es la escasa participación de la gente local en el movimiento activista, pues si bien las organizaciones provienen de la propia región, no han conseguido todavía un nivel alto de participación ciudadana. Al respecto, Néstor Ruiz Hernández, dirigente de la organización Enlace de Pueblos y Organizaciones Costeñas Autónomas, A.C. (EPOCA) me comentaba: “generar conciencia en la gente para que participen, al lado de ponerse de acuerdo entre ellos mismos, es lo más difícil de esta labor, también para el rescate cultural” (Ruiz Hernández 2018: comunicación personal). De alguna manera, el largo antecedente de “encuentros” y discurso en torno a la concientización local sobre la importancia del “pueblo negro” ha colaborado a desgastar la imagen de las organizaciones activistas entre la población costeña, pues los resultados son poco perceptibles a corto plazo en la vida cotidiana de las personas. No es sencillo transmitir a la población costeña cómo el activismo correspondería a sus preocupaciones particulares, redundando en paliar procesos adversos como la migración y su repercusión en los núcleos familiares y comunitarios. Asimismo, la difícil tarea de llegar a acuerdos entre las organizaciones tampoco promueve una imagen positiva en la región. En ese sentido, las expresiones músico-dancísticas tradicionales siguen jugando un papel importante en los encuentros, pues atraen la atención de un público local que asiste a los “eventos de negros” en buena medida por la presencia de estas expresiones (ver Figs. 8, 9 y 10).

³ El debate coincide con que, por esos mismos años, en el campo académico afromexicanista comienza a cuestionarse el término “afromestizo” y la noción de “Tercera raíz” retomando el término “afrodescendiente” de los acuerdos de Durban de 2001 (Velázquez y Hoffmann 2007).

⁴ No obstante, en 2016 surgen nuevos desacuerdos y algunas organizaciones activistas fundan una nueva red de trabajo para impulsar el reconocimiento constitucional.



Figura 8. XVI Encuentro de Pueblos Negros. El Azufre, Oaxaca. 2015. Foto de Carlos Ruiz



Figura 9 y Figura 10. Baile de artesa en el XVI Encuentro de Pueblos Negros. El Azufre, Oaxaca. 2015. Fotos de Carlos Ruiz

Además de su capacidad de convocatoria, la música y la danza cumplen funciones políticas importantes. En el caso específico del baile de artesa, dada su antigua prosapia y su vínculo con el pasado histórico común, su performance se convierte en lo que Itza Varela (2017: 79) denomina "pasado corporalizado", esto es, el activismo afromexicano corporaliza el pasado mediante uno de sus bailes más representativos ante la ausencia de un pasado arqueológico que pueda ser exhibido como "originario" (como en el caso de los pueblos indígenas). Para el activismo afromexicano es central construir una identidad colectiva hacia los ojos fuereños, pese a que tome un sentido distinto a la manera en que tradicionalmente se ha construido localmente la alteridad en la costa. De hecho, esa construcción "hacia afuera" corre el riesgo de imponerse como "norma de definición de la identidad local" (Rinaudo 2012: 82), ante la cual la población costeña no vinculada con el activismo afromexicano, debe tomar postura aceptándola, rechazándola, ignorándola o transformándola.

Varios son los atributos que pueden explicar por qué dentro del conjunto de expresiones músico-dancísticas locales, el baile de artesa adquiere mayor importancia para el activismo afromexicano. El hecho de ser una expresión exclusiva de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica le otorga particularidad cultural, útil en el discurso étnico reivindicatorio; si bien el fandango como ocasión festiva se emparenta con otras tradiciones mexicanas, el uso histórico de plataformas zoomórficas es exclusivo de estas colectividades. Otro rasgo importante es su carácter local y vernáculo, pues en la opinión regional los orígenes del fandango de artesa se asocian con el pueblo de San Nicolás, considerada una de las comunidades más antiguas y representativas de "la negrada" en la franja costera. Incluso, al interior de esta misma comunidad, quienes se han dedicado a conservar "lo de la artesa" desde "tiempo viejo" son los linajes familiares considerados como más antiguos; el llamado "chinaste" de los apellidos Noyola, Petatán, Silva, Bruno..., asociados a la fundación de este pueblo. En general, la tradición oral le otorga al fandango de artesa una existencia antiquísima; profundidad histórica que en el imaginario local remite a la más remota presencia de sus ancestros en la región.

Estos atributos confieren al baile de artesa continuidad, legitimidad y autenticidad. Pero si bien estas características son importantes, quizá el rasgo que vuelve emblemático al fandango de artesa es su peculiaridad como expresión "extraña" a los ojos de los fuereños al no presentar referentes familiares al espectador común. La distintividad del baile sobre un instrumento musical zoomórfico es un elemento que le otorga fuerza simbólica como emblema. Aquí, es interesante notar que no son los "recuerdos" que asigna a la artesa el antiguo cantador Melquiades Domínguez, ni tampoco la supuesta práctica del baile integrada a su matriz sociocultural lo que fundamenta el discurso, sino la apelación a su unicidad como práctica esencialmente "negra". La imagen de la artesa tiene el potencial emblemático de representar simbólicamente, más que un pasado común o una deseada cohesión social, una esencialidad de procedencia. En mi perspectiva, la particular textura tímbrica que produce el ensamble instrumental, la peculiaridad de algunos de sus instrumentos y el "exotismo" del baile sobre una plataforma zoomórfica cumplen con las expectativas, tanto de la mirada fuereña como de la local, sobre un imaginario en torno a la lejana África. Estos elementos apuntalan un "esencialismo estratégico" (Spivak 1988) que colabora a proyectar la imagen de una identidad grupal útil a sus propósitos políticos, aunque se diferencien internamente.

Por su parte, la performatividad del baile vuelve más asequible su utilidad, pues la artesa misma es una clase de escena. Al ser una expresión que conjuga música, danza y literatura oral, encapsulable y manipulable en "formato escénico", su uso emblemático echa mano del estereotipo en torno a las capacidades dancísticas de estas colectividades, cumpliendo con la expectativa del

espectador mediante un rasgo evidentemente racializado, pero eficaz en el discurso político⁵. Aquí es interesante notar cómo el propio discurso activista ha influido también “de regreso” al plano de las identidades locales en San Nicolás. Durante más de una década el quiosco de la plaza central de San Nicolás estuvo inconcluso (ver Fig. 11), sin embargo, en su remodelación reciente, el baile de artesa tomó un lugar preponderante como emblema comunitario (ver Figs. 12, 13 y 14). Si bien la artesa era valorada por las generaciones de mayor edad, para los jóvenes en San Nicolás no tenía la misma valía. Esta percepción cambió en los años recientes, tras el impacto del activismo afromexicano en la región; ahora, evidentemente, la artesa ha adquirido un valor emblemático especial en San Nicolás, reflejado en uno de sus espacios comunitarios más importantes.



Figura 11. Quiosco de la plaza principal de San Nicolás en julio de 2000. Foto de Carlos Ruiz



Figura 12. Quiosco de la plaza principal de San Nicolás en agosto de 2016. Foto de Carlos Ruiz



Figura 13. Detalle del quiosco de la plaza principal de San Nicolás. Foto de Carlos Ruiz



Figura 14. Placa del quiosco de San Nicolás. Foto de Carlos Ruiz

⁵ El uso de las expresiones locales literarias (como la vasta lírica o narrativa regional), el lenguaje o la riqueza culinaria regional, no ha sido equiparable al uso de las expresiones performativas como recurso político, quizá porque la poesía, la lengua o la gastronomía ocupan un lugar menos relevante en esta lógica.

El baile de artesa como patrimonio

En 2003, México se adhirió a la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Como es sabido, la Convención plantea la existencia de dos listas de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI): la lista representativa de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad y la lista de patrimonio cultural inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia. Una tercera lista registra buenas prácticas de salvaguardia. Siguiendo las directrices de la Convención, México elaboró en 2008 un primer inventario de este patrimonio; en él se incluye al “Baile de artesa o fandango de artesa y son de artesa” dentro de la lista de cultura inmaterial del estado de Guerrero. Desde 2009, México se convirtió en uno de los países más activos en elaborar y proponer expedientes para la lista representativa, en la que actualmente tiene inscritas cuatro expresiones músico-dancísticas: “La ceremonia ritual de los voladores” (2009), “La pirekua, canto de los purépecha de Michoacán” (2010), “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo, Chiapas” (2010) y “El mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta” (2011).

En 2012, México ingresó como miembro al Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial de América Latina (CRESPIAL), instancia de la UNESCO vinculada al apoyo de actividades de salvaguardia del PCI latinoamericano. Durante la reunión que sostuvo el CRESPIAL en ese mismo año, el Centro acordó dar inicio a un proyecto multinacional denominado “Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial relacionado a Música, Canto y Danza Afrodescendiente en América Latina” (CRESPIAL 2013). El proyecto apuntaba a la realización de un diagnóstico de las expresiones culturales afrodescendientes en América Latina, con miras a una reflexión que abriera la posibilidad de construcción de políticas integradas que consolidaran acciones efectivas de salvaguardia. Al siguiente año, en la II Reunión de este proyecto, se realizó una evaluación intermedia donde se presentaron informes sobre la situación del patrimonio cultural inmaterial afrodescendiente. El informe de México, a cargo de la historiadora María Elisa Velázquez, una de las figuras más visibles del campo académico afromexicanista, menciona que “está en evaluación un expediente sobre bailes o sones de tarima con importante influencia afrodescendiente” los cuales “se encuentran en la lista de patrimonio inmaterial en riesgo para ser presentados para su evaluación ante la UNESCO” (Velázquez 2013: 156). Dicha evaluación se realizó en el marco del siguiente material multinacional del CRESPIAL: “la producción de videos documentales desarrollados de manera participativa y comunitaria en cada país integrante del proyecto” (CRESPIAL 2013:7). Debido a que los documentales buscaban “involucrar de manera más dinámica y efectiva a las comunidades afrodescendientes” (CRESPIAL 2013:7), en noviembre de 2013 se realizaron dos talleres titulados “Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente” en dos comunidades de la Costa Chica (ver Fig. 15). En los talleres se organizaron mesas de trabajo donde, mediante una metodología participativa, se recuperó la memoria histórica sobre esta tradición a partir de los relatos de personas mayores (Iturralde 2018: comunicación personal). No obstante, la respuesta comunitaria a esta convocatoria no fue amplia, pues la mayoría de las personas que participaron de alguna manera se relacionan con las organizaciones activistas de la región, mientras que el resto de la población se mantiene distante de estos procesos.



Figura 15. Volante del Taller de Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente

Si bien el proyecto culminó en la elaboración de un documental titulado *Fandango. Son de artesa*, el cual se publicó en 2015, la evaluación del expediente sobre el baile de artesa no prosperó. La falta de consecución del expediente se debió principalmente a decisiones de orden político. De acuerdo con María Elisa Velázquez (2018: comunicación personal) no hubo voluntad política para dar continuidad a la postulación de un expediente debido a que el entonces director de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas, organismo designado por el Estado mexicano como “punto focal” o “instancia competente” ante la UNESCO, optaría por inclinarse a promover como PCI a la “tauromaquia” o “fiesta de toros” en lugar de una expresión músico-dancística afrodescendiente. Acorde a los deberes que asigna el Estado mexicano a sus órganos institucionales y la normatividad de la Convención, sin el respaldo de esa instancia gubernamental no es posible solicitar la valoración de un expediente ante la UNESCO.

Sin embargo, en mi perspectiva, otro factor importante fue la estimación del reconocimiento colectivo que se otorga a esta expresión, la cual representa un desafío al baile de artesa visto como patrimonio. De acuerdo con las premisas básicas que maneja la Convención,

el patrimonio cultural inmaterial sólo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio. (UNESCO 2003)

Se ha visto aquí cómo las iniciativas de rescate han provenido del exterior de las comunidades, dando cuenta de que, en realidad, sostener este patrimonio ha sido inicialmente más importante para agentes externos que para los agentes locales. Como mencionaba más arriba, en la región, una opinión frecuente es que el declive de ciertas costumbres obedece a un proceso “natural” tras haber “cumplido su tiempo de vida”. La extinción de las cosas y su aceptación está tan integrada a la cultura que incluso a algunas personas les sorprende cuando se les pregunta por qué cayó en el olvido esta tradición. En esa perspectiva, la noción de patrimonio se tambalea cuando uno se pregunta: ¿debe promoverse la perduración de una expresión cultural cuando la propia colectividad que le dio vida acepta su extinción?

En ese sentido, el baile de artesa no forma parte ya de la matriz sociocultural que le dio vida; su vínculo principal con las comunidades afrodescendientes de hoy radica en haber formado parte central de la vida festiva de las generaciones previas y de sus ancestros. El baile es prácticamente el “recuerdo” de una expresión a la que otorgan importancia por ser medular en el orden de elementos culturales que conforman su particularidad identitaria. La artesa es conservada por formar parte de las costumbres del pasado, lo que le confiere un valor intrínseco otorgado por una histórica evaluación colectiva que trasciende cualquier valoración individual. Sin embargo, aunque el valor de “la costumbre” no suele ponerse en cuestión, en general, hacia el interior de las comunidades la artesa es poco valorada como práctica cultural cotidiana, pues no representa ya un elemento de festejo y cohesión de grupo en un sentido estricto. Desde hace muchas décadas el baile sobre artesas dejó de fomentar la interacción comunitaria, aunque ahora juegue un rol como emblema. Es importante reiterar aquí que, tanto los rescates, como el movimiento de reivindicación, fueron apuntalados por impulsos externos, y, aunque persiguieron la inclusión comunitaria o regional, respectivamente, hoy participan de ellos solo grupos y sectores específicos.

Otro desafío que se presenta a una concepción patrimonialista es la difícil tarea de definir quiénes son los hacedores de la cultura, pues en el caso presente, donde varias organizaciones activistas asumen la representatividad de una “colectividad étnica”, es difícil estimar hasta qué punto ciertas expresiones pueden ser reconocidas como patrimonio por la colectividad o lograr consenso respecto a su reconocimiento. Desde hace muchos años no hay una tradición de colectividad en muchas comunidades afrodescendientes de la costa; la falta de unidad se refleja en la magra participación y escaso consenso en una diversidad de iniciativas de beneficio comunitario que han requerido del apoyo colectivo para llevarse a cabo. En el caso de San Nicolás y El Ciruelo, no es perceptible mucho interés en torno al tema patrimonial debido a que hay un desconocimiento generalizado sobre el mismo. La respuesta que tuvieron los últimos talleres realizados en la región sobre “Patrimonio Cultural Inmaterial Afrodescendiente” dejó ver que la mayor parte de quienes participaron forman parte del activismo de la región, y no del resto de la población. La respuesta a este tipo de iniciativas es representativa de estas intervenciones condicionadas por las expectativas que generan en cuanto al flujo de recursos los cuales se vuelven tema de desencuentros, e incluso, disputas entre grupos y organizaciones. No debe olvidarse que en su mayoría se trata de comunidades que enfrentan situaciones de precariedad económica, lo que hace difícil evitar dinámicas clientelares.

A saber, hasta ahora, la patrimonialización no ha sido tema de discusión en las políticas étnicas de identidad entre las organizaciones activistas. La iniciativa de patrimonializar el baile de artesa surgió desde una institución de cultura y no desde el activismo local; las organizaciones afromexicanas todavía no han sentido la necesidad de salvaguardar su cultura en esos términos. De hecho, en mi perspectiva, no hay un discurso abierto sobre comprender su legado músico-dancístico como “patrimonio”, y tampoco hay un conocimiento necesariamente claro de lo que es la UNESCO o sus políticas patrimoniales, tanto entre los músicos y bailadoras, como entre los líderes del activismo afromexicano. De acuerdo con una entrevista que sostuve con uno de los dirigentes de las agrupaciones de artesa, fue evidente su desconocimiento sobre el tema, aunque luego de preguntarme sobre el asunto, manifestó mucho interés mostrándose receptivo y positivo ante estas nociones (Mayrén 2018: entrevista). Su respuesta no extraña, pues sus condiciones son tan precarias que cualquier opción que posibilite alguna “mejora” para las agrupaciones de artesa suele ser bienvenida.

Aunque por ahora la patrimonialización no esté integrada al discurso activista local, es factible que se convierta en un tema de su agenda, ya sea en su lucha por el reconocimiento constitucional, o bien, una vez consiguiendo ese objetivo. Si eso llegara a suceder, sería interesante recuperar algunos aspectos de la experiencia vinculada al CRESPIAL, pues esa iniciativa pretendía integrar un expediente de postulación para la Lista del PCI que requiere medidas urgentes de salvaguardia, y no para la Lista Representativa del PCI de la Humanidad, lo cual establece un contraste significativo con respecto a las declaratorias que existen hoy sobre expresiones músico-dancísticas mexicanas. Habría sido también la primera iniciativa de declaratoria que proviniese del medio académico y no de parte de las secretarías de cultura o turismo estatales, las cuales solo persiguen integrar elementos en la Lista Representativa del PCI. No obstante, su postulación ante la UNESCO seguramente encontraría resistencias de parte de las instancias gubernamentales mexicanas, ya que México ha mostrado reticencia a postular expresiones mexicanas como “patrimonio en riesgo” por la posible lectura negativa internacional que pudiese ensombrecer la imagen que se pretende proyectar en el exterior sobre las políticas culturales del país.

Es difícil prever el impacto local de una declaratoria, pero sin duda desencadenaría una diversidad de efectos. Si bien se trata de una manifestación cultural ubicada en una región con altos índices de pobreza y que no presenta un antecedente histórico de explotación turística; la patrimonialización del baile de artesa, como “certificado de calidad y autenticidad” (Alcántara López 2011) a los ojos de la industria turística, seguramente llamaría la atención de los cercanos emporios hoteleros y restauranteros de Huatulco y Acapulco (esta última ubicada a cuatro horas de San Nicolás por vía terrestre)⁶. Como en otros casos, esto detonaría un debate en torno a: cómo se representa su identidad en estos contextos, las relaciones asimétricas de poder y ganancia económica que se producen, la pertinencia de considerar el baile de artesa como un espectáculo turístico, entre otros temas.

Si juzgamos por las declaratorias ya aprobadas y sus efectos, es poco probable que las autoridades municipales y estatales se queden al margen del posible capital político que puedan cosechar de este recurso cultural. Se reafirmaría además un discurso idílico sobre la afrodescendencia que pondera al sujeto histórico por encima del sujeto actual, redefiniendo la

⁶ De hecho, en los últimos años, la empresa estadounidense “Tía Stephanie Tours”, ha ofrecido paquetes turísticos para visitar las comunidades afrodescendientes de la región (lo que algunos llaman etnoturismo) donde se incluye una muestra del baile de artesa, entre otras experiencias. La agrupación de artesa que participa en estas demostraciones es una fracción desprendida del grupo de San Nicolás que hasta el 2002 era el único de la comunidad. En un futuro escrito abordaré esa polémica escisión.

etnicidad con nociones exotistas. Es factible también que se alterasen las dinámicas de relación al interior de las agrupaciones de artesanía, favoreciendo la paulatina apropiación “administrativa” de parte de gestores e instituciones culturales. Sin embargo, los efectos más profundos quizá se reflejarían en las propias comunidades, pues el incremento de atención pública agudizaría la crítica local sobre las agrupaciones de artesanía (Vargas 2017), las cuales, se piensa, obtienen grandes ganancias económicas con esta expresión. Desde esta perspectiva, una declaratoria sería poco benéfica para las comunidades en su conjunto.

En México ha habido una crítica académica tanto a los lineamientos de la Convención para la Salvaguardia del PCI de la UNESCO como a los resultados de las cuatro declaratorias relacionadas con expresiones músico-dancísticas mexicanas (Sevilla 2014; Flores 2014; Alonso y Barquín 2014; Flores y Nava 2016; Martínez de la Rosa 2016; Martínez Ayala 2017). Podría pensarse que algunas de las ventajas de patrimonializar serían obtener una mayor visibilización hacia el exterior y mayor valoración local, una mejor organización y formalización de las propias agrupaciones, así como el compromiso estatal y federal de dar seguimiento a un eventual plan de salvaguardia; sin embargo, algo parecido podría ocurrir si se entabla una relación más clara y organizada con el movimiento reivindicatorio afromexicano, sin necesidad de exponer a estas comunidades a un impacto de alcances potencialmente globales.

Quizá una alternativa promisoría podría ser estrechar el vínculo con el activismo afromexicano de la región y definir explícitamente un estatus de “resurgimiento” como emblema cultural para integrarse abiertamente al movimiento político fuera del esquema patrimonial de la UNESCO. En ese acompañamiento sería importante tener claro que se trata, no de una expresión integrada a la vida cotidiana comunitaria, sino de una expresión cultural extinta y “resurgida” como emblema y “recuerdo” de una práctica central en la vida afrodescendiente costeña. Esa posición establecería un vínculo más claro de continuidad con el pasado, pues en el discurso activista no suele explicitarse que el baile de artesanía es una práctica desaparecida y resurgida, sugiriendo tácitamente que se trata de una expresión “viva”. En general hay un desconocimiento local del estado actual y vigencia de la artesanía en términos regionales, situación que favorece la construcción de una imagen “viva” del fandango. Incluso en el medio académico especializado se sigue suponiendo la existencia del baile sobre artesanías “como parte de los festejos o tradiciones comunitarias” (Varela 2017: 142). En ese sentido, la concientización y explicitación de su condición de resurgimiento es importante.

Es muy probable que estrechar esta relación sea benéfico para las organizaciones activistas, pero éstas tendrían que tomar una conciencia más clara de la problemática de las agrupaciones de artesanía, con miras a colaborar en su organización y regularización jurídica en la condición de asociaciones civiles; discutir el tema de los derechos de propiedad intelectual; promover la valoración, documentación y gestión participativa de su legado cultural; evaluar su posible relación con el turismo, entre otros temas en tensión. La iniciativa supondría auspiciar procesos que generen dinámicas económicas que colaboren a estos fines, así como el empoderamiento colectivo y el desarrollo comunitario. En ese sentido, sería fundamental que el activismo equilibrara la ponderación del sujeto histórico con la del sujeto actual y sus adversas condiciones de vida. De alguna manera, desde el resurgimiento del baile de artesanía se han realizado acciones en algunos de estos rubros, pero de manera poco integrada y sin objetivos claros, generalmente supeditadas a una relación vertical con autoridades políticas, instituciones de cultura y organizaciones activistas.

En esa perspectiva, la preservación de esta expresión implicaría su “recontextualización” acorde a los intereses de sus herederos, donde el discurso de autenticidad y continuidad supondría una reflexión profunda que tenga presente la evocación del pasado con objetivos específicos en el

presente: la recuperación de los referentes históricos que elijan, ya no como una tradición entramada al ciclo de vida, sino como una expresión que apuntala políticamente un discurso étnico de especificidad cultural. Aquí el papel de la academia puede ser importante respecto a la representación que hace de estas expresiones y la legitimidad que confiere al discurso activista cuando este último utiliza el conocimiento académico generado. Incluso, la cuestionada identificación de rasgos culturales vinculables con África (Hoffmann 2008) adquiere ahora una nueva dimensión tanto para la academia como para el movimiento reivindicatorio (Velázquez y Hoffmann 2007).

Conclusiones

La presencia actual del baile de artesa en la Costa Chica se debe a un proceso de “rescate” cultural llevado a cabo en la comunidad de San Nicolás durante los años ochenta del siglo pasado. El rescate obedeció a iniciativas institucionales que buscaban visibilizar a estas colectividades en un momento en que poco se sabía de ellas. El proyecto no partió de necesidades locales, hecho que colaboró a que el “rescate” no lograra la revitalización del fandango en sus antiguos contextos de participación colectiva. De hecho, visto a la distancia, las mismas condiciones que explican el declive histórico del fandango son las que impiden su resurgimiento: la falta del contexto sociohistórico que le dio vida. No obstante, el rescate consigue hacer resurgir a una parcialidad performativa del fandango, denominada baile de artesa, la cual es comprendida como elemento cultural distintivo en la subsecuente reivindicación identitaria de los encuentros de pueblos negros y el programa institucional Nuestra Tercera Raíz.

Durante el presente siglo, el baile de artesa se convierte en un emblema útil al discurso étnico del movimiento político afroamericano, confiriéndole particularidad cultural y autenticidad étnica en la búsqueda de su reconocimiento constitucional como pueblo diferenciado. El potencial emblemático de esta expresión obedece principalmente a la peculiaridad de la artesa y la exclusividad del baile sobre este instrumento; elementos simbólicos que representan la conservación de una práctica esencialmente “negra” conforme al imaginario local y fuereño en torno al antecedente africano de estas sociedades. El proceso supone una recontextualización en el marco de una apropiación de la expresión cultural por parte del discurso reivindicatorio, en el que se retoma selectivamente el pasado y se representa en función de las necesidades del presente. Lo que en otro momento pudo verse negativamente como el resultado de un proceso de “folclorización”, ahora es utilizado en favor de construir una identidad étnica por las organizaciones activistas afroamericanas de la Costa Chica.

Comprender al baile de artesa como patrimonio presenta varios desafíos. Quizá el más importante sea el particular tipo de reconocimiento colectivo que se otorga a una práctica que se percibe como extinta; si bien valorada como parte del pasado, poco reconocida como una expresión cotidiana. La perduración de una práctica cultural se enmarca en un contexto orgánico que le da vida cumpliendo funciones útiles a sus hacedores; si estos agentes advierten como un proceso lógico su desaparición ¿qué razón podría hacerla patrimonializable? En ese marco, el sentido de preservación cultural que subyace a la noción de patrimonio puede vulnerarse. Partiendo del gradiente que Ronström (2014) ha planteado entre “tradicición” y “patrimonio”, el baile de artesa sigue vinculado al carácter rural y local del primero, ligado a genealogías familiares y distintividad étnica; sin embargo, desde su resurgimiento el baile de artesa tomó un perfil performativo, característico de la noción de patrimonio, pero que toma un lugar preponderante en la representación de las identidades locales hacia el exterior. Ligado al movimiento de reivindicación

política afrodescendiente, el baile de artesa, por ahora, prescinde de la noción de patrimonio.

La relación del baile de artesa con el proceso de reivindicación política afromexicana no ha evitado la perenne situación de precariedad de las agrupaciones de músicos y bailadoras que le hacen posible. Una alternativa sería reconfigurar los lazos entre las organizaciones activistas locales y los hacedores del baile de artesa, lo cual implicaría una relación de reciprocidad participativa y definir abiertamente el estatus de “resurgimiento” de esta expresión fuera del esquema patrimonial de la UNESCO. Quizá en algún punto del proceso reivindicatorio sea útil al activismo afromexicano postular al baile de artesa como patrimonio cultural inmaterial, aunque hoy por hoy, el baile de artesa encuentra su mayor sentido como emblema de las comunidades afrodescendientes de la Costa Chica.

BIBLIOGRAFIA

Agama, Orlando. 2004. “Museo de las culturas afromestizas”. *Fandango* 5: 24-25.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1985 [1958]. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública.

_____. 1972 [1946]. *La población negra en México. Un estudio etnohistórico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Alcántara López, Álvaro. 2011. “¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos”. *Diario de Campo* 5: 21-29.

Alcántara Henze, Lilly. 2011. *Tarimas de tronco común*. Guadalajara: Secretaría de Cultura-Gobierno del estado de Jalisco.

Alonso, Marina y Alfonso Barquín. 2014. “Entrevista con Rubisel Gómez Nigenda, patrón de los *parachicos*”. *Diario de campo* 2: 58-64.

Aparicio, Francisca, Adela García y Cristina Díaz. comps. 1992. *Cancionero del 3er Encuentro de corridistas de la Costa Chica*. México: Dirección General de Culturas Populares.

Aparicio, Francisca, Cristina Díaz y Adela García. comps. 1993a. *Cállate burrita prieta. Poética Afromestiza*. Chilpancingo: Dirección General de Culturas Populares.

_____. 1993b. *Choco, chirundo y pando. Vocabulario Afromestizo*, Chilpancingo. Dirección General de Culturas Populares.

Bithell, Caroline y Hill, Juniper (eds.). 2014. *The Oxford Handbook of Music Revival*. Nueva York: Oxford University Press.

CRESPIAL. 2013. *Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Vol. 2. México: CONACULTA.

Díaz, María Cristina, Francisca Aparicio y Adela García. 1993. *Jamás fandango al cielo. Narrativa afromestiza*. México: Dirección General de Culturas Populares.

Flores, Georgina. 2014. “Y con la *pirekua* ni siquiera nos preguntaron... La declaración de la *pirekua* como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una perspectiva crítica”. *Diario de campo* 2: 32-38.

Flores, Georgina y Nava, Fernando (comps.). 2016. *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales.

Gutiérrez, Miguel Ángel. 1993. *La conjura de los negros. Cuentos de Tradición Oral Afromestiza de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*, Chilpancingo: Universidad Autónoma de Guerrero.

_____. s/f. *Traigo una flor hermosa y mortal. Corridos de la Costa Chica de Guerrero*. México: Dirección

General de Culturas Populares-Instituto Guerrerense de Cultura. [fonograma]

Hoffmann, Odile. 2006. "Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado". *Revista Mexicana de Sociología* 68 (1): 103-135.

_____. 2008. "Entre etnización y racialización. Los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México. En *Racismo e Identidades. Sudáfrica y Afrodescendientes en las Américas*, ed. Alicia Castellanos, 163-175. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Hoffman, Odile y Gloria Lara. 2012 "Reivindicación afroestizos: formas de organización de la movilización negra en México". *Las poblaciones afrodescendientes de América Latina y el Caribe. Pasado, presente y perspectivas desde el siglo XXI*, eds. María José Becerra, et. al., 25-46. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). 2016. *Encuesta Intercensal 2015*. <https://www.inegi.org.mx/programas/intercensal/2015/default.html> [Consulta: 4 de diciembre de 2018]

Lewis, Laura. 2000. "Black, Black Indians, Afroestizos: The Dynamics of Race, Nation, and Identity in a Mexican 'moreno' Community (Guerrero)". *American Ethnologist* 7 (4): 898-926.

_____. 2012. *Chocolate and Corn Flour*. Durham and London: Duke University Press.

Martínez, Luz María. 1993. "La cultura africana: tercera raíz". En *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, coord. Guillermo Bonfil Batalla, 111-180. México: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, Luz María. (coord.). 1995. *Presencia africana en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Martínez de la Rosa, Alejandro. 2016. "Entre lo colectivo y lo comunitario. Formas de interacción social en los ámbitos comunitarios y turísticos de la música de mariachi". En *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, comp. Georgina Flores y Fernando Nava, 187-217. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales.

Martínez Ayala, Jorge Amós. 2017. "Del dicho al hecho... Una valoración de la declaratoria de la UNESCO y los mariachis". En *El mariachi. Bailes y huellas*, coord. Luis Ku, 289-306. Jalisco: El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco.

México Negro. 2012. "Breve informe del evento Los pueblos negros en movimiento por su reconocimiento". <http://mexiconegroac.blogspot.com/2012/02/breve-informe-los-pueblos-negros-en.html> [Consulta: 18 de enero de 2019].

Meza, Malinali. 1993. "Presentación". En *Jamás fandango al cielo. Narrativa afroestizos*, María Cristina Díaz, et. al. México: DGCP-CNCA.

Meza, Malinali, et. al. 1991. "Nuestra tercera raíz". *Nuestra Palabra* 2(2): 15 [suplemento del periódico El Nacional].

Moedano, Gabriel. 1980. "El estudio de las tradiciones orales y musicales de los afroestizos de México". *Antropología e Historia. Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 31: 19-29.

Motta, Arturo. 2006. "Tras la heteroidentificación. El 'movimiento negro' costachiquense y la selección de marbetes étnicos". *Dimensión Antropológica* 38: 115-150.

Neff, Françoise y Miguel Ángel Gutiérrez. 1985. "El baile del toro de petate", *México Indígena* 6: 24-28.

Palmer, Colin. 2005. "México y la diáspora africana: algunas consideraciones metodológicas". En *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, comps. María Elisa Velázquez y Ethel Correa, 29-38. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Quecha, Citlali. 2015. "La movilización etnopolítica afrodescendiente en México y el patrimonio cultural inmaterial". *Anales de Antropología* 49 (2): 149-173.

- Rinaudo, Christian. 2012. *Afromestizaje y fronteras étnicas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rebollar, Rafael. 1992. *La tercera raíz*, México: DGCP-CNCA. [audiovisual]
- Ronström, Owe. 2014. “Traditional music, heritage music”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*, eds. Caroline Bithell y Juniper Hill, 43-59. Nueva York: Oxford University Press.
- Ruiz Rodríguez, Carlos. 2005. *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica. San Nicolás, Guerrero y El Ciruelo, Oaxaca*. México: El Colegio de México.
- _____. 2009 “La Costa Chica y su diversidad musical. Ensayo sobre las expresiones afrodescendientes”. En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coord. Fernando Híjar, 39-82. México: Dirección General de Culturas Populares.
- _____. 2013. “Del fandango al baile de artesanía. Declive, resurgimiento y sobrevivencia de una tradición musical de la Costa Chica”. En *El Fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*, ed. Amparo Sevilla, 249-266. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Sierra, Paz y Javier Del Río. 1988. “El centro de cultura popular de San Nicolás, una experiencia pionera”. En *Testimonios de Culturas Populares*, 21-26. México: Dirección General de Culturas Populares.
- Sevilla, Amparo. 2014. “Del ritual al espectáculo”. *Diario de campo* 2: 24-31.
- _____. 2017. “Los estereotipos de la folklorización”. En *El mariachi. Bailes y huellas*, coord. Luis Ku, 19-39. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Jalisco.
- Slobin, Mark. 1983. "Rethinking 'Revival' of American Ethnic Music". *New York Folklore* 9 (3-4): 37-44.
- Spivak, Gayatri. 1988. “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”. En *Selected Subaltern Studies*, eds. Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, 3-32. New York-Oxford: Oxford University Press.
- UNESCO. 2003. “Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n> [Consultado el 15 de diciembre de 2018]
- Vargas, Berenice. 2017. *Música y danza afromexicana. Reivindicación, invención y (e)utopía en la Costa Chica*. [Tesis de maestría en Antropología. México: Universidad Nacional Autónoma de México].
- Varela, Itza. 2017. *Tiempo de Diablos: usos del pasado y de la cultura en el proceso de construcción étnica de los pueblos negros-afromexicanos*. [Tesis de doctorado. México: Universidad Autónoma Metropolitana].
- Velázquez, María Elisa. 2013. “México”. En *Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Vol. 2, 132-177. México: Dirección General de Culturas Populares.
- Velázquez, María Elisa y Ethel Correa (coords.). 2005. *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Velázquez, María Elisa y Odile Hoffmann. 2007. “Investigaciones sobre africanos y afrodescendientes en México: acuerdos y consideraciones desde la historia y la antropología”. *Diario de Campo* 91: 63-68.
- Widmer, Rolf. 1990. *Conquista y despertar de las costas de la Mar del Sur*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

ENTREVISTAS/COMUNICACIONES PERSONALES

- Colón, Anastasio. 2003. Entrevista personal. 27 de marzo. Corralero, Oaxaca.
- Díaz, Cristina. 2019. Entrevista personal. 29 de enero. Ciudad de México.
- Domínguez, Melquiades. 1999. Entrevista personal. 20 de junio. San Nicolás, Guerrero.
- Hernández, María. 2001. Entrevista personal. 17 de diciembre. Estancia Grande, Oaxaca.

- Iturralde, Gabriela. 2018. Comunicación personal. 23 de octubre. Ciudad de México.
- Mayrén, Efrén. 2001. Entrevista personal. 17 de diciembre. El Ciruelo, Oaxaca.
- _____. 2004. Entrevista personal. 18 de septiembre. El Potrero, Oaxaca.
- _____. 2018. Entrevista personal. 3 de noviembre. El Ciruelo, Oaxaca.
- Noyola, Ángel. 2001. Entrevista personal. 18 de diciembre. Tierra Colorada, Guerrero.
- Peñaloza, Sergio y Donají Méndez. 2018. Comunicación personal. 16 y 18 de noviembre.
- Ruiz Hernández, Néstor. 2018. Comunicación personal. 27 de octubre. Ciudad de Oaxaca.
- Velázquez, María Elisa. 2018. Comunicación personal. 27 de octubre. Ciudad de Oaxaca.

Carlos Ruiz Rodríguez es profesor-investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia y docente en la Licenciatura en Etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha realizado investigaciones en torno a las tradiciones musicales afrodescendientes de México, la organología mexicana, el desarrollo histórico de la etnomusicología y la salvaguardia del patrimonio musical en México. Es autor de un libro titulado *Versos, Música y baile de artesanía de la Costa Chica* y coordinador/coautor del libro *La presencia africana en la música de Guerrero: estudios regionales y antecedentes histórico-culturales*.

Cita recomendada

Ruiz Rodríguez, Carlos. 2018. "Del 'rescate' al 'emblema': el resurgimiento del baile de artesanía y sus desafíos como patrimonio". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 21-22 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES