

**UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"ARTE COMO IDENTIDAD Y CULTURA. ANÁLISIS DEL DISCURSO EN LAS  
REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE DOS GRUPOS INDÍGENAS PARTICIPANTES EN EL  
FESTIVAL DE ARTE DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS RUK'UX."**

TESIS DE GRADO

**MARIANA PINTO SANTANA**  
CARNET 11785-10

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, ENERO DE 2015  
CAMPUS CENTRAL

**UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**"ARTE COMO IDENTIDAD Y CULTURA. ANÁLISIS DEL DISCURSO EN LAS  
REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE DOS GRUPOS INDÍGENAS PARTICIPANTES EN EL  
FESTIVAL DE ARTE DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS RUK'UX."**

TESIS DE GRADO

TRABAJO PRESENTADO AL CONSEJO DE LA FACULTAD DE  
HUMANIDADES

POR  
**MARIANA PINTO SANTANA**

PREVIO A CONFERÍRSELE  
EL TÍTULO Y GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN, ENERO DE 2015  
CAMPUS CENTRAL

## **AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR**

RECTOR: P. EDUARDO VALDES BARRIA, S. J.  
VICERRECTORA ACADÉMICA: DRA. MARTA LUCRECIA MÉNDEZ GONZÁLEZ DE PENEDO  
VICERRECTOR DE INVESTIGACIÓN Y PROYECCIÓN: DR. CARLOS RAFAEL CABARRÚS PELLECCER, S. J.  
VICERRECTOR DE INTEGRACIÓN UNIVERSITARIA: P. JULIO ENRIQUE MOREIRA CHAVARRÍA, S. J.  
VICERRECTOR ADMINISTRATIVO: LIC. ARIEL RIVERA IRÍAS  
SECRETARIA GENERAL: LIC. FABIOLA DE LA LUZ PADILLA BELTRANENA DE LORENZANA

## **AUTORIDADES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES**

DECANA: MGTR. MARIA HILDA CABALLEROS ALVARADO DE MAZARIEGOS  
VICEDECANO: MGTR. HOSY BENJAMER OROZCO  
SECRETARIA: MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY  
DIRECTORA DE CARRERA: MGTR. NANCY AVENDAÑO MASELLI

## **NOMBRE DEL ASESOR DE TRABAJO DE GRADUACIÓN**

LICDA. MAGDA ANGÉLICA GARCÍA VON HOEGEN

## **REVISOR QUE PRACTICÓ LA EVALUACIÓN**

DR. MIGUEL FLORES CASTELLANOS

Guatemala, 18 de noviembre de 2014

M.A. Nancy Avendaño

Directora

Departamento de Ciencias de la Comunicación

Facultad de Humanidades

Presente

Estimada M.A. Avendaño:

Es un gusto saludarle y dirigirme a usted para hacer de su conocimiento que he tenido a la vista el informe final de tesis titulado "Arte como identidad y cultura. Análisis del discurso en las representaciones artísticas de dos grupos indígenas participantes en el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'ux", elaborado por Mariana Pinto Santana, carnet 11785-10.

A mi criterio, cumple con los requisitos necesarios para someterse a defensa de tesis

Atentamente,



M.A. Magda García von Hoegen

Asesora

Código: 17258



### Orden de Impresión

De acuerdo a la aprobación de la Evaluación del Trabajo de Graduación en la variante Tesis de Grado de la estudiante MARIANA PINTO SANTANA, Carnet 11785-10 en la carrera LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, del Campus Central, que consta en el Acta No. 05922-2014 de fecha 12 de diciembre de 2014, se autoriza la impresión digital del trabajo titulado:

**"ARTE COMO IDENTIDAD Y CULTURA. ANÁLISIS DEL DISCURSO EN LAS REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DE DOS GRUPOS INDÍGENAS PARTICIPANTES EN EL FESTIVAL DE ARTE DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS RUK'UX."**

Previo a conferírsele el título y grado académico de LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN.

Dado en la ciudad de Guatemala de la Asunción, a los 5 días del mes de enero del año 2015.



*Irene Ruiz Godoy*

**MGTR. ROMELIA IRENE RUIZ GODOY, SECRETARIA  
HUMANIDADES**

**Universidad Rafael Landívar**

## Agradecimientos

Estudiando el arte como forma de identidad y cultural, tuve la dicha de vivir circunstancias extraordinarias y compartir con círculos creativos propositivos, que reforzaron mi intención de seguir comunicando el patrimonio inherente en las plataformas democráticas expresivas que se gestan en la actualidad. Por lo tanto, este trabajo logró desarrollarse gracias a una diversidad de personas valiosas y proactivas, que fueron apoyándome en cada una de las etapas de este enriquecedor proceso de investigación. Aunque me faltan líneas para mencionarlos a todos, quiero agradecer especialmente a:

Mi familia, por acompañarme y darme el empuje idóneo para alcanzar mis sueños.

Benigno Simón, el cantautor representante de Aj Batz Rock, así como al resto del grupo de rock maya-kaqchikel.

Diana Reyes, la representante de Hamac Caziim, y también a los demás integrantes de la agrupación de rock comcáac.

Victorino Tejaxún, el contacto del Movimiento de Artistas Mayas Ri Ak'u'x, y a todo el equipo organizador del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x.

Celia Ajú, del Instituto de Lingüística e Interculturalidad de la URL, por su invaluable ayuda al momento de transcribir y traducir algunas líricas analizadas en idioma kaqchikel.

Magda García, mi asesora de Tesis, por creer en el fundamento de este trabajo y orientarme asertivamente con sus conocimientos y experiencia.

## Índice

### Resumen

<b>I. Introducción</b>	<b>10</b>
1.1 Antecedentes	11
1.2 Marco teórico	19
1.2.1 Cultura	19
1.2.1.1 Dimensiones de la cultura	20
1.2.1.2 La pareja indisociable: cultura e identidad	21
1.2.1.3 Cultura y territorio	23
1.2.2 Diversidad cultural en el siglo XXI	25
1.2.2.1 Desafíos en la época de globalización	26
1.2.2.2 Identidades híbridas: realidad o espejismo	29
1.2.2.3 Amenazas hacia las expresiones culturales tradicionales	30
1.2.2.4 Patrimonio cultural	31
1.2.3 Patrimonio cultural indígena	33
1.2.3.1 Valoración histórica	35
1.2.3.2 Folklorización de la cultura	37
1.2.3.3 Reconocimiento del arte como canal de cultura e identidad	38
1.2.3.4 Nuevas perspectivas	39
1.2.4 Discurso	41
1.2.5 Arte y discurso	41
1.2.5.1 Arte como proceso comunicativo	43
1.2.5.2 La dimensión política del arte	45
1.2.6 Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x	46
1.2.6.1 Motivo de su creación	47
1.2.6.2 Perfil de los organizadores	47
1.2.6.3 Perfil de los participantes	48
<b>II. Planteamiento del problema</b>	<b>53</b>
2.1 Objetivos	55
2.1.1 Objetivo general	55
2.1.2 Objetivos específicos	55

2.2	Elemento de estudio	56
2.3	Definición del elemento de estudio	56
2.3.1	Definición conceptual	56
2.3.2	Definición operacional	56
2.4	Alcances y límites	57
2.5	Aporte	58
<b>III.</b>	<b>Método</b>	<b>59</b>
3.1	Sujetos y unidades de análisis	62
3.2	Técnicas e instrumentos	64
3.3	Procedimiento	66
3.4	Cronograma	68
<b>IV.</b>	<b>Presentación y análisis de resultados</b>	<b>69</b>
<b>V.</b>	<b>Discusión de resultados</b>	<b>84</b>
<b>VI.</b>	<b>Conclusiones</b>	<b>89</b>
<b>VII.</b>	<b>Recomendaciones</b>	<b>92</b>
<b>VIII.</b>	<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>94</b>
	<b>Anexos</b>	<b>100</b>

## Resumen

Reconociendo que las actividades multiculturales y artísticas tienen la facultad de fungir como canales comunicativos democráticos para sus participantes, la intención del presente trabajo fue la de analizar los mensajes que se transmitieron en una plataforma cultural heterogénea (el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, celebrado a finales del año 2013 en Sololá, Guatemala), con el propósito de documentar un discurso indígena contemporáneo desde su arista creativa y rescatar el invaluable sentido de sus prácticas.

Para ello, se realizó un análisis crítico del discurso (siguiendo los planteamientos de Van Dijk), que estudió las representaciones artísticas de dos grupos musicales indígenas contemporáneos: Hamac Caziim y Aj Batz Rock. Siguiendo una perspectiva derivada de la semiología, las líricas fueron contempladas como un conjunto de signos que generaban procesos comunicativos de significación, expresión, interacción y aprehensión de mensajes, y fueron sometidas a tres niveles de análisis (semántico, sintáctico y pragmático). Adicionalmente, se efectuaron entrevistas a profundidad para reconocer las características identitarias, y el contexto social, cultural e histórico de los sujetos.

A pesar de que estas bandas de rock indígena se gestaron en comunidades, temporalidades y locaciones geográficas diferentes, se identificó que en ambos casos las agrupaciones surgieron como la respuesta a una problemática generacional dentro de sus comunidades, en donde los grupos jóvenes comenzaban a prescindir del patrimonio cognitivo tradicional. Representando a su cosmovisión con orgullo, los grupos pueden considerarse propuestas innovadoras de reivindicación cultural auto-gestionadas, que solventan la necesidad de consumir materiales no folklorizados de identificación colectiva.

## I. Introducción

La expresión humana, materializada en representaciones artísticas, puede apreciarse como un recurso invaluable de mensajes específicos sobre la concepción del universo, la cultura de las colectividades y la realidad de los mismos artistas. Reconocer al arte como una fuente de conocimiento, paralela a las demás ciencias, es imprescindible para percibir la esencia de los individuos y su relación con el mundo. (Read, 1977)

El patrimonio cultural de los diversos pueblos grupos y etnias, como menciona el Convenio Andrés Bello (2004), hace referencia a la memoria heredada de ancestros, que va modificándose y reestructurándose permanentemente. Como se evidenciará posteriormente, estos bienes colectivos pueden encontrarse en formas y manifestaciones tan heterogéneas, como las comunidades que las reproducen. Sin embargo, cada uno de éstos debe ser valorado y salvaguardado por todos los círculos sociales que los albergan.

En Guatemala, el Acuerdo sobre la Identidad y Derechos de los pueblos Indígenas (firmado en 1996) constituyó un relevante esfuerzo nacional para reconocer la diversidad étnica y cultural, proponiendo alternativas para erigir un Estado pluricultural y plurilingüe. Dentro de este convenio estaba implícita la creación de espacios culturales (como festivales, desfiles, exposiciones, etc.) que promovieran el ejercicio y reconocimiento público de las prácticas ancestrales de los pueblos indígenas. Aunque la oferta de plataformas públicas inclusivas está aún lejos de considerarse razonable, hay esfuerzos sociales que procuran nivelar esta tendencia.

A finales del año 2013 se llevó a cabo el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, en el departamento de Sololá. Este evento de fundamento comunitario, reunió a grupos artísticos representativos de una pluralidad de orígenes étnicos-geográficos, para compartir con el público una admirable muestra de sonidos, imágenes y movimientos.

Recordando que las demostraciones artísticas están cargadas de información relevante, se considera que analizar el contenido inmerso dentro de las actividades

presentadas durante el festival puede fungir como un canal de expresión para los grupos indígenas modernos.

Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es: Realizar un análisis del discurso del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, para documentar qué mensajes comunicaron los grupos indígenas participantes por medio de sus representaciones artísticas.

### **1.1 Antecedentes**

En Guatemala y en el mundo, ha surgido un interés exponencial por documentar las prácticas y discursos de los pueblos indígenas en esta época de globalización. A consecuencia de ello se han generado una admirable variedad de estudios interdisciplinarios que registran el trasfondo de sus manifestaciones culturales y artísticas, la reafirmación identitaria sus participantes y los motores sociales que impulsan estas plataformas. A continuación se presentarán algunos de ellos:

En el área de publicaciones mediáticas, Castillo (2011) escribió un artículo para la revista *Periférica* titulado *La cultura como acto de esperanza*. El texto presenta de manera concisa la situación del campo de gestión cultural en Guatemala, sobre todo en el área artística, del año 2010. Reconociendo que Guatemala se caracteriza por ser multiétnica, pluricultural y multilingüe, el autor destaca que el papel de la cultura y el desarrollo de expresiones culturales puede considerarse además como un “acto de esperanza” que transforme la represión y silencio que dejó la guerra interna. A manera de conclusión, el autor expone que el apoyo a los esfuerzos culturales puede fomentar la búsqueda de nuevos lenguajes y formas de expresión; igualmente ofrece una apertura de oportunidades para crear espacios de convivencia y encuentro entre diversos grupos, respetando su dignidad humana, ambiciones y esperanzas.

Adentrándose al área de estudios culturales, Garavito (2012) analizó el discurso y contenido de la propuesta artística de mujeres guatemaltecas en el área de pintura y performance, para dar prioridad al arte femenino, documentarlo y definir los discursos impuestos en la sociedad guatemalteca. Los sujetos de la investigación fueron las

artistas creadoras y analíticas profesionales del campo, utilizando como instrumentos las obras de arte y entrevistas con las artistas. Esta tesis de comunicación sistematizó sus resultados por medio del análisis crítico del discurso y obtuvo como resultado principal que los discursos sociales artísticos fueron: igualdad, equidad de género, crítica a los sistemas sociales, la discriminación, el papel de la mujer, la manipulación del poder, la dominación vulgarizada y libertades condicionales. El presente estudio concluyó en que las obras son un medio para desafiar los tradicionalismos que afectan a las creadoras y que su arte es una crítica que encierra mensajes claros.

Porras (2009) por su parte, generó para su tesis de licenciatura una estrategia de comunicación enfocada en la promoción cultural de los valores culturales del museo de música maya Casa K'ojom, impulsado por la premisa que la cultura es una herramienta rica en conocimientos que permea estilos de vida, costumbres y expresiones sociales. Por lo tanto, procedió a identificar como sujetos de estudio a: colaboradores del Museo Casa K'ojom, directores de establecimientos educativos y directores de los departamentos culturales de cinco universidades nacionales. Los instrumentos que aplicó para obtener la información fueron entrevistas de profundidad y grupos de discusión. Con base a ello, se generó un plan de comunicación inclusivo donde se detallaba: el problema identificado, el objetivo que se pretendía alcanzar, estrategias y tácticas para resolverlas, quién sería el responsable de llevarla a cabo, cómo evaluar su eficacia y su costo. El autor recomendó la implementación y re-evaluación de esta estrategia para que el museo pueda cumplir su relevante función de manera constante, eficaz y eficiente.

Un registro interesante de las manifestaciones culturales guatemaltecas es el documental de Mijangos (2010), el cual evidencia los rasgos de identificación y revaloración guatemaltecos en las danzas tradicionales de las ferias patronales en Baja Verapaz, Totonicapán, Ciudad Vieja y Mixco. Este material audiovisual fue producido con el objetivo de comunicar el vínculo que estas prácticas guardan con el desarrollo de la identidad regional y nacional, sirviendo como un medio de transmisión para las demostraciones artísticas del país. El estudio se centró principalmente en cubrir el desarrollo de cuatro danzas tradicionales: Danza de la Pamulla, Moros y Cristianos, El

Torito y la Danza de los 24 Diablos. La información de las prácticas en vivo fue complementada con archivos de material visual y audiovisual relacionado, y entrevistas directas hacia los participantes. La resolución del trabajo fue que las danzas tradicionales en la actualidad son una riqueza invaluable hereditaria, que debería ser retomada por las nuevas generaciones. A pesar de que su mantenimiento se complica por diversos factores económicos y comunitarios, se reflexiona que estos espacios artísticos aportan beneficios mayores para las poblaciones practicantes.

Estudiando otra arista, Chub (2008) realizó una tesis titulada *Festival de teatro sobre derechos de los pueblos indígenas y cosmovisión maya en el municipio de Cobán, del departamento de Alta Verapaz*. El objetivo principal del trabajo fue el de generar un espacio que profundizara la importancia de la cosmovisión maya y pusiera en práctica los derechos de los pueblos indígenas, a través del teatro. Estableciendo como sujetos a ciento cincuenta participantes del departamento de Alta Verapaz interesados en integrarse a grupos de teatro locales, recurrió a una metodología participativa, puesta en práctica mediante estudios dirigidos, diálogo focal y círculos de estudio como principales instrumentos para llevar a cabo su cometido. De acuerdo a los resultados positivos encontrados al terminar de analizar su propuesta, Chub concluye mencionando que las instituciones dedicadas a la defensa y promoción de derechos humanos difícilmente logran llevar a la práctica los ideales teóricos que persiguen. Por eso, considera que los retos contemporáneos deben estar orientados al desarrollo y productividad, sin perder la identidad de los pueblos.

Una investigación que puede servir como referente al grupo organizador del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, es el documental realizado por Ramazzini (2011), por su enfoque orientado a demostrar cómo estos grupos artísticos son un medio de expresión y comunicación alternativa. Los sujetos analizados en este trabajo de investigación fueron los grupos de jóvenes mayas Sobrevivencia y Sotz'il. Este producto comunicativo trató de presentar la historia de estas organizaciones, desde su inicio hasta su actividad actual, contemplando elementos como: su origen, ideología, formas de vida, mensajes de sus actividades, experiencias y anécdotas. La conclusión a la que llegó el autor de *El que deja huella*, es que los documentales son una

herramienta idónea para transmitir mensajes que generen conciencia, de manera creativa, interactiva y dinámica; por lo tanto, haber plasmado en este formato los sobresalientes esfuerzos de las propuestas artísticas de Sobrevivencia y Sotz'il es una manera de preservar, valorar y respetar el espacio del Pueblo Maya dentro de la sociedad guatemalteca.

Como se evidenció anteriormente, algunos esfuerzos nacionales en materia cultural tienden a enfocarse en la reivindicación de los pueblos indígenas, utilizando como medio de expresión al arte. Además de resaltar el vínculo que estas prácticas creativas mantienen con el desarrollo y la reafirmación de su identidad étnica-histórica, se reconoce su potencial para generar cohesión social proactiva. Siguiendo con el tema de iniciativas culturales indígenas, se procederá a exhibir una muestra de investigaciones internacionales.

Con un interés de semblantar la situación moderna de los pueblos indígenas, Montemayor (2000) escribió un artículo llamado *La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales* para la revista antropológica social mexicana *Desacatos*. Éste pretendía evidenciar la dificultad para establecer la *cosmovisión* de los pueblos originarios, sin caer en esquemas prejuiciosos. Compilando y contrastando una muestra de ensayos vigentes que hacían referencia a las agrupaciones indígenas en la actualidad, el escritor reflexionó que no puede hablarse de una cosmovisión indígena, sino de acercamientos sociológicos a determinados referentes documentales, arqueológicos o rituales. Enfatizó la importancia de reconocer esta limitación metodológica al momento de realizar cualquier estudio relacionado a esta temática, pues sólo así se podrá identificar de unidades semánticas aceptables que sugieran la forma en que los pueblos originarios perciben su mundo.

Bajo el título de *Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el Festival de los Tastoanes en Guadalajara*, De la Peña (1998) realizó un ensayo para la revista mexicana de ciencias sociales y humanidades *Alteridades*. El antropólogo se enfocó en analizar la Fiesta de los Tastoanes, bajo una visión sociológica crítica para resaltar una manifestación tradicional practicada por una cultura indígena viva. Se razonó que la compleja celebración reafirmaba la identidad colectiva al subvertir el significado del

apóstol Santiago, por presentar aspectos ideológicos y simbólicos alusivos a la sojuzgación histórica de las culturas amerindias postcolombinas. Después de evidenciar una serie de elementos concisos que sustentaban su argumento, De La Peña concluyó que la base semántica de este Festival permite reflexionar que la dimensión étnica trasgrede a los efectos de la historia dominante, debido a que se interpreta y se recompone en base a la solidaridad local y el respeto a la diferencia. Aunque estas poblaciones están lejos de estar aisladas de la realidad industrializada, estas celebraciones siguen siendo parte fundamental de la vida comunitaria y de la identidad de los grupos indígenas.

Planteando una aproximación al discurso de las plataformas culturales desde la psiquiatría, Manrique (2006) redactó *Lengua, conflicto cultural y expresión emocional: discursos ideológicos y psicológicos del Carnaval Andino*. Éste artículo desarrolló un análisis histórico, social y psicológico de la celebración de un carnaval peruano, con el objetivo de develar los contenidos ideológicos y cognitivos detrás de las canciones del evento (expresadas en lengua quechua). Después de haber evaluado los elementos de esta manifestación tradicional por los filtros propuestos, se estableció que el carnaval es una tradición apropiada por la cultura andina que guarda un fuerte nexo con el antecedente histórico traumático entre indígenas y españoles. Sin embargo, el autor considera que esta fiesta es un reconocimiento a la expresión de los pueblos indígenas, debido a que están impregnados de su lengua, ritos, usos y costumbres.

Mostrando otra cara de los movimientos indígenas contemporáneos, Cedillo y De la Cruz (2012) analizaron en el artículo *Música, jóvenes y alternidad: Rock indígena en el sur de México* la escena musical del rock indígena en Los Altos de Chiapas, y su vinculación con la globalización. Manteniendo un enfoque positivo, la publicación procuró presentar una de las prácticas que adoptan las nuevas generaciones de los pueblos ancestrales para expresar su creatividad, bajo el rol de sujetos urbanos. Dentro de otras cosas, se problematizó el origen del rock indígena, motivado probablemente por factores como: el neozapatismo, el pasado histórico aprehensivo y la constante búsqueda de cuestionar la identidad de los pueblos originarios. Finalmente se resolvió que este tipo de movimientos juveniles indígenas acarrearán nuevas formas de

socialización, estilos de vida e interacciones, debido a que estos jóvenes se apropian de espacios públicos representando una cara actual de los pueblos originarios, sin dejar de identificarse orgullosamente con su etnia.

Rojas (2012) colaboró con el medio colombiano Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas con un ensayo crítico titulado *Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!* el caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. El propósito de este documento fue sondear los esfuerzos colombianos de nacionalismo multicultural, criticando la representación de la música local tradicional al ser objetificada dentro de sus festivales folclóricos; igualmente, se propuso contemplar la variedad de dinámicas en que la identidad se construye durante estos procesos. Se concluyó que el impulso del Estado colombiano por apoyar la participación de etnicidades anteriormente privadas de garantías cívicas y sociales no es tan certero, pues la forma en que estos festivales se ponen en práctica tienden a reproducir valores culturales alineados a las industrias culturales. Esto significa que su mensaje se ve diluido por dinámicas impuestas por sectores hegemónicos (como gestores culturales, élites de multiculturalismo, etc.), olvidando reconocer en el proceso a los representantes de la cultura afrocolombiana y perdiendo el objetivo esencial de estos espacios de encuentro social.

Otro estudio de caso publicado en un medio académico es el de Molina (2012), bajo el nombre de *Prácticas socio-culturales de resistencia en la comunidad indígena Nasa. Fiestas, celebraciones y encuentros colectivos*. Este estudio humanístico tuvo la intención de presentar las prácticas culturales de una comunidad indígena específica, para realzar su valor social como promotores de encuentro, sociabilidad, cohesión comunitaria y entretenimiento; igualmente, el demostrar que su ejercicio puede servir como una herramienta de resistencia cultural y política genuina. Siguiendo el desarrollo de las temáticas propuestas por el autor, se concluye que las plataformas culturales deben ser reconocidas como parte indispensable del acumulado cultural y social de los agrupamientos humanos, así como un mecanismo que se opongan a los proyectos globales homogeneizantes. Se considera entonces que la interculturalidad debe ser un

pilar al pensar en proyectos de sociedad, pensados desde una ideología descolonizadora para beneficiar a la colectividad.

*Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturización*, redactado por Villalobos y Ortega (2012) para una revista científica de México, pretendió establecer que la interculturalidad está compuesta por la hibridación y la transculturización. Debido a que las producciones artísticas son consideradas un reflejo de valores dinámicos y pensamiento de sus autores, se buscó enfatizar su carácter procesual y la continua evolución del arte como una fuente de conocimiento válida. Para los autores, los procesos de transculturización e hibridación encuentran fundamento en actitudes y referencias múltiples. En el caso del arte, estos resultan de una mezcla e interacciones históricas, socioeconómicas y políticas, que van documentando el pensamiento de cada época; por lo tanto, puede concluirse que la cultura evidencia las riquezas materiales, espirituales, de lenguaje y usanza cotidiana, articulada de los grupos humanos de manera aleatoria.

La investigación titulada *Diez festivales: valores e impacto*, realizada por el Ministerio de Cultura de la República de Colombia (2013), se realizó con el propósito de evaluar el impacto cultural, social y económico de diez festivales colombianos, con la intención de evidenciar cómo estos procesos tienen un alto impacto en las comunidades involucradas. Para ello, limitó como sujetos: el Festival Mono Núñez, el Encuentro de Alabaos y Levantamiento de Tumbas, el Festival Nacional de Bandas, el Festival de Tambores de Palenque, Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, el Festival Nacional de Intérpretes y Compositores de Música Andina y Campesina Colombiana Colono de Oro, el Torneo Internacional de Villavicencio, el Festival Folclórico (Reinado Nacional del Bambuco y Muestra Internacional del Folclor), el Festival Internacional de Medellín de Jazz y Músicas del Mundo, y el Festival Internacional de Teatro Ethnic Roots. En cada uno de estos eventos, realizó encuestas al público asistente y a sus organizadores, además de recopilar información en entrevistas de profundidad y evidencia directa (como imágenes y sonidos). Después de analizar el cúmulo de información, esta investigación concluyó recomendando el fortalecimiento de los festivales, de manera que éstos sean introducidos en la agenda social colombiana y del

mundo, con el propósito de seguir estimulando la doble función (económica y simbólica) que estos eventos generan en las comunidades que los albergan.

Otro esfuerzo relacionado, fue el trabajo monográfico realizado por Mato (2004), la cual pretendió demostrar cómo el Programa Cultura y Desarrollo del Festival of American Folklife, organizado en 1994 por la Smithsonian Institution, fue una iniciativa producida y reproducida por las relaciones transnacionales de los actores globales, las organizaciones indígenas y profesionales, en esta época de globalización. Sustentándose en información de cómo se organizan este tipo de plataformas, los antecedentes del festival y los vínculos entre actores, el autor venezolano hizo una crítica teóricamente fundamentada para abordar una problemática social vigente. Como principal conclusión, expone que el mundo contemporáneo está influenciado por diversos tipos de globalización, resultantes de prácticas sociales específicas. Propone que para comprender estos fenómenos se debe estudiar los vínculos de lo global-local, es decir, las prácticas de los actores sociales organizados y cómo éstos se relacionan entre sí.

La integridad de estudios anteriormente expuestos evidencian la dinámica realidad de los pueblos indígenas contemporáneos, demostrando la importancia de reconocer el valor histórico inmerso en la mayoría de los eventos culturales que organizan; igualmente, demuestran la evolución e hibridación de sus prácticas para plasmar sus nuevos estilos de vida. Si bien el conjunto de autores hace una crítica a la folklorización que tiende a asignárseles a varios de estos eventos (generalmente reproducido por las visiones hegemónicas estatales o institucionales), coinciden en los festivales artísticos y fiestas tradicionales son un reconocimiento a la expresión de los pueblos originarios. Esto se debe a que su práctica permite la reproducción de su lengua, ritos, usos y costumbres, posibilitando la aproximación a la esencia de su cosmovisión.

El interés de las diferentes disciplinas humanísticas por documentar el quehacer de los pueblos indígenas en la modernidad, a la vez que entiende y actualiza su rol cada vez más activo dentro de la sociedad mundial, favorece a la disolución de prejuicios y estereotipos anteriormente asignados a estos grupos humanos por razones históricas. Motivado por la necesidad de reconocer el valor de la diversidad cultural y sus

patrimonios, esta tesis pretendió analizar el discurso de una plataforma artística indígena contemporánea celebrada en el territorio guatemalteco, con el objetivo de identificar los principales mensajes revelados en el evento. Al estudiarlo desde una perspectiva comunicativa y cultural no folklorizada, el arte será contemplado como un mecanismo de expresión social, que revela los rasgos de sus creadores y su entorno. Sólo de esta manera, se podrá captar la esencia de la identidad y la cultura de varios pueblos originarios.

## **1.2 Marco teórico**

### **1.2.1 Cultura**

Cultura, elemento de estudio abordado por una amplia gama de ciencias sociales, es un concepto que circunda comúnmente en el léxico colectivo. Sin embargo, definirla resulta un verdadero desafío, porque además de conformarse por muchos elementos interrelacionados, va perfilándose y enriqueciéndose continuamente.

Desde una perspectiva sociológica-antropológica, Giménez (2005) la plantea como la estructura social del sentido, que es aprehendida de forma relativamente estable por las personas, en forma de representaciones compartidas o esquemas, y objetivado en elementos simbólicos. El autor manifiesta que este proceso se gesta en contextos socialmente organizados e históricamente específicos.

Ahora bien, es importante resaltar que aunque los hechos sociales están situados en contextos temporales y espaciales específicos, la cultura nunca debe ser concebida como una recopilación de significados estáticos y uniformes. Esto se debe a que su condición es mantenida en *zonas estables y persistentes* (con presencia sólida, arraigada y vital), así como en *zonas de movilidad y cambio* (volátiles y variantes, en grupos contextualmente limitados y dispersos). (Giménez, 2005)

En el año 2008, el CANEK (Observatorio Cultural, en coproducción de la Asociación Centro Civitas y del Centro Cultural de España en Guatemala), decretó que la cultura se

compone tanto de aspectos intangibles o subjetivados (como los conjunto de valores, creencias, disposiciones, estructuras mentales, esquemas cognitivos, etc.), como tangibles u objetivados (alusivo a los bienes culturales, artefactos y tecnologías). Ambas formas de cultura están estrechamente relacionadas: las formas interiorizadas se originan de experiencias compartidas, que se plasmaron en formas materiales; igualmente, no se pueden interpretar las formas tangibles de la cultura sin considerar los esquemas cognitivos innatos en los mismos. Es por ello que autores como Geertz, citado por Giménez (2005), la presenta como una “telaraña de significados” que los seres humanos hemos confeccionado recopilando a nuestro alrededor, y que nos ha dejado atrapados en su interior.

El CANEK (2008), citando a Werner, declara que toda sociedad posee una cultura y que toda cultura está socializada. Esto quiere decir que una cultura no puede subsistir ni difundirse independientemente de la sociedad que la sustenta. Por ello, aunque los individuos no puedan reconocer las huellas de su propio creador, las pautas simbólicas posibilitan la comunicación entre ellos, así como el intercambio de experiencias, creencias y concepciones. (Gimenez, 2005)

Ahora bien, es importante enfatizar que no todos los elementos simbólicos son culturales, sino sólo los que son compartidos y persisten en el imaginario colectivo. Desde esta óptica, los actores sociales son los responsables de interiorizar, incorporar y aprehender la cultura. Así entendido, este proceso es una experiencia autónoma y propia del individuo, que a se vincula a la esencia de la cotidianeidad natural y social (CANEK, 2008). Para lograr comprender más a fondo el anterior planteamiento, es conveniente abordar qué funciones desempeña la cultura.

### **1.2.1.1 Dimensiones de la cultura**

El CANEK (2008) expone que la construcción de la cultura no es proceso neutro, sino que implica un constante contraste entre lo universal y particular, el mundo y el individuo, la diversidad y la unidad. Para Giménez (2007) este incesante desarrollo de la organización social del sentido fomenta la capacidad creadora de individuos y

colectividades, otorgándoles la posibilidad de adaptarse e intervenir a ellos mismos y a su entorno.

Además de considerar estas funciones, Giménez (1996) agrega que los hechos culturales pueden ser abordados analíticamente en tres dimensiones:

1. La cultura como comunicación. Considerada como sistemas semióticos, compuestos por: símbolos, emblemas, señales, así como el vestido, la alimentación, el idioma, etc.
2. La cultura como visión del mundo. Incluye a todo tipo de problematización sobre las “totalidades” (como las religiones, ideologías, filosofías) que hacen referencia a sistemas de valores, dan sentido a la acción y posibilitan la interpretación de la realidad.
3. La cultura como almacenamiento de conocimiento. Se descarta la idea de que los conocimientos aluden únicamente a los saberes científicos, reconociendo también a: las creencias, la contemplación, la intuición, la práctica del sentido común, etc.

Siguiendo esta idea, la cultura se identifica como un sistema cognitivo contextualizado, resultante de una lógica racional y social. Giménez (2007) explica que más allá de ser un simple reflejo de la realidad, las representaciones sociales son una organización significativa que depende de circunstancias aleatorias y factores generales (como lo son el contexto social, la ideología, el pasado histórico de los actores sociales, entre otros).

#### **1.2.1.2 La pareja indisociable: cultura e identidad**

Antes de evidenciar la relación entre estos dos conceptos, es crucial determinar primeramente qué es la identidad. Giménez (2005) define a la identidad como “un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo” (p.9). Entonces, el concepto de identidad se predica en sentido propio sólo

cuando se hace referencia a los sujetos individuales con una conciencia, psicología y memoria propias; y sólo por analogía de los actores.

Para Giménez (2005) la teoría de la identidad se encierra dentro de la teoría de los actores sociales. Las identidades colectivas son construidas de manera semejante a las individuales, aunque ambas formas comparten elementos en común, también existen diferencias. Estas identidades suelen presentar las siguientes características:

- No tienen una psicología ni autoconciencia propias.
- No son asociaciones homogéneas, discretas ni bien definidas.
- Se consideran un “acontecimiento” posible, y no un “dato”, que debe ser explicado.

Ahora bien, lo que el autor enfatiza es que sin importar de qué forma se esté hablando, el concepto de identidad debe contemplar los elementos presentes en el siguiente enunciado: la permanencia temporal de un sujeto de acción percibido como una unidad limitada distinguible dentro del resto de sujetos, aunque deba reconocerse también a estos últimos.

Habiendo puntualizado lo anterior, Giménez (2005) declara “no existe cultura sin sujeto, ni sujeto sin cultura” (p.4). Esto implica que existe una relación inseparable entre los conceptos de identidad y cultura, porque el primero se construye a partir de materiales culturales (como se presentó en la definición de identidad). Así entendida, Giménez expone que la identidad de los sujetos es el resultado de una interiorización cultural, que sirve para diferenciarse y contrastarse con los demás.

Los teóricos pertenecientes a la psicología social declaran que las representaciones culturales tienen cuatro funciones elementales al ser interiorizadas por los sujetos. Giménez (2007) las enlista de la siguiente manera:

- a) Función cognitiva. Llamada también *crítica centrada en la cultura misma*, es el esquema que permite a actores individuales y colectivos percibir, comprender y problematizar su realidad.

- b) Función identificadora. Hace referencia a que las representaciones culturales son las que terminan de definir la identidad social y proteger las características específicas de los grupos.
- c) Función de orientación. Sirven como guía de prácticas y comportamientos al prescribir reglas y normas sociales, generar un sistema de anticipaciones y expectativas, filtrar la información e interpretar la finalidad de situaciones.
- d) Función justificadora. Se refiere a que permite legitimar, fundamentar o explicar las formas de actuar de los actores sociales, tras haberlas realizado.

Giménez (2005) concluye que el concepto de identidad carecería de sentido sin la existencia de una interacción social. Esto se debe a que todo proceso de correlación conlleva el reconocimiento mutuo entre los interlocutores en contextos históricamente determinados y socialmente estructurados, y se concreta mediante el intercambio de representaciones simbólicas compartidas pertenecientes a su identidad.

Se ha planteado con anterioridad que el contexto es un elemento clave dentro de los conceptos de la cultura e identidad. Para comprender en qué se fundamenta parte de ésta relación, a continuación se presentará cómo se relaciona la cultura y el espacio geográfico en donde ésta se desarrolla.

### **1.2.1.3 Cultura y territorio**

La mayoría de los conceptos de cultura suelen establecer que los contextos históricamente específicos son elementos neurálgicos para determinar la estructuración social y la forma en que las representaciones culturales son interiorizadas. Debido a que este entorno espacial y temporalmente asentado, sirve de escenario colectivo, es preciso reconocer con sus características específicas.

Para Giménez (2007), territorio se refiere a “cualquier extensión de la superficie terrestre habitada por grupos humanos y delimitada en diferentes escalas: local, municipal, regional, nacional o supranacional” (p.10).

Estos espacios objetivos, ordenados, representados cartográficamente y estudiados por la geografía física, distan mucho de ser un espacio virgen y neutral, porque son contenedores de la vida social y cultural. Además, cada territorio es valorado instrumentalmente (desde aristas ecológicas, geopolíticas o económicas) y culturalmente (bajo una perspectiva simbólica y expresiva).

En el pasado se tendía a asegurar que el territorio era un factor inamovible de la identidad cultural, hoy en día se contempla que las relaciones entre actores sociales traspasan las fronteras de estados nacionales. Siguiendo una perspectiva diacrónica, Giménez (2007) manifiesta que es evidente que los grupos étnicos suelen modificar rasgos distintivos de su cultura o incluso las fronteras donde solían asentarse, sin perder su identidad. Esto se debe a que la condición dinámica de las culturas las hace cambiar por extraversión, innovación, transferencia o adopción de significados, y demás, sin que sus portadores modifiquen necesariamente su identidad.

La conservación de fronteras o territorios entre comunidades no es un factor determinante para mantener la cultura de los actores sociales. A manera de ejemplo, menciona que es común que las colectividades se relacionen con otros grupos e incorporen rasgos culturales (como un idioma o una religión), y continúen percibiéndose (y siendo percibidos) como distinto de los mismos.

Es relevante mencionar que el territorio (junto con el gobierno, la población y la soberanía) es uno de los elementos que determinan la existencia de un Estado. De acuerdo con el planteamiento de Mouffle (2005) el reconocimiento de Estados representa un acto político y discrecional que no es constitutivo, sino declarativo.

Para el CANEK (2008) un Estado es estructurado con carácter etnocéntrico, observado desde su producción jurídica, responde a la estrategia de presentar como oficial la orientación cultural del grupo dominante. Bajo este tipo de organización social, se genera un supuesto ilusorio que no reconoce suficientemente el poder de autodeterminación de los otros grupos humanos que quedaron englobados en éste, lo que ocasiona una violación a su autonomía territorial y a su derecho de autorregulación. Por ello, declara que presentar la existencia de una identidad del Estado y la nación se

traduce en la marginación y criminalización de la cultura diferente a la estatal y en la represión de los órganos de control de las comunidades.

### **1.2.2 Diversidad cultural en el siglo XXI**

“Resplandeciente, jubiloso, bárbaro, dichoso, insensato, monstruoso, no apto para la vida, liberador, horrible, religioso, laico... así será el siglo xxi.” (p.7). Así etiquetó el intelectual francés Jacques Attali a esta centuria en el año 2007, evidenciando la imposibilidad de reducir en un concepto a la multiplicidad de dimensiones de esta realidad contemporánea. Para entender esta problemática menos superficialmente, se sintetizara el recorrido histórico hacia el reconocimiento de la diversidad cultural como fundamento de las sociedades humanas, así como los desafíos y oportunidades que ofrece la dinámica situación global en el establecimiento de los nuevos modelos de identidad local y mundial.

El cambio de siglo, circundado por procesos de internacionalización, liberación de mercado y mundialización, comenzó con una necesidad de promover el valor humano, su dignidad y derechos. Como exponen Negrón y Nett (2005), estos impulsos se materializaron en la generación de congresos internacionales y movimientos comprometidos a velar por la libertad humana, diversidad, tolerancia y pluralismo. Una institución representativa de esta corriente puede ser la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), compuesta por la comunidad internacional para promover el diálogo respetuoso entre civilizaciones, culturas y pueblos, así como por la observancia de los derechos humanos, el respeto mutuo y la disminución de la pobreza.

Polanco (2007) deduce que la raíz de estos ímpetus proviene de los conflictos culturales asentados en los siglos XIX y XX en la mayoría de regiones del mundo, derivados del asentamiento del sistema económico capitalista. Bajo este orden, se pusieron en práctica métodos que pretendían neutralizar al máximo las discrepancias consecuentes de la diversidad, la cual era percibida como obstáculo para el desarrollo.

El resultado: las tácticas fallaron rotundamente y suscitaron múltiples luchas culturales, nacionales, regionales, de género, religiosas, étnicas, etc.

Por este tipo de situaciones históricas, es que Matterlart (2005) menciona que el camino hacia el reconocimiento de la diversidad cultural ha sido largo y conflictivo, a pesar de que hoy en día se le considere una esencia de la democracia que rige las sociedades modernas. Para Polanco (2007) la relación con esta doctrina puede encontrarse en los fundamentos del concepto *diversidad*, la cual se refiere a la convivencia de sistemas culturales diferentes entre sí, que impulsan a los individuos a problematizar su realidad desde diversas ópticas, por medio de una oferta heterogénea de enfoques ideológicos.

Para complementar el planteamiento, United Nations Educational Organizations (2010) declaró que los seres humanos se relacionan entre sí por medio de la sociedad y reflejan este nexo por medio de su cultura; entonces, todas las acciones, ideologías, actitudes, comportamientos, creaciones materiales o intelectuales, conllevan una relación cultural. Para definir el concepto, entendiendo que encuentra en la pluralidad su riqueza, la diversidad cultural implica la coexistencia de sistemas culturales diferentes, reflejados en sus modos de vida, costumbres, conocimientos, artes e industria, en un espacio y tiempo determinado.

El énfasis intercultural orientado a la armonía genuina entre culturas, según el CANEK (2008), debe estar asentado en las siguientes premisas: el reconocimiento mutuo, el intercambio positivo y la convivencia. Congruentemente, Negrón y Nett (2005) consideran que generar propuestas interculturalistas constituye “la afirmación de la libertad humana frente a cualquier pretensión totalizadora, incluida la posibilidad de una globalización monocolor” (p.16).

### **1.2.1.1 Desafíos en la época de globalización**

La relación entre lo local y lo global es un debate que está sobre la mesa. Por eso no es extraño encontrar que al hablar de la pluralidad en la modernidad, se anuncie un temor latente hacia la planetarización inconsciente, la estandarización cultural, la pérdida de

identidad, de la riqueza social y de las garantías innatas de los individuos. (Polanco, 2007)

Giménez (2005) define a la globalización como un proceso de multiplicación e intensificación de relaciones supraterritoriales, alusivas al conjunto de redes, flujos y transacciones disociadas de una lógica delimitada por fronteras. Por lo tanto, es concebida como una reorganización parcial, en donde los vínculos sociales no pueden ser cartografiados únicamente en función de lugares, fronteras y distancias territoriales.

Ahora bien, señalar a la mundialización como la principal amenaza de la pluralidad es irresponsable, debido a que los cambios que esta genera son divergentes. Siendo objetivos, ninguna cultura puede ser considerada totalmente fija, aislada o estática, debido a que son el resultado de una evolución histórica con influencias internas y externas. Por lo tanto, aferrarse a una identidad fija, en una época de apertura de opciones en materia de creencias, valores y estilos de vida, priva la oportunidad de innovar y diversificar toda clase de planos expresivos.

Siguiendo esta línea reflexiva, la United Nations Educational Organizations (2010) analiza que el nuevo orden mundial ha suscitado oportunidades y desafíos. Mientras que de un lado se habla de la conformación de redes culturales estratégicas, la apertura de información y comunicaciones, por otro, surgen problemáticas de exclusión hacia grupos descentralizados, uniformidad de contenidos e industrias culturales, así como una pérdida de auto identificación social. Lo que implica que a pesar de que los efectos de la globalización son generalizados, la manera en que se manifiestan varía por las características específicas de cada población.

Esta polaridad genera a su vez otras dos tendencias: la primera, desde abajo, surge como una necesidad de auto identificación colectiva de los pueblos indígenas para demostrar su orgullo étnico y sus posturas políticas (como se presenta en el apartado 1.2.6.2 *La dimensión política del arte*); la otra, planteada desde arriba por los Gobiernos e instituciones influyentes, reconoce al multiculturalismo como una política que otorga y norma los derechos de los grupos diferenciados. Es por esto que Polanco (2007) menciona que la globalización no debe contemplarse únicamente como una

complicación a lo cultural, debido a que denota una capacidad para fomentar un renacimiento de las identidades y luchas reivindicatorias. El autor analiza que en esta fase, más que intentar uniformar, las tendencias internacionales tienden a aprovechar la diversidad a favor de la conformación del sistema y de los negocios corporativos. Comprendiendo que generar políticas que consideren la diferencia como un pilar de sus instituciones, logran transitar más tranquilamente por la multiplicidad de sociedades, obtener probabilidades de aceptación pública y generar alianzas estratégicas que satisfagan sus intereses.

El pluralismo cultural, por ejemplo, es una ideología o modelo de organización social que ratifica que es posible la convivencia armónica entre comunidades o grupos con características étnicas, religiosas, culturales o lingüísticas diferentes. A diferencia de modelos que sugieren la asimilación o fusión cultural, el pluralismo cultural valora la diversidad sociocultural y declara que no existe justificación para que ningún grupo pierda su identidad o cultura. Por lo tanto, exponen que “si queremos hacer una realidad la interculturalidad, debemos empezar por analizar tres puntos muy importantes: la igualdad de derechos, el respeto a la diferencia, la intensa interacción que hay entre culturas” (CANEK, 2008, p.143).

Es inevitable reconocer que la mundialización es una red compleja y de rápido desarrollo, caracterizada por las migraciones entre zonas geoculturales, una traducción, mutación y adaptación a las concepciones de vida tradicionales y una transferencia cultural bidireccional. Entonces, es importante procurar abordar esta problemática desde un punto intermedio entre la homogeneidad global y el aislamiento local. Por eso, Zúñiga y Bernard (2007) declaran que los nuevos tejidos sociales multicultural y multilingüe pueden fungir como pilares de las ciudadanía nacionales dentro del contexto actual, contribuir a la construcción y afirmación de las identidades locales y regionales.

### **1.2.1.2 Identidades híbridas: realidad o espejismo**

Giménez (2005) plantea que el terror postmoderno hacia las propuestas esencialistas y substancialistas, ha impulsado a los sociólogos a elaborar concepciones constructivistas sobre una identidad moderna hiper-reflexiva. Esta identidad es suele estar integrada al discurso, y caracterizada por ser fragmentada, híbrida, múltiple y fluida. Un ejemplo de esta corriente es la teoría de Giddens sobre la individuación, la modernización reflexiva y las necesidades sociales post-tradicionales globalizadas, la cual se centra en un concepto de identidad con propiedades extremadamente estructuradas, racionales y reflexivas.

Como una propuesta diferente, Gilberto Giménez manifiesta que la identidad no se fragmenta en múltiples identidades, sino que es multidimensional. Entonces, para hablar del impacto que la globalización ejerce sobre las identidades, es necesario precisar si se analizará desde una perspectiva de sujetos individual o sujetos colectivos (como los movimientos sociales, grupos étnicos, organizaciones políticas, comunidades religiosas o colectivos nacionales).

En el caso de los sujetos individuales, el autor declara que “el sujeto y su identidad se hayan siempre situados en algún lugar entre el determinismo y la libertad” (Giménez, 2005, p.502). Desde los planteamientos de Franz Boas, se sabe que el contacto intercultural ocasiona que todas las formas culturales sean híbridas, porque cuando el sujeto internaliza la cultura, recompone lo híbrido y le otorga unidad y coherencia. Esto implica que, aunque en la actualidad los individuos puedan apreciarse más autónomos y reflexivos, las coerciones sociales externas o internas siguen siendo una influencia innegable dentro de su realidad directa.

En el plano de las identidades colectivas modernas, es necesario descartar igualmente la idea de las identidades globales. Para que ésta existiera, debería existir una cultura homogénea que la sustentara y compartiera a una escala planetaria frente a otredades significativas en el mismo plano, y esto requeriría una memoria histórica que la nutriera, símbolos compartidos que la expresasen, etc. Por lo tanto, Giménez (2005) considera

que la interconexión entre culturas ha afectando la representación de una identidad nacional, fomentando más bien la multiplicación de otras identidades sub-nacionales definidas.

La debilidad de las teorías de hibridación cultural suele encontrarse en que se contempla únicamente el origen de los componentes de las formas culturales materializadas (productos, artefactos, imágenes), excluyendo la participación de los sujetos que las generan, consumen, aprehenden y otorgan un nuevo sentido. Las llamadas manifestaciones de cultura mundializada o *iconos de la mundialización* (dentro de los cuales enlista a los jeans, las tarjetas de crédito, las computadoras, etc.) carecen de referencia y significado para los sujetos que los consumen.

Consecuentemente, Giménez (2005) menciona que sin el proceso de interiorización cultural, la difusión y el uso de estos bienes desterritorializados de circulación internacional carecen de valor para convertir a los individuos en participantes de una cultura mundial. Habiendo descartado que el fenómeno de las hibridaciones culturales sea una amenaza genuina hacia las expresiones culturales, es fundamental identificar qué acciones e ideologías son las que verdaderamente ponen en riesgo la práctica.

### **1.2.1.3 Amenazas hacia las expresiones culturales tradicionales**

La United Nations Educational Organizations (2010) expresó que la *experiencia cultural* (integrada por el sentido de identidad étnica o nacional, de los nexos religiosos o espirituales, los intereses y adhesiones comunitarias), no está al alcance del mercado mundializado. Quien supone que todo lo que el mercado alcanza se transforma en un artículo de consumo, un objeto insustancial híbrido, desestima igualmente el valor del sujeto individual como el protagonista de este proceso de transferencia cultural bilateral.

Después de observar la realidad de múltiples grupos humanos, se identificó que las amenazas para las expresiones culturales tradicionales son: el desarrollo de estilos de vida sedentarios de pueblos nómadas, la intolerancia religiosa, el desinterés en la transmisión de conocimientos culturales inter generacionales, las industrias culturales

promovidas por los medios de difusión, el irrespeto hacia el carácter sagrado de las ceremonias ancestrales, la *museificación* de las formas de entretenimiento colectivas, la sustitución de las formas de expresión cultural por otras tecnológicas de la comunicación y a los efectos de las redes mundiales de distribución en la producción artística local. A esta lista, Carrasco (2005) agregó el imparable proceso de concentración económica que se está produciendo en las industrias culturales, y al sometimiento de la lógica industrial y comercial que permean a los procesos creativos, de producción y difusión cultural.

Lo nocivo de todas estas acciones es que van debilitando los pilares de las culturas vivas, reemplazándolos con modelos enervantes, carentes de sentido propio, y ocasionando una perjudicial falta de identificación individual y colectiva. Por esa razón, se han establecido como vectores esenciales de la diversidad cultural sus manifestaciones más inmediatas: las lenguas y el fomento del plurilingüismo, la educación para el desarrollo de competencias interculturales, la comunicación de contenidos culturales y, por último, la creatividad artística como mecanismo de innovación social y crecimiento económico. (United Nations Educational Organizations, 2010)

Para resguardar la integridad de las manifestaciones culturales de los grupos humanos, es importante tener en cuenta que estos bienes pueden presentarse en una multiplicidad de formas. Por ello, las instituciones y organismos sociales dedicados a esta labor han procurado atribuirles términos como el de *patrimonio cultural*, para que esta riqueza adquiriera un reconocimiento a nivel internacional.

#### **1.2.1.4 Patrimonio cultural**

El Convenio Andrés Bello (2004) declara que al hablar del *patrimonio cultural* no se puede hacer referencia únicamente al pasado y a lo monumental. Éste se asocia más bien a la cotidianidad, a la realidad inmediata y futura de los diversos pueblos, etnias, comunidades y naciones. El patrimonio está en las personas que heredaron de sus ancestros ese valor, el cual va modificándose al ritmo en que las sociedades humanas

cambian y se reestructuran. Por lo tanto, “el patrimonio cultural debe considerarse como algo vivo y en evolución constante, que está conformado por los hechos vivientes, protagonizados por las personas que actualizan permanentemente determinada memoria o tradición y que no pueden ser tratados como cosas, sino como procesos inseparables de los actos, comportamientos y actividades personales y grupales de las comunidades.” (p.12) Es evidente entonces que este concepto que contempla a la integridad de manifestaciones materiales e inmateriales, construidas y reproducidas socialmente.

Por ello, ha sido reconocido como un valor común para la humanidad y se ha promovido su protección en todas sus manifestaciones. Debido a que contemplar todas estas dimensiones puede ayudar a evitar malentendidos arraigados en los problemas de identidad colectiva y particular, su conservación concierne a todas las naciones, organizaciones gubernamentales y no gubernamentales, sector privado y sociedad civil en general.

Comprendiendo la heterogeneidad de formas que se pueden encontrar estos bienes sociales en cada región, la UNESCO propuso las siguientes categorías específicas, durante la Convención de La Haya en 1999, citado en Convenio Andrés Bello (2004):

1. Sitios de patrimonio cultural
2. Ciudades históricas
3. Sitios sagrados naturales
4. Paisajes culturales
5. Patrimonio cultural subacuático
6. Museos
7. Patrimonio cultural móvil (como pinturas, esculturas, grabados, etc.)
8. Artesanías
9. Patrimonio documental y digital
10. Patrimonio cinematográfico
11. Tradiciones orales
12. Idiomas
13. Eventos festivos

14. Ritos y creencias
15. Música y canciones
16. Artes escénicas (danzas y representaciones)
17. Medicina tradicional
18. Literatura
19. Tradiciones culinarias
20. Deportes y juegos tradicionales

### **1.2.3 Patrimonio cultural indígena**

Al reconocer la heterogeneidad de formas en que se manifiesta la diversidad cultural, es evidente que todos los seres humanos son portadores de la cultura, y también generadores de ella. Como menciona Barrios (2007), la cultura puede concebirse como un canal de comunicación que va registrando el paso histórico de las agrupaciones humanas en sociedad, una herencia que mantiene viva la identidad de los pueblos particulares. Aunque se tiene en cuenta que las muestras de diversidad cultural no son exclusivas de los pueblos indígenas, es preciso reconocer que el patrimonio cultural que conservan estas poblaciones resalta por su invaluable conocimiento ancestral.

En aras de poner un mayor énfasis en la protección del patrimonio indígena, Simpson (1997) declara que se han generado esfuerzos normativos y legales derechos indígenas (como el Proyecto de Declaración de los Pueblos Indígenas de la Naciones Unidas) para hacer cumplir los *derechos de propiedad cultural indígena*. Lo que este término busca abarcar es básicamente todas las representaciones expresivas indígenas, identificables en las prácticas, las innovaciones, las ideas, conocimientos y demás testimonios de su patrimonio. Se concluye que este tipo de terminologías pueden ser un medio que incorpore al debate internacional la cosmovisión de los pueblos indígenas, siempre y cuando exista una comprensión y apropiación de las mismas por las comunidades originarias.

Sobre el patrimonio que preservan las comunidades indígenas, Menchú (1998) coincide que los conocimientos sobre sus valores tradicionales, su relación con la naturaleza, la espiritualidad, la organización social, la coexistencia armónica entre pueblos indígenas

y el respeto hacia la tierra, está enraizado a las prácticas artísticas que cada generación aprende y renueva. Consecuentemente, se habla que para poder ejecutar sus derechos fundamentales, poder reconocer su identidad y su lugar dentro de las sociedades, es indispensable conservar, recuperar, desarrollar, perfeccionar y difundir los saberes heredados de sus predecesores. La problemática entonces gira en torno a dónde se pueden vislumbrar estos acervos culturales, además de contemplarlos en sus representaciones cotidianas.

García (2012) propone que el patrimonio cultural de los pueblos se refleja muchas veces de manera aislada de manera física (como en las obras artísticas, arquitectura, música, literatura, archivos y bibliotecas) e inmaterial (por medio del lenguaje, las creencias, las ceremonias, los conocimientos ancestrales, los asentamientos históricamente recorridos, etc). El autor resalta que todas estas representaciones expresan la creatividad comunitaria, surgen del alma popular y del conjunto de valores que guían su cosmovisión.

Según el Convenio de Andrés Bello (2004), un ámbito en donde se tienden a proclamar muchas de las obras del patrimonio oral e inmaterial de los pueblos indígenas de manera simultánea, es en las fiestas, festivales y ferias. A razón de que se transmiten por tradición y son originarias de una sociedad específica, se convierten en un tesoro popular para el pueblo que las celebra; se evidencia su funcionalidad porque manifiestan la vida material, social y espiritual de las comunidades, generando un sentido de pertenencia e identificación; y mediante la aceptación de códigos comunicativos y códigos de comportamiento, se mantienen vigentes porque se les considera herencia del pasado.

A pesar de que la tipología de fiestas identificada por el colectivo del Convenio de Andrés Bello (2004) es basta y varía en cada región del mundo, para fines de este estudio, es importante mencionar algunas particularidades de los festivales artísticos. En primer lugar, se declara que estas plataformas sociales tienden a expresarse por medio de presentaciones, concursos y exhibiciones, es decir, conformando un programa que incluye más de un acto. Se considera también que el objetivo principal de los festivales artísticos tiende a ser el de compartir expresiones culturales (como lo

pueden ser la danza, el teatro, la música, el cine y más), fomentando un enriquecedor intercambio de técnicas, formas y estilos. Se les considera una contrapropuesta a los eventos cuadrados, ajenos y elitistas del arte clásico, pues generalmente lo que se promueve en ellos es su carácter propositivo, abierto y diverso, que fortalece la identidad colectiva y permite una apropiación social del patrimonio cultural.

### **1.2.2.1 Valoración histórica**

Si bien hoy en día se puede organizar un festival de arte indígena (como el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x), y reconocer en esta muestra su valor artístico y patrimonial con un respaldo jurídico e ideológico, esta situación no siempre fue así. Para dar cuenta de ello, se realizará un breve recorrido histórico del proceso hacia el reconocimiento del arte indígena.

Hasta mediados del siglo XX, el desconocimiento y la desvalorización hacia el arte indígena fue la regla en la mayoría de regiones en que estas culturas ancestrales estaban establecidas (Méndez, 1999). En el caso latinoamericano, se habla que durante en el periodo colonial se toleró su existencia por razones de utilidad política e ideológica, y que sobrevivía al fusionar sus prácticas con modelos occidentalizados. El papel de las artes populares pasó a ser entonces un anexo a los patrones oficiales, una alternativa de esparcimiento o incluso un signo de diferenciación. La modificación a la arquitectura local, la promoción de danzas-bailes y la clasificación por tejidos indumentarios dan prueba de ello.

Palermo (2009) analiza que esta mediación, esa posición deslocalizada en que los artistas fueron relegados, limitó su propia libertad de creación, producción y reproducción. A su vez, generó que los pueblos originarios sufrieran de inferioridad y descalificación por tanto tiempo. La resignación a convivir en esta asimetría social suscitó que en vez de promover el valor de sus creaciones, sus acciones y sus obras, lo indígena pasara a ser considerado de una artesanía de consumo turístico.

Otro factor histórico que impidió apreciar estas manifestaciones desde una posición de igualdad, fue el surgimiento de los movimientos que promovían el romanticismo latinoamericano, como el *indianismo* (con la imagen del indio arcaico y paisaje americano) y el *costumbrismo* (con una realidad almibarada y pintoresca de la realidad). Esta conveniente idealización de las comunidades indígenas y su exótica forma de vida, solo terminó acentuando y manteniendo la desestimación centralizada hacia la riqueza inherente en las creaciones de las culturas locales. Por ello, el surgimiento del *indigenismo* significó una ruptura a la representación pasiva, y un comienzo para denunciar progresivamente su condición marginal, promoviendo una identificación autónoma en las corrientes primitivistas, naif, de arte popular o folk. (Méndez, 1999)

Por ello, Pini (2000) declaró que uno de los mayores prejuicios que han tenido que sortear los exponentes artísticos indígenas es el reconocimiento de su proceso histórico, para entender su representación actual. Desestimar su riqueza sólo porque no comunica el valor contemporáneo, como otros modelos foráneos paralelos del medio, es ignorar que desde épocas coloniales fue reducido a pequeñas artes populares, sin los mismos estímulos y posibilidades creadoras que sus referentes. La respuesta a este absurdo se puede responder con una frase de Graeme (2003): “el pluralismo cultural es una realidad y que el reconocimiento displicente, rencoroso y tácito de una cultura por parte de otra tiene que ser reemplazado por un aprecio auténtico y una vigorosa acción correctiva; que ningún grupo racial, cultural o nacional es intrínsecamente superior a otro; que el arte de ningún grupo es básicamente superior al otro...”. (p.28)

De manera complementaria, el observatorio cultural CANEK (2008) declaró que el conocimiento, divulgación y promoción del arte de los pueblos indígenas en Guatemala ha sido relegado, y en casos extremos, censurado. Evidenciando que esta problemática sigue vigente, expone que en la actualidad estos grupos siguen sin contar con el soporte de políticas estatales que se comprometan a distribuir las obras de los artistas de estos pueblos; igualmente, denuncian el hecho de que no existan publicaciones oficiales en idiomas indígenas.

El considerar esta realidad es crucial para comprender el panorama actual del arte indígena. Se ha luchado y avanzado en la batalla por el reconocimiento, la

autoafirmación étnica e identitaria de las manifestaciones culturales de los pueblos originarios, logrando reafirmar estos valores en políticas sociales reivindicatorias en contra de la estigmatización, exotización y museificación. Lastimosamente, la tendencia que apoya la explotación turística de expresiones artísticas persiste, y continúa generando “una prostitución y degradación de las culturas”, según la Comisión por la Defensa de los Derechos Humanos de Ecuador (1996).

### **1.2.2.2 Folklorización de la cultura**

A pesar del recorrido que ha ido sorteando el arte de los pueblos originarios para ser reconocido bajo cánones de igualdad y respeto, es penoso que diversas esferas sociales sigan clasificando y presentando a estas representaciones culturales como *coloridas, exóticas o folklóricas*.

Guerrero (2002) opina que el folklore “es quizás la más empobrecida visión que se tiene frente a la cultura”. El folklore está compuesto de contenidos ideologizantes que promueven una pincelada romántica y paternalista de una cultura ahistórica, que exhibe nostálgicamente una serie de tradiciones inmemorables, que evidencian el pasado noble y auténtico de un pueblo. Consecuentemente, esta concepción, presenta únicamente las dimensiones superficiales, exóticas y externas de la cultura, y es destinada para el consumo turístico.

Visualizar a la cultura como folklore tiende a ser un equívoco generalizado, proveniente de la desvalorización tradicional, que se mantiene por una visión cognitiva que exotiza a los hechos culturales al convertirlos en objetos, en cosas para contemplar y admirar desde un modelo de interacción asimétrico.

En el caso de Guatemala, la política cultural del Estado guatemalteco cosifica a los pueblos indígenas, mostrándolos como “parte del paisaje” (CANEK, 2008, p.204). El Observatorio Cultural manifiesta que el Estado hace un uso folklórico de las culturas, sin que este hecho cause ningún tipo de controversia por parte de las instituciones culturales que lo integran.

En su discurso, el Estado plasma una agresión y desvalorización a la práctica cultural de todos los grupos culturalmente diferenciados. Por ejemplo, relega la importancia de muchas producciones artísticas indígenas y las etiqueta como artesanías; hace uso de los trajes regionales y presenta ceremonias indígenas con fines turísticos, sin cuidar que el contenido de las cosmovisiones de los pueblos y la dignidad de sus participantes se respete plenamente; promueven términos discriminadores como *arte naif* a la pintura indígena, que denotan un primitivismo y una devaluación de la cultura.

El CANEK (2008) denuncia que la folklorización cultural es considerada socialmente como una circunstancia normal, y que en vez de ser sancionado por el Estado, encuentra promoción en los diversos medios de difusión. En la radio, la televisión o en el periódico, el arte rural e indígena es empleado sólo como una estrategia comercial que busca conseguir el sometimiento cultural. Entonces, además de manipular el hecho cultural como una representación pintoresca e insustancial, esta situación suscita implícitamente el empobrecimiento, la deformación y la alienación de éstos grupos.

Esta insistente presentación, ilusoria y superficial, de los pueblos indígenas irrumpe directamente en sus derechos humanos y culturales. Es cada vez más evidente que existe una necesidad de identificar este tipo de dinámicas hegemónicas, para evitar secundarlas, y proponer en cambio políticas culturales basadas en principios de igualdad, diferencia e interacción positiva.

### **1.2.2.3 Reconocimiento del arte como canal de cultura e identidad**

Como quedó reflejado en los apartados anteriores, las prácticas culturales y artísticas trascienden una función exclusivamente estética. Para Palermo (2009) el arte es un proceso que toma en cuenta el pasado y el presente del individuo para interpretar, representar, comprender, simbolizar, imaginar y problematizar el mundo. Las manifestaciones artísticas tradicionales (como la música, la pintura, la danza, etc.) contienen entonces un cúmulo de conocimientos propios de las culturas, moldeado por el tiempo y el espacio, y grabado en simbolismos, se evocan saberes comunicativos,

ideológicos, religiosos, etc. Es por ello que Accornero (2007) menciona que al arte indígena mediante sus producciones creativas, se promueve un acercamiento a la reivindicación histórica.

Méndez (1999) expone que a pesar de que estas manifestaciones y objetos artísticos evidencian una fusión e hibridez, por el proceso de transculturización irreversible que resistieron las culturas originarias, éstos ofrecen también un invaluable testimonio de la cosmovisión e imaginación de su propia cultura. El peligro de convertirse en un discurso vacío o en una artesanía está presente, sobre todo si no se le contempla como un esfuerzo legítimo y válido.

Reconocer el patrimonio cultural artístico indígena fomenta la renovación, reafirmación y continuación de la lucha contra obstáculos como: el racismo, la discriminación, la marginación, la opresión y la exclusión. A su vez, fortalece el derecho a vivir y crecer de acuerdo a sus creencias, cosmovisión e historia, respetando las formas de organización, tradiciones, cultura y relación con su entorno. Y debido a que toma en cuenta estas consideraciones, posibilita la construcción de estados pluriculturales, plurilingües y multiétnicos.

Para dignificar al arte indígena, se necesita congruentemente modificar toda actitud clasista, inflexible y tradicionalista. Esta transformación ideológica y cultural que viene surgiendo en la actualidad en sus diversas manifestaciones, permite consecuentemente una apertura consciente hacia la construcción de espacios más democráticos y horizontales; esto a su vez, apoya la generación de nuevas posibilidades para los artistas, como las que se presentarán en el siguiente título.

#### **1.2.2.4 Nuevas perspectivas**

Para Bastos y Cumes (2007), el contexto global marca la pauta para proponer una nueva valorización al patrimonio artístico indígena. Actualmente se pretende vincular la comunidad local con la comunidad global, afirmando su expresión en su forma de vida y sus prácticas, reconociendo que la influencia latente de variadas condiciones históricas.

Lo que se procura es evitar la cosificación y comercialización de la cultura, para lograr dignificar a cada individuo, grupo y comunidad.

Se contempla también que la diferencia debe ser aceptada como un valor individual y colectivo, que en el caso del arte esa diferencia se traduce en una libertad musical, plástica, lingüística, y demás formatos de magnificación a la diversidad y unidad. Igualmente se resalta que el aprecio y el respeto del saber indígena puede servir como una estrategia que permita suplantar la discriminación con la complementariedad, y lógicamente, a concretar la armonización de intereses socio-culturales.

Prera (1998) analiza que los grupos indígenas están dispuestos a reclamar su título de sujetos históricos, partiendo por un impulso de afirmarse, representarse y reivindicarse con prestigio ante la heterogénea audiencia global. La búsqueda de la cohesión étnica y la recuperación de los pasados culturales milenarios son la base para alcanzar dicho objetivo. Para ello, como se comentaba en el apartado del patrimonio cultural indígena, actualmente las comunidades indígenas y locales se han podido apoyar en marcos jurídicos y políticas culturales para apelar la protección de sus producciones artísticas tradicionales ante su uso no autorizado, así como para evitar que se les maneje de manera despectiva u ofensiva cultural o espiritualmente. Igualmente se promueve el reconocimiento de la autoría de las obras de los artistas, para evitar reivindicaciones falsas de autenticidad u origen. (World Intellectual Property Organization, s.f.)

Aunque muchas comunidades optan por seguir reproduciendo con rigidez sus manifestaciones tradicionales para viabilizar la diversidad cultural con la que se identifican, el fenómeno contemporáneo va más enfocado a reconocer el valor de los conocimientos transmitidos por sus antepasados, abriendo simultáneamente nuevos caminos de expresión artística. Para ello, se ensayan nuevas manifestaciones, derivadas de formas culturales diversas, que luego se contrastan con las concepciones actuales de lo que implica la pluralidad. Esto significa que la identidad indígena se vincula con las demás identidades que la contextúan, intercambiando componentes vigentes a su dinámico tesoro ancestral. (Bastos y Cumes, 2007)

#### **1.2.4 Discurso**

Íñiguez (2006) reflexiona que la noción del discurso se puede abordar desde una pluralidad de perspectivas, ya que existen tantas definiciones de este concepto como autores(as) y tradiciones de análisis. Para evidenciarlo, a continuación se procederá a revelar una muestra representativa de cómo entender este concepto.

Sin embargo, para fines de este trabajo, se tomará como referencia el concepto desarrollado por Wodak & Meyer (2003). Para estos autores, el discurso es un “complejo conjunto de actos lingüísticos simultáneos y secuencialmente interrelacionados, actos que se manifiestan a lo largo y ancho de los ámbitos sociales de acción como muestras semióticas (orales o escritas y temáticamente interrelacionadas) y muy frecuentemente como textos.” (p.105)

El interés de seleccionar este planteamiento como referente consiste en que el discurso es concebido como un macrotema, con una estructura interna organizada en subtemas específicos, que tiene la capacidad de recurrir a la interdiscursividad e intertextualidad para posibilitar nuevos ámbitos de acción.

#### **1.2.5 Arte y discurso**

Entendiendo que una tendencia general de la especie humana es el impulso por grabar y comprender su proceso histórico, no sólo para informar, sino también para expresar, Barrios (2007) expone que “la cultura es discurso porque el hombre es lenguaje” (p.40). Esto significa que los individuos son seres dialécticos que buscan materializar su pensamiento por medio de diversos canales comunicativos culturales, como lo puede ser el arte y las estructuras simbólicas de sus manifestaciones creativas.

De acuerdo con Giménez (2005), las interpretaciones y expresiones artísticas de los pueblos son un eje importante para la presencia y el conocimiento. Esto se debe a que, como lo plantea el autor, el arte posibilita el contacto individual (mediante quien lo produce) y el contacto colectivo (representado en el momento en que éste es interpretado por los actores sociales, sin importar la disciplina que lo adopta).

Considerando que las manifestaciones artísticas manejan elementos simbólicos que difieren de los otros estudios discursivos con enfoque histórico, sociológico y psicológico, es importante saber identificar lo lingüístico dentro de las plataformas culturales. Inicialmente, es relevante reconocer que para lograr establecer la significación y comunicación inherente en el arte, se debe delimitar el texto. (Giménez, 2005)

Dentro del texto *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*, Giménez (2007) expuso que al momento de realizar análisis culturales, resulta imposible experimentar de manera simultánea y sucesiva la totalidad de elementos simbólicos que integran la cultura de los grupos de referencia. Entonces sugiere que se establezcan *textos culturales*, conformados por un conjunto limitado de símbolos relacionados entre sí, que desempeñen las mismas funciones o que sus significados contribuyan a producir efectos homogéneos.

Entonces, para analizar un texto artístico es útil reconocer qué elementos significativos se encuentran dentro de éste. El modelo de Frach, citado en Colomer (2004), propone que toda creación artística se construye mediante un sistema de relaciones con elementos que se conectan e influyen entre sí. Algunos de éstos son: el tema, los materiales y técnicas, la finalidad, la forma y el estilo.

Si bien estos parámetros pueden percibirse un tanto generales, reconocerlos al momento de realizar el análisis del discurso del festival artístico de esta tesis, podrá servir como un patrón para sistematizar las nociones básicas de las actividades realizadas en el mismo, que fundamenten la propuesta discursiva final.

Para Barrios (2007), toda obra artística comunica una visión del mundo, porque es producto de la red de interrelaciones establecida por una estructura social específica, y portadora consecuentemente de sus fundamentos colectivos predominantes. Estos principios pueden ser: la moral establecida, las representaciones y códigos colectivos, e incluso su ideología.

Partiendo de esta base, se retoma la necesidad de aplicar un estudio humanístico (como lo es el análisis del discurso) al conjunto de costumbres, tradiciones y demás

medios de expresión artístico, para reconocer en estos patrimonios culturales el reflejo simbólico de las comunidades que se involucran (directa o indirectamente) en su preservación.

#### **1.2.5.1 Arte como proceso comunicativo**

La Ciencia de la Comunicación ha sido catalogado como una ciencia encrucijada dentro de las ciencias sociales por su carácter heterogéneo y plural (Giménez, 2011). Siendo una ciencia con facultades intrínsecamente interdisciplinarias, es capaz de aportar teorías colaboren con la explicación de los hechos comunicativos, siempre socializados y coherentemente relacionados con la cultura.

Los teóricos pertenecientes a la escuela semiótica de la comunicación consideran que cualquier acto comunicativo implica necesariamente un *fenómeno social*, en donde se establece una relación entre los interlocutores para intercambiar mensajes, culturas e identidades. Siguiendo esta idea, Giménez (2011) expone que “la cultura no sólo presupone la comunicación, sino también es comunicación” (p.121).

Según lo planteado por Díaz, Gularte, Ozaeta y Sandoval (2012) existen por lo menos dos formas de entender la comunicación: como transmisión de mensajes o como intercambio y diálogo. La primera obedece a un modelo de interacción asimétrico, vertical y dominador, en el que un emisor traslada un mensaje a un receptor pasivo sin esperar una interacción. La segunda forma, presentada como un proceso horizontal, simétrico y dialógico, promueve la participación activa de todos los participantes para llegar a acuerdos de beneficio colectivo. Con estas diferencias definidas, y tomando en cuenta el concepto esencial de la cultura, la forma de comunicación a la que se hará referencia en el presente texto es al proceso dialógico y de intercambio.

Por ello Zapilli (2003) resalta que para la semiología artística, el proceso de producción del sentido es posible mediante la existencia de un emisor (el autor), un mensaje (una obra o representación que comunica) y un receptor (personaje activo dentro del

público que interpreta y aprehende el mensaje). Entonces, para este estudio, el “emisor cultural” se referirá al creador del discurso subyacente en una representación artística, basándose en representaciones compartidas y objetivadas simbólicamente, en un contexto histórico determinado y socialmente estructurado.

La comunicación es un proceso social permanente, que Giménez (1996) considera un todo integrado, que es regido por un conglomerado de reglas y códigos específicos de cada cultura. Desde esta perspectiva, los hechos culturales se integran de sistemas semióticos (conformados por conjunto de símbolos, señales, emblemas y los diversos modos de comportamiento), así como de todos los sistemas de valores, ideologías y reflexiones que le dan sentido a la acción del individuo y le permiten interpretar el mundo. Es por ello que Giménez (2011) declara que cualquier producto cultural puede ser analizado siempre mediante el eje de la comunicación.

Encontrar la lógica en los procesos de comunicación diferida, en donde los mensajes se encuentran en textos complejos (como cualquier producción artística), implica un reto considerable. Recordando que la comunicación parte de las experiencias socioculturales de todos los participantes, los significados son generados para alguien y en vista de un destinatario potencial o capaz de interpretarlos. Entonces, cuando las instancias de la producción cultural son leídas, interpretadas y reconfiguradas por los individuos que interactúan con éstas, adquieren una autonomía dentro de la cultura perceptora.

Con referencia a lo mencionado, se reflexiona que el principio de la comunicación requiere de un conocimiento de las propiedades culturales de los participantes, para evitar caer en un traspasos de información insustancial e infructuoso. Para evitar un fracaso comunicativo por ruidos y disimetrías culturales, los investigadores del observatorio cultural concluyen que mediante el respeto de los procesos dialógicos de relación “podemos intentar ser cultos en la cultura del otro, para ampliar niveles de conciencia y avanzar en nuestro proceso de humanización” (CANEK, 2008, p.241). Siguiendo este razonamiento, Zapilli (2003) declara que debido a que los textos-obras son artificios complejos, deben ser interpretados tomando en cuenta sus niveles de

notación (sintáctico, semántico y pragmático), y el proceso en que este éstos fueron contruidos por sus autores.

### **1.2.5.2 La dimensión política del arte**

En los anteriores apartados ha quedado evidenciado que la cultura y sus diversas representaciones, entrañan una compleja red simbólica esencialmente comunicativa, que le otorga a los sujetos elementos para conformar y manifestar su identidad. Puesto que el arte difunde una bastedad de mensajes por medio de sus diversas formas, y que estos son interpretados e internalizados por perceptores con características específicas, se considera conveniente mencionar que las producciones artísticas detentan también una dimensión política.

Antes de evidenciar la relación entre arte y la política, se planteará la distinción propuesta por Mouffle (2005) entre *lo político* y la *política*. Inspirada en el teórico político Schmitt, la politóloga declara que *lo político* es la dimensión del antagonismo, incapaz de ser localizada con precisión, entendible como una diferenciación siempre presente entre un aliado y un adversario. Por otro lado, la *política* está integrada por todos los discursos y prácticas que colaboran con un orden determinado y lo reproducen. La *política* se relaciona entonces con la reproducción o desconstrucción de la hegemonía, y es atravesada permanentemente por la dimensión de *lo político*, este dominio nunca puede llegar a ser absoluto ni completo.

La propuesta de Chantal Mouffle propone que “existe una dimensión estética en la política y una dimensión política en el arte”. Ésta se fundamenta en que no existe una división entre el arte político y no político, ya que todas las formas artísticas tienen una dimensión política que contribuye a la reproducción de un discurso hegemónico, o bien, colaboran con su desconstrucción o crítica.

Coherentemente, para Mouffle (2005) los hechos artísticos y culturales son fundamentales en la estructuración de las identificaciones y las formas de identidad. Reconoce entonces que los artistas juegan un rol relevante en el establecimiento y

mantenimiento de órdenes simbólicos específicos por medio de sus representaciones, y que los mensajes que se comuniquen mediante estas prácticas, pueden ser determinantes para la construcción de espacios plurales de intercambio que fomenten la democracia genuina.

En consecuencia, destacar la concepción del arte y la cultura como una forma de ejercer un poder político, faculta la promoción de un modelo de comunicación social más participativa. Esto se debe a que los individuos son agentes activos, que apprehenden y reforman su realidad mediante la reproducción o negación de discursos particulares.

### **1.2.6 Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x**

Este evento multicultural se celebró el 25 de noviembre al 1 de diciembre del año 2013 en el municipio Tz'olujya', Sololá, Guatemala, bajo la organización del Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x y el Centro Cultural Sotz'il Jay, y la cooperación de la Red de Realizadores Independientes Tz'ikin y la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas. La plataforma contó con el apoyo de diversas entidades como: la Real Embajada de Noruega, la Municipalidad de Sololá y el Ministerio de Cultura de la República de Colombia.

El festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x se propuso a “entrelazar sonidos, imágenes y movimientos”, con un programa variado que compartió diversas manifestaciones culturales, realizadas por agrupaciones artísticas representativas de algunas poblaciones indígenas. Al ser un evento de carácter internacional, los grupos de artistas convocados provenían de: Guatemala, México, Bolivia, Noruega y Colombia. Dependiendo del tipo de manifestación artística, los grupos se presentaron espacialmente en el Salón Municipal, el Parque Central y las principales calles de Sololá. (Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x, 2013)

### **1.2.6.1 Motivo de su creación**

Esta fiesta artística fue organizada por el Movimiento Artistas Ri Ak'u'x como un intento de reivindicar el legado del fundador del grupo de Danza y Música Sotz'il y, el artista maya kaqchikel Lisandro Guarcax, quien fue secuestrado y asesinado a finales del año 2010.

Bajo esta mezcla de denuncia y proactividad, los artistas del movimiento decidieron darle continuidad a su objetivo de enaltecer el trabajo artístico de los Pueblos originarios de América y del mundo, proponiendo la realización de este evento. Y a pesar de que su iniciador indirecto no pudo vislumbrar los frutos de su herencia, la celebración del festival representa que *“Man xketikir ta xti kiq' ät ri ruch' ab' äI, man xketikir ta xti kikamisaj ruk'u'x, ri ruch' ab' äI yalam nim ruchuq'a, näj chi naqaj aponäq wi...”* (Lejos de callar su palabra de matar su espíritu, su voz se escucha cada vez más fuerte y más lejos...). (Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x, 2013)

### **1.2.6.2 Perfil de los organizadores del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x**

Como se mencionó al principio, los organizadores de esta plataforma cultural fueron el Grupo Sotz'il y el Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x. A continuación se darán a conocer sus rasgos predominantes.

#### **a) Grupo Sotz'il**

Inspirados por la palabra “Sotz'il” que significa murciélago, este grupo guatemalteco de artes escénicas maya-kaqchikel se creó en el año 2000 con el objetivo de investigar, formar y fomentar el Arte Maya. Para ello, se ha propuesto a recopilar y producir obras de teatro y música, tomando como referencia las enseñanzas de los abuelos artistas de las comunidades ubicadas en el municipio de Sololá. Además, se han dedicado a la reconstrucción de instrumentos prehispánicos representantes de la cultura maya.

## **b) Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x**

Se identifican como un grupo de artistas mayas reunidos por el objetivo de fortalecer los procesos de preparación, organización y seguimiento de las producciones estéticas. Para ello, se esfuerzan por mantener la esencia de su herencia ancestral, espiritual y política, al organizar eventos y encuentros de interlocución que sistematicen las experiencias artísticas. De esta manera, se pretende compartir el “arte del pueblo” y compartir los conocimientos de sus comunidades.

### **1.2.6.3 Perfil de los participantes del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x**

Como un antecedente, en el siguiente espacio se procederá a describir brevemente las características principales de los artistas participantes en el Festival.

#### **a) Jorge Sanjinés**

Director y guionista hondureño, reconocido por filmar la primera película en idioma aimara en 1966. Fue uno de los creadores del grupo UKAMU, el cual fundó posteriormente la reconocida Escuela Fílmica Boliviana. En el presente festival, participó como director y escritor de las películas bolivianas *Insurgentes* y *La nación clandestina*.

#### **b) Luis Bruzol**

Cineasta y director guatemalteco de origen maya. Durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, expuso su filme *Los guardianes del tiempo*.

#### **c) Verónica Sacalxot**

Directora y guionista k'iche, nacida en Guatemala, con estudios de Comunicación en la Universidad Mesoamericana de Xela y de cine en Casa Comal. Forma parte del colectivo llamado Lemow (que significa “espejo” en kaqchikel) y de la agrupación de

multiétnica de Grupo Red de Cineastas Mayas. Durante el ciclo de cine, presentó su trabajo llamado *Camino*.

#### **d) Nils Gaup**

Director y escritor representante del pueblo Sami, nacido en Kautokeino, Noruega. Como director, resalta su candidatura al Oscar con *Veiviseren* para mejor película extranjera en 1987. Además de su trabajo en cine, es reconocido por haber actuado en tres largometrajes noruegos, escribir un guión teatral y una serie de tv infantil. Para esta plataforma cultural, se presentó su película *La rebelión de Kautokenio*.

#### **e) Edgar Chitop**

Director cinematográfico guatemalteco, perteneciente a la reconocida Red de Cineastas Mayas (RECMA) y fundador del Centro JaguarComunicación. Chitoj fue el director del documental *Tejidos que hablan*, presentado durante el festival.

#### **f) Felipe Sabana**

Originario del municipio de Pa'laq Ha' (Palín, Escuintla), este músico ejecuta melodías en xul tunkul y tambor provenientes del pueblo maya Poqoman. Interpretando estas tonadas junto a su padre, suelen participar en las festividades de los municipios ubicados al sur de Guatemala.

#### **g) Chico Quisquinay y su arpa viajera**

Francisco Quisquinay, nacido en Sumpango, Sacatepéquez, se identifica como músico desde los siete años. Influenciado por las enseñanzas de su papá y de su hermano mayor, aprendió a construir arpas y marimbas. Este legado fue transmitido a sus hijos y nietos, que ejecutan la marimba, mientras que él desde el año 1979 se dedica únicamente a la ejecución del arpa.

#### **h) Aj Batz' Rock**

Este innovador grupo musical de rock maya-kaqchikel, originario de San José Poaquil, Chimaltenango, Guatemala. Inspirados por elementos de la cosmovisión Maya, su

nombre proviene de uno de los 20 nahuales protectores (B'atz), que al juntarlo con el prefijo *Aj* se puede traducir como “músicos bajo la protección de Ajaw B'atz' amo y Señor B'atz'. Los objetivos sociales de esta agrupación van orientados a utilizar este medio de expresión artística para representar los valores de su cultura maya, promover la interculturalidad y representación de las minorías étnicas, y reflejar el orgullo hacia su legado cultural.

**i) Reencuentro**

Es una agrupación de tres músicos que interpretan canciones en kaqchikel y español tradicionales, para rescatar la cultura artística del municipio de Patzún, Chimaltenango, Guatemala. Su repertorio promueve el involucramiento de los jóvenes para trasladar y dar continuidad a los conocimientos ancestrales, mencionando también temáticas relacionadas a las consecuencias del conflicto armado interno (como lo fue el refugio de guatemaltecos en México).

**j) Grupo Sotz'il** (ver características en la sección de “1.2.6.2 Perfil de los organizadores”)

**k) Hermanos Jiatz de Sololá**

Es un destacado trío de hermanos marimbistas, provenientes de Sololá, Sololá, Guatemala. Además de presentar su repertorio en un acto exclusivo, acompañaron también a otros artistas en el transcurso del festival.

**l) Danza ancestral del venado**

Esta tradicional coreografía fue interpretada por un grupo proveniente de San Antonio Sacatepéquez, San Marcos, Guatemala. Los bailarines de ésta representaban a la cultura Maya Mam.

**m) Compañía Teatro-Danza Pies del Sol**

Proveniente de Colombia, se define como un espacio creativo de investigación y producción de obras de teatro y danza indígena, de comparsas y colectivos coreográficos, de presencia en carnavales alrededor del mundo, así como en eventos

culturales y artísticos. Con raíces culturales provenientes de la zona fronteriza entre Colombia, Ecuador y Chile, según el Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x (2013) es un espacio de artistas y creadores del arte escénico.

#### **n) Hamac Caziim (Fuego Divino)**

Representando a los jóvenes de la comunidad Comc'ac de Sonora, México, Fuego Divino se expresa musicalmente al fusionar el rock con sus cantos tradicionales, evocando la fiesta y la renovación energética. Esta apropiación moderna de su patrimonio, les permitió a estos artistas comunicarle al mundo su cosmovisión, historia y tradiciones, así como preservar su lengua.

#### **o) Elle Márjá Eira**

Originaria de Kautokeino, Noruega, Elle Marja es una reconocida cantante, escritora y realizadora de cine, representante del pueblo Sami. Habiendo experimentado y participado en diversas plataformas culturales, Ésta artista ha encontrado en la música y lo audiovisual una herramienta para expresarse, reconocerse y compartir internacionalmente su cultura.

#### **p) Encuentro cultural Kurmi**

Es un encuentro intercultural representante de la cultura andino amazónica Boliviana, que procura mantener vivo su patrimonio mediante la práctica de música y rituales tradicionales. En esta ocasión, los tres músicos representantes de este movimiento provinieron de Tiquipaya Cochabamba, Bolivia.

El panorama dinámico, heterogéneo y globalizado del mundo actual, marca la pauta para entender los retos y oportunidades que implica experimentar una diversidad cultural integral. Entendiendo que la cultura está presente en cada individuo, y que sus expresiones llevan siempre incrustadas parte de su identidad, ideología y formas de entender su realidad, se han formulado propuestas comprometidas a velar por salvaguardar y promover los patrimonios culturales de los pueblos en todas sus

representaciones. El patrimonio cultural que poseen las poblaciones indígenas, característicamente rico en prácticas y manifestaciones tradicionales, refleja de manera simbólica conocimientos ancestrales y elementos identitarios de las comunidades que se involucran en su preservación. Teniendo esto en cuenta, estas manifestaciones no deberían ser apreciadas de manera superficial, sino más bien como un canal de expresión, que fomente la renovación, reafirmación y continuación de su herencia.

Existen muchos abordajes y disciplinas humanísticas que posibilitan el desarrollo de una investigación relacionada al patrimonio indígena, pero el aplicar un análisis del discurso de su patrimonio artístico (evidenciado en sus costumbres, rituales tradiciones, música, danzas y demás medios de expresión), se fomenta el respeto hacia la diversidad, fungiendo como un mecanismo social comunicativo que documenta y recoja la esencia de su cultura. Por lo tanto, su aplicación en el análisis de una plataforma cultural artística, como el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, puede resultar idóneo para identificar parte de las creencias, cosmovisión y valores culturales de las poblaciones indígenas representadas por los grupos artísticos participantes.

## II. Planteamiento del problema

El Informe Mundial sobre la Diversidad Cultural de la UNESCO, citado en United Nations Educational Organizations (2010), expone que el mundo actual ya no se ve estructurado por una relación centro/periferia, en donde Occidente es una fuerza hegemónica y poderosa que influye directamente sobre las energías creadoras, flujos culturales e ideas socialmente acatadas. El nuevo modelo global es más bien un “conjunto de centros de interés, diferentes pero relacionados entre sí” (p.201), los cuales funcionan relacionándose culturalmente, permitiendo la contribución a la diversidad cultural mediante la ampliación de perspectivas, simpatías y expresiones artísticas con procesos de fertilización mutua.

Sin embargo, en el contexto nacional, la oferta de espacios culturales con fundamento comunitario y pluricultural aún es escasa. A finales del año 2013 se celebró el *Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x* en el departamento de Sololá, organizado por el Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x y el Centro Cultural Sotz'il Jay. Esta plataforma nació de una necesidad social proactiva, enfocada en reivindicar la memoria de artistas nacionales víctimas de la violencia y fomentar la intervención pública pluricultural como un valioso mecanismo de expresión, manteniendo una ideología horizontal, creativa y abierta. En ésta primera edición, se contó con la participación de virtuosas agrupaciones indígenas provenientes de Guatemala, México, Bolivia, Noruega y Colombia, que compartieron en conjunto un admirable repertorio de danza, teatro, cine y otras representaciones.

Como planteó el CANEK (2008), una de las mayores problemáticas a las que se enfrentan este tipo de eventos multiculturales es la folklorización cultural. Éste observatorio cultural declara que en países como Guatemala, el hecho de cosificar la cultura es un hecho socialmente aceptado, que encuentra apoyo en las políticas culturales del Estado. Esta presentación, ilusoria y superficial del arte indígena irrumpe directamente en sus derechos humanos y culturales, pues impide apreciar a este tipo de plataformas como un modo de comunicación, una visión del mundo, un cúmulo de conocimientos y una acción política.

Hasta el día de hoy, no se ha sistematizado ni realizado un estudio que le otorgue la importancia al festival ni a los artistas como emisores culturales. Por lo tanto, se ha ignorado la esencia del discurso que comunicaron en esta plataforma como un planteamiento de su postura política, expresado a través del arte.

Entonces, para dignificar al arte indígena y en sociedades como ésta, es preciso modificar la tendencia a folklorizar sus obras y a sus autores. De acuerdo con Giménez (2005), la perspectiva intercultural promueve el apreciar la cultura y su variedad de representaciones como parte del incesante desarrollo de la organización social del sentido. Para lograrlo, es crucial identificar los símbolos subyacentes de los hechos culturales, considerando las creencias, cosmovisión e historia de sus actores individuales y colectivos.

Reconociendo que esta actividad multicultural y artística ejerció la función de ser canal comunicativo democrático para sus participantes, es fundamental preguntarse qué mensajes se transmitieron en ella. Analizar de esta manera el festival podrá servir para documentar un discurso indígena contemporáneo desde su arista creativa, rescatando el invaluable sentido inherente en sus prácticas.

Considerando la escasez de trabajos investigativos nacionales específicos en materia de plataformas culturales e identidad, se hace evidente entonces que identificar el discurso del *Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x* puede favorecer igualmente a la exposición de algunas identidades culturales que integran la sociedad; y específicamente, de los pueblos indígenas que tradicionalmente han sido desvalorizados, discriminados y folklorizados.

Ante la problemática antes descrita, el presente trabajo de investigación se plantea la siguiente **pregunta de investigación**:

¿Cuáles son los elementos subyacentes en el discurso de las representaciones artísticas presentadas durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x?

## **2.1 Objetivos**

### **2.1.1 Objetivo General**

Analizar el discurso subyacente en las representaciones artísticas presentadas durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x.

### **2.1.2 Objetivos Específicos**

- Identificar el rol de los grupos artísticos como emisores culturales.
- Determinar los mensajes centrales de las obras seleccionadas por las agrupaciones, y las formas simbólicas que éstas comunican.
- Identificar los discursos líricos de los sujetos.
- Analizar la relación de las obras examinadas, con el contexto social, cultural e histórico de sus autores.
- Analizar la postura política conferida en las representaciones artísticas estudiadas.

## **2.2 Elemento de estudio**

Para desarrollar el análisis del discurso subyacente en las representaciones artísticas presentadas durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, se delimitarán los siguientes elementos de estudio:

- Análisis del discurso del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x

## 2.3 Definición del elemento de estudio

### 2.3.1 Definición conceptual del elemento de estudio

<b>Elemento de estudio</b>	<b>Definición conceptual</b>
Análisis del discurso	Metodología que revela las estructuras contenidas en los textos y representaciones producidos cultural o socialmente, ubicándolas en relaciones históricas, culturales y sociales más amplias. (Sardar, 2005)
Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x	Evento multicultural organizado por el Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x y el Centro Cultural Sotz'il Jay, celebrado del 25 de noviembre al 1 de diciembre en el municipio Tz'olojya', Sololá, Guatemala. (Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x, 2013)

### 2.3.2 Definición operacional del elemento de estudio

<b>Elemento de estudio</b>	<b>Definición operacional</b>
Análisis del discurso	Investigación metódica que tomará como objeto de análisis la información contenida en los eventos realizados durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, para determinar el hilo discursivo de la muestra de manera justificada.
Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x	Conglomerado de actividades culturales realizadas por agrupaciones artísticas representativas de algunas poblaciones indígenas provenientes de: Guatemala, México, Bolivia, Noruega y Colombia. Se proponen como categorías de análisis de cada manifestación:

	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) La nacionalidad e identificación étnica-cultural de los grupos artísticos participantes</li> <li>b) El tema (mensaje principal)</li> <li>c) El resumen de la actividad</li> <li>d) Los materiales y técnicas (tipo de instrumentos, utilización de traje autóctono, etc.)</li> <li>e) La finalidad (relacionadas con la religión, las creencias, el fortalecimiento de la cohesión grupal, etc.)</li> <li>f) La forma (tipo de representación artística: música, teatro, danza, etc.)</li> <li>g) El estilo (significado otorgado por el creador y la comunidad que representa)</li> <li>h) La ubicación espacial y temporal de la representación</li> </ul>
--	--

## 2.4 Alcances y límites

El alcance del presente trabajo será generar un análisis del discurso que revele el mensaje que subyace en el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x (realizado en Noviembre del año 2013, Sololá, Sololá), justificado mediante la investigación cualitativa del evento. Para ello, se contemplará la percepción de los organizadores, las características de los grupos participantes, los elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos de los textos artísticos seleccionados.

Por la escasez de estudios relacionados a la temática y modalidad, el límite será que el resultado de dicha investigación no se podrá contrastar con otro para encontrar diferencias y similitudes de discurso.

## 2.5 Aporte

La importancia de esta tesis será la generación de conocimiento social, en materia de cultura, identidad y plataformas artísticas. La naturaleza del estudio permitirá registrar las prácticas emblemáticas de algunos pueblos originarios y analizar lo que estas

culturas ancestrales consideran crucial manifestar en una de las muestras artísticas contemporáneas más relevante e inclusiva, celebrada dentro del territorio nacional.

El contenido del presente trabajo demostrará la importancia de evaluar desde la comunicación las plataformas culturales desde una perspectiva horizontal, para lograr registrar y analizar los discursos de nuestro contexto. Por lo tanto, este proyecto podrá servir de referente para futuros estudios de modalidades y temáticas afines.

De igual manera, la realización de esta investigación puede favorecer la exposición de una importante arista del contexto actual del país, contribuyendo lógicamente a la cultura de paz, al reconocimiento del otro y a la construcción de ciudadanía democrática. Esto se debe a que se pretende rescatar el sentido de las expresiones culturales y tradiciones culturales, de una manera crítica, metódica y objetiva, y apreciar el arte como un ejercicio de ciudadanía y una postura política.

### III. Método

Con el propósito de cumplir con los objetivos establecidos en el capítulo anterior, se desarrollará una investigación con enfoque cualitativo. Esto se debe a que este tratamiento pretende “describir, comprender e interpretar los fenómenos, a través de las percepciones y significados producidos por las experiencias entre los participantes” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p.10). Además, el enfoque cualitativo toma en cuenta la diversidad y subjetividad de la realidad que se estudia en la investigación, pues considera la heterogeneidad de los individuos, grupos y culturas que la conforman.

El estudio será de tipo descriptivo porque pretenderá mostrar con precisión un ángulo o dimensión específica de un fenómeno. Para Hernández, Fernández y Baptista (2010) este tipo de investigación busca describir fenómenos, eventos, situaciones y contextos, detallando cómo se presentan y se manifiestan. En este caso, se estudiará el discurso mediante las representaciones creadas por dos agrupaciones musicales indígenas, en las letras de sus canciones. Se pedirá a los grupos artísticos que seleccionen las dos canciones de su repertorio que consideran más representativas de su trabajo, y éstas serán las que se someterán al análisis. Posteriormente, el discurso identificado en estos textos será contrastado con la realidad de los sujetos de estudio, la cual se conocerá mediante la realización de una entrevista a profundidad.

Entonces, las líricas de las canciones elaboradas por los grupos artísticos deben ser entendidas como discurso, y deberán analizarse mediante metodologías de discurso escrito.

Por lo tanto, en la presente investigación se realizará un análisis crítico del discurso, según los planteamientos de Van Dijk (como se citó en Iñíguez, 2006) el análisis del discurso es una categorización común que se utiliza para definir una bastardad de métodos empíricos empleados en las investigaciones para estudiar una heterogeneidad de temas; por ello, al igual que en discurso, existe una pluralidad de referentes teóricos, enfoques y métodos que se han desarrollado para concebir este proceso.

El tipo de análisis que se desarrollará es el denominado *análisis crítico del discurso* (ACD). Conde (2009), citando a Wodak, expone que para este estudio, el lenguaje carece de poder propio, sino que ésta potestad recae en el uso que le dan las personas. Esto implica que este tipo de análisis considera que la fuerza y el sentido del texto se sustenta en las posiciones de poder que tienen los productores del discurso; de igual manera, aboga por la ponderación contextual y externalista de los textos.

El ACD ha sido desarrollado y conocido por su empleo para evidenciar, mediante las manifestaciones del lenguaje, las relaciones de poder y control, dominación y discriminación. Coherentemente, los investigadores de esta línea de trabajo suelen develar que la existencia de mecanismos de poder, inmersos en la producción y reproducción social de los discursos, tienden a estigmatizar a los individuos pertenecientes a grupos sociales vulnerables o excluidos. (Van Dijk, 2003)

El análisis crítico del discurso pondera el uso y las dimensiones pragmáticas del lenguaje (que incluyen a los actores, el modo, la temporalidad, la argumentación, y demás) para formar sus categorías de estudio. Sin embargo, esto no significa que los temas y contenidos del discurso sean obviados, sin que operativamente hablando, se fundamenta en los conceptos lingüísticos anteriormente mencionados.

Para Lada (2003), es posible abordar el estudio del texto seleccionado en sus aristas formales, significantes y de uso, mediante la división de tres niveles de análisis (sintáctico, semántico y pragmático). Esta perspectiva derivada de la semiología, contempla a la obra como un conjunto de signos que generan procesos semióticos comunicativos de significación, expresión, interacción y aprehensión de los mensajes.

El enfoque que aborda cada uno de los niveles, según Lada (2003), son los siguientes:

- Sintáctico: identifica la forma y la distribución del texto, reconociendo las unidades formales que la integran, su estructuración evidente, etc.
- Semántico: se enfoca en registrar los significados implícitos en la obra, enfocándose en identificar el sentido denotado y connotado, por medio de los signos empleados por los autores en el texto.

- Pragmático: trata el uso y efecto de los signos del texto en su uso, como un proceso de comunicación que se da en un espacio, tiempo y cultura específica.

Siguiendo los planteamientos de Lada (2003), se trabajarán tres niveles de análisis para identificar los elementos identitarios y la postura política inmersos en el discurso de las letras de las canciones escogidas.

El nivel sintáctico se centrará en describir sin profundizar los aspectos de forma, tales como: su estructura (cantidad de estrofas, coros, etc.), qué elementos los componen (verbos, sustantivos, adjetivos), en qué idioma están escritas y la idea central que transmiten.

El nivel semántico identificará si los autores emplean figuras retóricas al crear sus canciones, y si es así, en determinar cuáles son y cómo las aplican. García (2006), citando a Pep Cardona, declara que las figuras retóricas son el conjunto de procedimientos lingüísticos que utilizan los autores para concederle a su obra más intensidad o expresividad, con el objetivo de llamar la atención de los perceptores, despertar en ellos una emoción u obligarlos a realizar un esfuerzo intelectual. Éstas se dividen en *figuras de dicción* y *de pensamiento*, y pueden lograrse mediante diferentes recursos (Ver Anexo #1 para consultar clasificación y ejemplos).

Por último, el nivel pragmático tendrá una función referencial que establecerá cómo se percibió el discurso al momento de presentarse, determinando aspectos como: bajo qué técnica artística se expresó, en qué tipo de plataforma, la temporalidad, cantidad de músicos que la interpretaron, con qué vestuario, tipo de instrumentos, a qué público, etc.

Tras haber sometido todas las líricas a este análisis tripartito, se procederá observar su relación con la información proporcionada por sus autores (contexto social, aspectos culturales e históricos).

### 3.1 Sujetos y unidades de análisis

Este estudio cualitativo identificará el discurso en las letras de las canciones y la presentación de dos grupos artísticos, participantes en el *Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x* (celebrado del 25 de noviembre al 1 de diciembre del año 2013 en Sololá, Sololá, Guatemala). Para lograr reconocer el contexto en que se gestaron los mensajes comunicados en cada una de las líricas de las canciones, se analizará la información aportada directamente por los sujetos creadores de estas representaciones; y mediante esta correlación, será posible determinar la coherencia entre los elementos que expresan su identidad. Las características de estos sujetos son las siguientes:

No.	Sujeto	Descripción	Integrantes	País de origen	Contacto
1	Aj Batz' Rock	Grupo de Rock Kaqchikel	- Carlos José Simón (Guitarra rítmica y voz) - Miguel Reyes (bajista) - Byron Morales (baterista) -Édgar Hernández (guitarra eléctrica) -Daniel Díaz (marimbista) -Benigno Simón (instrumentista, compositor y representante del grupo)	Guatemala	Benigno Simón
2	Hamac Caziim	Grupo de Rock Comcáac (Seri).	MÚSICOS Siipoj Cheel – Bajo electrónico Xecoj – Guitarra eléctrica	México	Diana Reyes

			Issi – Vocalista		
			Siilkeii – Batería		
			Hassa – Guitarra eléctrica		
			<b>PRODUCCIÓN</b>		
			Hugo Anguiano – Ingeniero en audio		
			Diana Reyes – Representante		
			Yanelis Osorio – Especialista comercial		

De manera complementaria, se contactará a los representantes de las asociaciones organizadoras del evento (el Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x y el Centro Cultural Sotz'il Jay) con el objetivo de englobar el contexto en que estas agrupaciones musicales convergieron, Para Hernández, Fernández y Baptista (2010) este tipo de muestra sirve para confirmar o rechazar los hallazgos obtenidos tras la recolección de datos; por lo tanto, el conocimiento que estas personas aporten sobre la trama del evento podrá servir como un necesario fundamento secundario para los resultados obtenidos de las unidades de análisis.

Recordando que el presente trabajo tiene por objetivo principal el realizar un análisis del discurso que reconozca los elementos identitarios y la postura política subyacentes en el discurso de las representaciones artísticas de las dos agrupaciones indígenas anteriormente presentadas, se establecerán las siguientes unidades y categorías de análisis:

<b>UNIDAD DE ANÁLISIS</b>	<b>CATEGORÍA DE ANÁLISIS</b>
Cultura	Cosmovisión
	Formas de conocimiento a través del arte
	Elementos simbólicos culturales
	Grado de marginación o exclusión de las propuestas culturales estudiadas ante culturas hegemónicas

Contexto social	Historia individual y colectiva
	Procedencia étnica
	Territorio
	Formación escolar y artística
	Trabajo
	Involucramiento y/o participación en organizaciones civiles
Arte como forma de comunicación y ejercicio de ciudadanía	Códigos y mensajes centrales
	Percepción de obra artística como patrimonio y mensaje cultural
	Agencia de autores(as)
	Artistas como emisores culturales
	Interacciones sociales entre autores(as) y su comunidad
	Postura política de sus obras para reproducir, construir o cuestionar discursos hegemónicos
Identidad	Autoconcepto
	Dimensiones de su identidad
	Relación entre su identidad individual y colectiva
	Identidades híbridas: relación entre lo local y lo global
Interculturalidad y relaciones supraterritoriales	Desterritorializaciones y adopción de otros sistemas culturales
	Convivencia entre sistemas culturales distintos
	Aperturas y exclusiones
Festival Ruk'u'x	Motivo de su organización y continuidad
	Razón de ser una plataforma multicultural y multidisciplinaria internacional
	Festival como espacio social

### 3.2 Técnicas e instrumentos

Tomando en cuenta las características de la presente investigación, se utilizarán las siguientes técnicas e instrumentos para obtener la información necesaria para su desarrollo:

### **a) Tabla comparativa**

Según Hernández, Fernández y Baptista (2010), este instrumento es conformado por un número concreto de columnas, en donde se leen datos acomodados de manera vertical y se comparan los elementos que integran cada columna. Las tablas comparativas son utilizadas para estructurar información y generar contrastes entre los elementos que se analizarán.

Este cuadro de doble entrada servirá para identificar y ordenar los elementos del discurso presentes en cada una de las líricas seleccionadas y su presentación durante el Festival Ruk'u'x, en basándose en los tres niveles de análisis planteados por Lada (2003). (Ver Anexo #2)

### **b) Entrevista**

Para Namakforoosh (2000) la entrevista es un proceso de interrogación hacia una persona, en donde se aprenden conocimientos y opiniones sobre un tema determinado, para realizar alguna labor específica relacionada a la información captada. Existen diversas alternativas para llevarlas a cabo: telefónica, personales, cara a cara, por correo, entre otras.

Esta herramienta se aplicará a los grupos artísticos seleccionados, para reconocer las principales características identitarias, el contexto social, cultural e histórico de los sujetos del estudio; de manera complementaria se utilizará este instrumento con los representantes de las asociaciones organizadoras del evento, con el objetivo de recolectar datos relevantes para completar el perfil del evento, el proceso de organización, selección y ejecución del Festival que se analizará en esta tesis.

Las entrevistas serán de tipo semiestructuradas, definidas por Montañés (2011) como una herramienta cualitativa formulada en base a bloques temáticos y preguntas concretas que sirven de guía para recabar información sobre un fenómeno específico, sin limitarse a ser un cuestionario cerrado. En base a las características del sujeto a entrevistar, se proponen una serie de preguntas que se van desarrollando y

complementando con otras espontáneas surgidas durante la conversación. El propósito de este tipo de cuestionario es el de recabar información relacionada al fenómeno estudiado, con una mayor flexibilidad y libertad.

Siendo así, la primera entrevista cuenta con treinta preguntas establecidas (ver Anexo #3 y 4) y la segunda con diez preguntas (ver Anexo #5), ambas con opción de respuesta abierta. La razón de ello es que el cuestionario se aplicará por medio de correo electrónico, y lo que se pretende es que los sujetos entrevistados puedan exponer su percepción sobre una serie de asuntos concretos, sin categorías preestablecidas o influencias de la perspectiva de la investigadora. La información obtenida por medio de éstas, será contrastada con los datos obtenidos por el análisis crítico del discurso.

### **3.3 Procedimiento**

La realización de la presente investigación se realizó siguiendo el proceso detallado a continuación:

1. Se inició el anteproyecto seleccionando el tema a estudiar, proponiendo objetivos de estudio, estableciendo el planteamiento del problema, reconociendo los antecedentes investigativos y teóricos relacionados, la metodología del trabajo que comprende, así como los sujetos, unidades de análisis e instrumentos de investigación.
2. Se presentó el trabajo al Depto. de Ciencias de la Comunicación para la aprobación del anteproyecto de tesis.
3. Posterior a la aprobación del anteproyecto, se procedió a realizar el trabajo de campo y recolección de datos.
4. Se estableció el contacto con los sujetos de estudio, obteniendo su consentimiento para la realización de las entrevistas por un medio digital.
5. Se efectuaron las entrevistas con los sujetos establecidos, por correo electrónico.

6. Se sintetizó y analizó la información obtenida por cada entrevista realizada.
7. Se definieron las canciones a analizar, tras haber sido seleccionadas por los autores como las más representativas de su repertorio.
8. Se desarrolló un análisis crítico del discurso, mediante el estudio de tres niveles (sintáctico, semántico y pragmático) de las líricas seleccionadas, que sirvió para establecer los mensajes centrales de las obras, su postura política, así como sus principales elementos simbólicos, identitarios y culturales.
9. Se analizó la relación entre la información resultante del análisis del discurso de sus canciones, con el contexto social, cultural e histórico de sus creadores (es decir, con los datos obtenidos por medio de la entrevista realizada a los sujetos).
10. Se establecieron los principales elementos identitarios y la postura política subyacente en el discurso de las representaciones artísticas de los grupos artísticos indígenas seleccionados.
11. Se elaboró la discusión de resultados.
12. Se redactaron conclusiones y recomendaciones.
13. Se integró el informe final de la investigación.
14. Se presentó al Depto. de Ciencias de la Comunicación para su evaluación.

### 3.4 Cronograma

ACTIVIDAD PROGRAMADA	AGOSTO				SEPTIEMBRE				OCTUBRE				NOVIEMBRE			
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Acercamiento y solicitud de autorización para entrevistar a sujetos de estudio																
Realización de las entrevistas a los sujetos de estudio por medio digital																
Síntesis de la información obtenida de las entrevistas																
Definición de las canciones para analizar, por cada uno de los sujetos.																
Desarrollo del análisis crítico del discurso, mediante el estudio de tres niveles de las líricas de las canciones.																
Análisis de la relación entre la información del ACD, con la información proporcionada por los autores.																
Establecimiento de los principales elementos identitarios y la postura política subyacente en el discurso de las representaciones artísticas estudiadas.																

#### **IV. Presentación y análisis de resultados**

Para reconocer los principales elementos identitarios y la postura política subyacente en el discurso de las representaciones artísticas de los grupos artísticos indígenas seleccionados, se procedió a recopilar la información necesaria por medio de los diversos instrumentos anteriormente descritos (consultar éstos en el apartado de Anexos). Con estos datos, se saturaron las unidades de análisis propuestas, haciendo una distinción entre lo que los representantes de las agrupaciones musicales comunicaron en la entrevista y los datos que obtenidos al analizar sus líricas por medio del análisis crítico del discurso.

##### **Aj Batz Rock. Rock Maya Kaqchikel.**

Al explorar la primera unidad de análisis (cultura) se encontró que la cosmovisión planteada por el compositor de las canciones de Aj Batz, priorizan la sabiduría ancestral de su cultura kaqchikel, la cual promueve el respeto y conciencia hacia todas las formas de vida, la convivencia armónica con la naturaleza, la búsqueda del bienestar comunitario y la dignidad de todos los pueblos. Sin embargo, la realidad que exhiben sus líricas se plantean desde la perspectiva de un indígena campesino contemporáneo (maltratado, explotado, susceptible), que no externaliza la sabiduría tradicional de su cultura, que se enfoca en sobrevivir, sobrellevando las consecuencias de su entorno. Identificando que existe una discrepancia razonable entre la cosmovisión que el autor comunica en la entrevista (en la cual recalca la importancia de reproducir los conocimientos ancestrales de su cultura en su arte) y lo que las letras comunican (enfocadas en la denuncia de historias de vidas arbitrarias e injustas), se analiza que el discurso de la agrupación va más enfocado a generar un cuestionamiento, en presentar una problematización que evidencia la complejidad de reivindicar de sus creencias tradicionales colectivas, al encontrarse con la diversidad de retos contemporáneos. Seguidamente, es importante notar que la realidad de los músicos no necesariamente es la que queda plasmada en las líricas: en Meb'a'il, por ejemplo, se presenta la

perspectiva de un campesino, aunque los integrantes de Aj Batz no desempeñen esta labor directamente.

Desde la opinión del autor, los conocimientos que se legan por medio de su arte son principalmente las enseñanzas de los abuelos y saberes de la cultura kaqchikel. Esto se logra mediante el empleo de símbolos basados en la naturaleza, la práctica del idioma kaqchikel, la inclusión del pixab' (consejos de guías espirituales), etc. Coherentemente, las letras de las canciones están escritas en su idioma tradicional (traduciéndolas al español en ocasiones, como en la canción "Por Él"), se cuestionan las prácticas sociales funestas que atentan contra la dignidad de los pueblos y se busca construir materiales que soporten su cultura, desde su propia cosmovisión. Las letras recurren entonces a elementos simbólicos familiares para su comunidad, como el entorno que rodea al jornalero del área rural (mencionando la finca, el patrón, su alimento) o evocando memorias engendradas en hechos históricos (como el Conflicto Armado Interno).

Siendo una propuesta alterna a lo que suelen presentar las culturas hegemónicas, los integrantes de Aj Batz Rock concluyeron que en su carrera artística han encontrado más dificultades que oportunidades. Al identificarse como músicos de rock kaqchikel, les ha costado encontrar espacios donde puedan difundir su trabajo, llegando a ser marginados o excluidos por compañeros artistas y agredidos por grupos racistas extremistas. Estos inconvenientes no los han desalentado, pues dedican su trabajo a las personas que gustan y aprecian sus composiciones. No obstante, en las letras de las canciones no se llega a percibir esta situación, ni se señala con recelo a un grupo social en específico.

Posteriormente, se procedió a investigar el contexto social de los músicos. Dialogando con el compositor, se informó que el conjunto Aj Batz se formó en el centro de la aldea Hacienda María San José Poaquil (Chimaltenango, Guatemala), en un ambiente en donde el idioma kaqchikel se estaba perdiendo progresivamente en los círculos más jóvenes de la localidad. Los integrantes (todos de procedencia étnica kaqchikel) se propusieron entonces a reivindicar su idioma por medio de la música, aunque ninguno contaban con formación artística musical, considerando que éste era un canal apto para

que sus mensajes llegaran a muchas personas. Congruentemente, las canciones cuentan historias que denuncian la descalificación hacia los pueblos originarios y las consecuencias sociales que esto genera, y tienen lugar en espacios del área rural (que se especula que hacen referencia al interior del país). Inevitablemente, este contexto social genera una influencia directa en la música de Aj Batz, evidenciado en que las letras de las canciones están creadas en el idioma kaqchikel (respondiendo a la problemática observada en su comunidad), que las historias tienden a desarrollarse en áreas rurales (coherente a su lugar de origen), que se reproducen de memorias vivenciadas por su comunidad (contando experiencias como la del conflicto armado interno) y que las composiciones presentan un imaginario compuesto por elementos simbólicos de identificación local (presentando al jornalero, la finca, el patrón, etc.).

Los integrantes de la banda no son músicos de tiempo completo. El compositor (Benigno Simón), es un Licenciado en Pedagogía con Orientación en Administración y Evaluación Educativa que se desempeña también como docente de nivel primario, básico y diversificado. Los aportes musicales de la agrupación los han llevado a ser personajes públicos activos, involucrados en organizaciones civiles, populares, artísticas y de reivindicación cultural, que repudian las injusticias de los gobiernos en turno. Ahora bien, es interesante notar que los sujetos protagonistas de sus canciones suelen ser personas sin un grado de estudios definido, que representan un papel relativamente pasivo (como víctimas de las circunstancias laborales o de algún acontecimiento traumático), y que tienden a sentirse impotentes de realizar acciones inmediatas para intervenir beneficiosamente su realidad. Esta circunstancia puede entenderse como que el propósito del autor se orienta más a señalar los hechos injustos para evidenciarlos, que a buscar empoderar a su audiencia con historias ejemplares que demostraran cómo evitar la reproducción de estos atropellos.

Al analizar el arte como forma de comunicación y ejercicio de ciudadanía, se identificaron como mensajes centrales en las canciones: la denuncia a la extrema pobreza y explotación, y las secuelas sociales del Conflicto Armado Interno. Estas temáticas concuerdan con lo declarado por el compositor durante la entrevista, el cual mencionó que los mensajes que transmite la música de Aj Batz Rock son de amor,

injusticia, resistencia, el diario vivir, los pixab' y la valoración del entorno. Las obras artísticas se consideradas entonces como un patrimonio cultural que reivindica su idioma y cosmogonía (labor agenciada por los autores), que aporta un soporte cognitivo y una nueva visión de la cultura kaqchikel en la actualidad.

Al realizar el análisis del discurso de las líricas seleccionadas por el grupo Aj Batz Rock, se identificó en el nivel sintáctico que el sentido connotado de las obras residía en darle existencia a la realidad del jornalero de finca (por sumar un mayor número que sustantivos que verbos o adjetivos), y en el otro caso, la mayoría de verbos incitaba a la acción de recordar y resarcir las consecuencias de un evento colectivo. En ambos casos, el objetivo es el de exteriorizar una existencia de los pueblos indígenas contemporáneos con la que no se está conforme, manifestándola entonces para que sea reivindicada. Las intenciones de denuncia quedan marcadas en las líricas, al emplear inconscientemente figuras retóricas en la construcción de sus mensajes como: la descripción, la hipérbole (exageración o acentuación), asíndeton (supresión de conjunciones innecesarias), comparación o símil; no obstante, también se identificó la presencia de figuras de pensamiento como la perífrasis (que evita nombrar o identificar directamente a los sujetos), que debilita la fuerza de los mensajes que llegan a su audiencia. Aún así, durante su presentación en la plataforma artística (el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x) las composiciones de rock maya kaqchikel generaron un sentido de identificación, fueron valoradas y tomadas como algo propio por el público asistente, que se conformó por habitantes de Sololá y comunidades cercanas.

Retomando lo anterior, es relevante mencionar que el discurso planteado en las canciones examinadas resulta un tanto discrepante a lo comunicado en la entrevista por el compositor. Durante el diálogo, el autor enfatizó la necesidad de reivindicar el idioma kaqchikel, diciendo que las letras de sus canciones transmiten mensajes de convivencia, armonía y reivindicación pacífica. Sin embargo, las líricas seleccionadas como representativas de su repertorio se enfocan realmente en presentar temáticas que priorizan la injusticia y la resistencia. Esta situación se interpreta como que los integrantes de Aj Batz Rock mantienen el ideal de participar y disfrutar de un bienestar

comunitario y reconocimiento de su cultura, pero que en este momento consideran que la mejor manera de aportar es denunciando lo que bloquea o impide que su realidad sea plena. Igualmente se analiza que la integración de los músicos a diversas agrupaciones sociales populares y artísticas de reivindicación cultural, ha influido considerablemente en la construcción de los argumentos y en el tono en el que se plantean los mensajes.

Los integrantes de Aj Batz se consideran emisores culturales que promueven el uso y preservación su idioma (cantándolo y difundiendo con orgullo a la diversidad de círculos sociales), la fusión de ritmos e instrumentos autóctonos y modernos, y la divulgación de narraciones concernientes a la realidad de su comunidad. Mediante estos recursos, sus obras presentan una postura política que cuestiona los discursos hegemónicos que invisibilizan las problemáticas que afectan a su comunidad y construyen un discurso alterno con el cual sus congéneres se sienten identificados. Todas las anteriores cualidades quedan plasmadas en las letras de las melodías analizadas. Finalmente, se comentó que la interacción social entre los autores y su comunidad ha sido positiva, porque ha sido valorada y tomada como algo propio, generado un sentimiento de orgullo colectivo hacia la propuesta. Al presentarse en el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, el público asistente (integrado por habitantes de Sololá y comunidades cercanas) reaccionó de manera similar.

Para estudiar aspectos de su identidad se identificaron aspectos como: autoconcepto, dimensiones de su identidad, relación de su identidad individual y colectiva, así como las identidades híbridas resultantes de la relación entre lo local y lo global. Para el autor, hoy en día ser un kaqchikel implica tener un rol activo guiado por compromiso, reivindicación e identificación cultural; lo anterior conlleva el compartir y reconocer la cosmovisión de su cultura, las tradiciones, los conocimientos ancestrales y la adopción, práctica y promoción del idioma kaqchikel. Las líricas, por otro lado, exhiben la identidad de sujetos con una procedencia étnica no definida, con un rol pasivo en ocasiones (percibiéndose indefensos y víctimas de las circunstancias), y activo en otras (tomando acciones para buscar reivindicar su pasado).

Todos los artistas de esta agrupación se identifican como kaqchikeles, comparten la cultura y cosmovisión local porque ahí nacieron y se formaron, pero también porque se les reconoce, respeta y apoya en su quehacer artístico. Las dimensiones de su identidad identificables durante su presentación en el Festival Ruk'u'x fueron: la práctica de su idioma, el contenido que comunicaban sus canciones, la presencia de instrumentos autóctonos y la utilización de algunas prendas tradicionales de la región de Sololá. Los músicos consideran que el fenómeno de la globalización ofrece la oportunidad de poder emplear la tecnología para reforzar su propia identidad, pero enuncian que si ésta les hiciera falta, pretenden seguir reproduciendo las prácticas ancestrales. Vinculado a lo anterior, su participación en el festival internacional de arte indígena demuestra la apertura que tiene el grupo para relacionarse con otras culturas del mundo, cuidando mantener su integridad identitaria.

Al estudiar la interculturalidad y relaciones supraterritoriales, quinta unidad de análisis, el compositor aseguró que para llegar a ser una banda musical reconocida, no han tenido que renunciar a elementos de su identidad. A pesar de haberse encontrado con grupos racistas y exclusiones de parte de la cultura artística dominante, su vestimenta, idioma, aspiraciones y cosmovisión se ha mantenido intacta en el desarrollo de su carrera. No obstante, al ser músicos del género rock, han adoptado elementos de otros sistemas culturales, específicamente el uso de instrumentos no convencionales en su cultura (evidentes en la presentación de las canciones: como la guitarra eléctrica, bajo eléctrico, etc.) y la influencia de referentes musicales provenientes de otros países. Por lo tanto, la hibridación cultural es apreciada por el grupo como una oportunidad que les permite sumar a su propuesta una serie de conocimientos, intercambios y experiencias, y no como una amenaza que reduce su patrimonio ni modifica su identidad. Reflejo de ello fue la convivencia armoniosa entre sistemas culturales distintos, durante el Festival Ruk'u'x.

Indagando cómo fue la experiencia al participar en el Festival de Pueblos Originarios, los músicos kaqchikeles expresaron que habían quedado muy satisfechos, porque habían podido conocer muchas culturas del mundo y dar a conocer su música a nuevas audiencias. Respecto al intercambio con el grupo Hamac Caziim, mencionaron que

ambos compartieron su trabajo y aún siguen en contacto con ellos; sin embargo, no se sintieron identificados con la situación de vida del grupo de rock seri mexicano, pues consideran que ellos viven en otro ambiente, donde el gobierno y su comunidad los trata de manera diferente a lo que los integrantes de Aj Batz experimentan en Guatemala.





## **Hamac Caziim. Rock Comcáac (Seri)**

Estudiando la unidad de análisis de la cultura, se procedió a identificar inicialmente la cosmovisión que compartían los miembros de la agrupación musical. Los músicos expresaron que gracias a que están integrados a la cultura comcáac (o seri), su vida gira en torno a las enseñanzas hereditarias que les fueron legadas, procurando convivir armoniosamente con la naturaleza. Los conocimientos ancestrales son enseñados por los abuelos en forma de cantos tradicionales (clasificados en siete categorías) que almacenan memorias históricas y míticas de su comunidad. Debido a que los integrantes replican las líricas heredadas de manera íntegra, interviniendo realmente sólo en el proceso de instrumentación para acompañarlas, las canciones analizadas mantienen esta misma esencia de evocar el respeto y los procesos de la naturaleza, rememorando con ello su historia cultural.

Consecuentemente, algunas de las formas de conocimiento inherentes que se encontraron en esta representación del arte son: la utilización del idioma cmique iitom (en el cual se instruyen los cantos), las memorias ancestrales del pueblo seri y que las canciones difundidas por Hamac Caziim funcionan como materiales contemporáneos de identificación y reconocimiento de su quehacer cultural. Los elementos que suelen integrar las composiciones se inspiran en la naturaleza que los rodea, siendo ésta reflejo de su propia identidad. Por lo tanto, el imaginario de los cantos oscila entre el mar y el desierto, señalando simbólicamente la posición y el sentimiento del individuo en relación a su entorno. A manera de ejemplo, compartieron: “el agua es la sangre de nuestras venas, la Isla Tiburón es nuestro corazón, la tierra es la piel y las montañas nuestra columna vertebral”. Finalmente expresaron que su propuesta de rock seri no ha sido marginada ni excluida por otras culturas hegemónicas, y que en todo caso, esto nunca les ha interesado ni preocupado en el desarrollo de su carrera artística.

Posteriormente se procedió a conocer el contexto social de los músicos de la agrupación. Hamac Caziim nació hace 19 años en la Punta Chueca, Nación Comcáac (Sonora, México) como una propuesta que pretendía adaptar los cantos tradicionales al rock, promoviendo también a que los jóvenes seris siguieran practicar su idioma cmique iitom. En esta época, a los músicos les preocupaba que la música extranjera

predominara en la comunidad, y que las nuevas generaciones prefirieran cantar en otro idioma, porque el patrimonio contenido en las canciones se podía olvidar y perder.

Todos los artistas se identifican étnicamente como seris (o pertenecientes a la cultura comcáac), y además de su actividad musical, se dedican cotidianamente a la pesca y a la guía de caza de borrego cimarrón. La mayoría de integrantes de Hamac Caziim tienen estudios de nivel secundaria y preparatoria (diversificado), y sólo el vocalista cuenta con una Licenciatura en Desarrollo Sustentable. Ninguno de ellos ha recibido una formación musical formal, más que el aleccionamiento de los cantos por parte de los abuelos. A la fecha no se han involucrado con ningún tipo de organización civil, porque su enfoque de momento es el de constituirse como Asociación Civil, para seguir concientizando a los jóvenes sobre la importancia de conservar su cultura.

Analizando el “arte como forma de comunicación y ejercicio de ciudadanía”, se identificó que los mensajes que comunican las canciones de Hamac Caziim se centran en el respeto a la naturaleza y al ser humano, empleando elementos de significación provenientes de la flora y la fauna. En las líricas esto se vislumbra y se interpreta de la siguiente manera: el mar está relacionado a la vida y la sangre del pueblo seri, la noche y el cielo representan el espacio de la creación y divinidad, etc. Entonces, los artistas perciben su obra como un patrimonio cultural, y se agencian la tarea de conservar y reproducir estos conocimientos para que se sigan legando a las siguientes generaciones. Adicionalmente, los artistas de la agrupación dieron a entender durante la entrevista que ellos consideran que este arte sí puede fungir como un canal para ejercer su ciudadanía e intervenir conscientemente en su entorno, porque sus performances invitan a todos los pueblos a valorar su cultura y su patrimonio (reflejado en sus danzas, costumbres, idioma, etc.).

Evaluando las letras y el performance, los artistas se perciben como emisores culturales, porque sus canciones promueven el uso y la preservación del idioma cmique iitom, además de la promoción de conocimientos tradicionales de su cultura. Los integrantes del grupo comentaron que en un principio su música estaba dirigida a su pueblo, pero que actualmente es para todo pueblo indígena del mundo (cuestión que se corrobora al presentar sus cantos en el Festival de Arte de Pueblos Indígenas Ruk'u'x);

su comunidad considera su propuesta como una resistencia que embate a la sociedad dominante, y por lo tanto, genera un sentido de identificación y orgullo en sus congéneres. Por lo tanto, sus obras sirven también para aportar una nueva visión de los materiales culturales del pueblo comcáac contemporáneo, desde una perspectiva genuina y propositiva.

Habiendo aplicado el análisis del discurso a las líricas seleccionadas por el grupo, se encontró en el nivel sintáctico que en ambos casos, los cantos contaban con una mayor cantidad de verbos, que de sustantivos, adjetivos o pronombres. Recordando que estas obras tienden a repetir las estrofas una y otra vez, y que estos cantos se solían acompañar tradicionalmente de danzas, se interpreta que el objetivo de estas obras era el de estimular a los oyentes a recordar los conocimientos ancestrales mediante una experiencia cinestésica de participación comunitaria. Entendiendo que la naturaleza tiende a ser considerada como reflejo de la identidad para el pueblo seri, en el nivel semántico se encontró que mediante las figuras retóricas (descripción metáfora, elipsis y perífrasis) las líricas planteaban elementos simbólicos (como la noche, el mar, el águila) para comunicar mensajes relacionados con su imaginario cultural, tales como narraciones sobre la fecundación y origen de la vida humana, o incluso el traslado cognitivo tradicional a las nuevas generaciones como parte de un proceso cíclico. Finalmente, es interesante mencionar que a pesar de que el público asistente al Festival Ruk'u'x no estaba conformado por personas provenientes de su comunidad, ni demostraban una identificación cultural hacia la cosmovisión seri, los asistentes bailaron, gritaron y saltaron cuando escucharon sus canciones. Por ello, los integrantes del grupo Hamac Caziim sintieron que lograron comunicarse y entenderse espiritualmente con el público.

Comparando la información encontrada al estudiar las líricas de las canciones, y lo expresado por los músicos seris durante la entrevista, se determinó que existe una correspondencia en el discurso de Hamac Caziim. En este caso la cosmovisión seri se ve directamente reflejada en las acciones y mensajes del grupo, debido a que éstos no intervienen los cantos para modificar su sentido original, sino que se preocupan porque este patrimonio se mantenga lo más íntegro posible; aunque su obra adapta

instrumentos y ritmos exógenos (derivados del género rock), mantienen la estructura básica en que se presentaban comunitariamente las canciones en una antigüedad, y cumplen también con la función de promover atractivamente la práctica de su idioma cmique iitom en las nuevas generaciones.

La identidad de los miembros de Hamac Caziim, se comenzó a perfilar con el autoconcepto que éstos tienen de sí mismos. En la entrevista, mencionaron que todos se reconocen como comcáacs, y que en la actualidad este hecho implica una gran responsabilidad, ya que deben seguir la tradición dejar un legado cultural y material a su descendencia. Por ello, en las canciones los músicos adoptan el papel de narradores encargados de revivir historias en las que no intervinieron directamente, pero que hablan de ellos por ser parte del pueblo seri.

Los artistas reflexionan que su identidad queda evidenciada en su aspecto (pelo largo, empleo de ropa tradicional para sus presentaciones), ser “danzantes, cazadores y pescadores” (es decir, un estilo de vida), la práctica de su idioma cmique iitom y su cosmovisión (proteger a la flora y la fauna). La comunidad seri en la que crecieron y se formaron es afín a su identidad individual, pues comparten características físicas, costumbres, un mismo idioma y modo de vida. La agrupación Hamac Caziim reflexiona que no es posible defender su identidad la globalización, pero que se puede aprovechar este fenómeno (como la tecnología) para generar un bienestar individual y colectivo. De manera coherente, el haber participado en el Festival Ruk’u’x sugiere que el grupo tiene apertura a relacionarse con otras culturas del mundo, en aras de seguir compartiendo su patrimonio. En este evento reafirmaron dimensiones de su identidad como el idioma cmique iitom (en sus cantos) y apariencia (vistieron ropa tradicional seri en color negro, diseños pintados en el rostro y ornamentos elaborados de materiales marítimos y desérticos).

Al estudiar la interculturalidad y relaciones supraterritoriales, se encontró en el análisis de las canciones que Hamac Caziim había adoptado otros sistemas culturales a los suyos, ya que el género rock seri implicaba conocer referentes exógenos para orientar la instrumentación de las piezas en este estilo musical, así como integrar instrumentos ajenos a los tradicionales (como el bajo electrónico, las guitarras eléctricas y la batería).

Al dialogar con los artistas, éstos comentaron que las influencias extranjeras aplicadas a los cantos comcáac fueron incluidas por la necesidad de seguir practicando el idioma en un género musical que llamara la atención a su comunidad (la cual también tiene acceso a cumbias, rancheras, norteñas, etc.). No obstante, no consideran que renunciaron a la esencia de su identidad, ni que modificaron sus conductas para ser reconocidos o para compartir su propuesta.

Habiendo convivido con otros grupos indígenas que están buscando rescatar sus idiomas respectivos, los músicos de Hamac Caziim consideran que si llega a formarse una meta en común, la música puede servir para generar puentes entre culturas. El haber participado en la plataforma artística del Festival en Sololá refleja una aceptación armoniosa entre sistemas culturales distintos, aunado a que su presentación generó simpatía y reacciones positivas en el público asistente (conformado principalmente por habitantes de Sololá y comunidades cercanas). Los músicos expresaron que sintieron que al ver que las personas bailaban, cantaban y saltaban con sus canciones, se comunicaban y entendían espiritualmente con ellos. Entonces, al presentarse como un grupo de rock seri, Hamac Caziim ha percibido principalmente aperturas a su propuesta cultural, sin importar que los oyentes puedan desconocer el idioma cmique iitom en el que comunican sus mensajes.

Tras haber participado en el Festival de Arte de los Pueblos Indígenas Ruk'u'x, los artistas de Hamac Caziim concluyeron que se sintieron impulsados a seguir divulgando sus obras con orgullo, porque comprobaron que también que hay otras tribus que los acompañan en este mismo sueño. Al relacionarse con los músicos de Aj Batz Rock, se reconocieron como “hermanos de lucha”. Sin embargo, encontraron que el mayor diferenciador entre sus trabajos es que los artistas guatemaltecos componen sus canciones, en vez de adaptar los cantos tradicionales como ellos.





## V. Discusión de resultados

Habiendo reconocido las particularidades de cada una de las agrupaciones musicales analizadas, tomando como referencia las unidades de análisis previamente establecidas, se procederá entonces a comparar la información obtenida, con el propósito de revelar las coincidencias y diferencias entre estas dos propuestas artísticas indígenas.

En primer lugar, los músicos pertenecen y se identifican con diferentes culturas. Aj Batz Rock, está conformado por artistas mayas-kaqchikeles, que tienen presente las enseñanzas ancestrales de los abuelos (basadas en el respeto y la conciencia hacia todas las formas de vida, la búsqueda del bienestar comunitario, etc.), pero la cosmovisión que éstos comunican en sus composiciones está marcada por una realidad arbitraria e injusta. Hamac Caziim, por otro lado, se integra de músicos seris, que comparten la visión del mundo de su cultura (fundamentada en enseñanzas históricas y místicas que promueven la convivencia armoniosa con la naturaleza), pero debido a que los artistas reproducen íntegramente los cantos tradicionales tal y como se les fueron heredados, las letras de las canciones exponen esta misma cosmovisión sin contradicciones. Sin embargo, en ambos casos las canciones son transmitidas en su idioma (kaqchikel y cmiique iitom, respectivamente), y se considera que cumplen la función de ser materiales contemporáneos de identificación comunitarios, que soportan y aportan una nueva visión de sus culturas al resto del mundo.

Seguidamente, se encontraron diferencias considerables en el contexto social de las agrupaciones. Se encontraron como similitudes entre los grupos que ambas propuestas surgen como iniciativas diseñadas para promover el uso de sus idiomas tradicionales en las generaciones más jóvenes de sus comunidades, que ninguno de los integrantes cuenta con una formación musical específica y que encontraron en este arte (y en el género rock) un canal de expresión que les permitía difundir su cultura con audiencias amplias. Las principales diferencias entre la realidad de Aj Batz Rock y Hamac Caziim son: su cultura (kaqchikel y comcáac, respectivamente), su lugar de origen (la primera en Chimaltenango, Guatemala, y la segunda de Sonora, México), sus actividades

laborales paralelas a la musical (el compositor de Aj Batz es docente de nivel primario, básico y diversificado, mientras que los integrantes de Hamac Caziim se dedican cotidianamente a la pesca y a la guía de caza de borrego cimarrón) y su involucramiento con organizaciones civiles (mientras que los artistas kaqchikeles participan en redes de activismo popular, artísticas y de reivindicación cultural, los músicos seris únicamente se están enfocando en constituirse como una Asociación Civil independiente).

Este cúmulo de características permite vislumbrar que a pesar de compartir un ideal similar que los impulsó a ser músicos representantes de su cultura, su *modus vivendi* no lo es. El motivo es que los artistas de Aj Batz se perciben como personalidades más urbanas, buscan involucrarse con otros círculos proactivos de la sociedad para que su objetivo de reivindicar y promover su idioma y el quehacer de su comunidad sea efectivo; por el otro lado, la agrupación comcáac mantiene un estilo de vida más rural (hasta cierto punto independiente del quehacer social del resto de la república en la que habitan), en donde replican actividades tradicionales de su cultura, y en vez de buscar sumarse a las demás organizaciones civiles, aspiran conformar una propia. Sin embargo, el que hayan convergido en una misma plataforma artística indígena (Festival Ruk'u'x) evidencia que ambos grupos encuentran en sus canciones un patrimonio cultural de valor, que gustan compartir con otros pueblos originarios.

Al contrastar el discurso de las líricas y las entrevistas de cada propuesta (para evaluar el “arte como forma de comunicación y ejercicio de ciudadanía”), se observó que los mensajes que los grupos comunican en sus canciones eran desemejantes. Las letras de Aj Batz Rock son compuestas por uno de los integrantes, y están marcadas por un tono de denuncia enfocado en evidenciar la injusticia y la reivindicación socio cultural del indígena (aunque el compositor exponga que los principales mensajes se orientan a generar convivencia, armonía y reivindicación pacífica). Los cantos de Hamac Caziim no son elaborados por los artistas, sino que son heredados de sus ancestros y replicados íntegramente por lo que ellos; los mensajes de estas obras se centran en promover el respeto a la naturaleza, entendiendo que ésta es considerada simbólicamente como el reflejo de la identidad del pueblo seri. Nuevamente esta

diferencia de mensajes se puede justificar entendiendo que cada una de las agrupaciones se ha desarrollado en realidades diferentes, y sus propuestas vienen a cumplir funciones específicas para su propia comunidad (que es a quién va dirigida en un primer lugar su música).

Contemplando lo anterior, los artistas de Aj Batz Rock y de Hamac Caziim coincidieron en que se perciben como emisores culturales, ya que sus canciones promueven el uso y la preservación de sus idiomas tradicionales, divulgan conocimientos de su cultura, aportando consecuentemente una nueva visión de su patrimonio artístico en la actualidad. Adicionalmente, se puede interpretar que estas bandas indígenas están conscientes de la potestad que tiene su arte para hacer un ejercicio de ciudadanía. Esto se debe a que los grupos mencionaron que sus obras cuestionan y embaten los materiales distribuidos por la industria cultural, con una propuesta elaborada desde una perspectiva genuina y propositiva, que genera en sus comunidades un sentido de identificación, apoyo y orgullo cultural.

En cuanto a la identidad, se analizó que la generalidad de músicos se auto-reconocen étnicamente como indígenas (kaqchikeles y comca'as, de acuerdo con el grupo). Concuerdan igualmente en que las dimensiones de su identidad se pueden vislumbrar en: la práctica de su idioma, la reproducción de costumbres o tradiciones, en elementos de su apariencia (vestuario, empleo de colores determinados, etc.), en un estilo de vida colectivo y en la apropiación de su cosmovisión cultural. En el caso de los integrantes de Aj Batz Rock, mencionaron que ser kaqchikeles implica un compromiso, pues deben desempeñar un rol activo en la sociedad, que reivindique y fomente la identificación cultural; por otro lado, los artistas de Hamac Caziim expusieron que ser seri hoy en día conlleva una gran responsabilidad, porque este hecho implica una responsabilidad de dejar un legado cultural y material a su descendencia.

Seguidamente se les cuestionó sobre cómo podían defender su identidad ante el fenómeno de la globalización, y ambas agrupaciones coincidieron que ésta circunstancia no amenazaba su esencia, sino que podían aprovechar la tecnología actual (consecuente de este suceso) para generar bienestar individual y colectivo. Estas reflexiones resultaron coherentes al analizar que el conjunto kaqchikel y el seri se

presentaron en una plataforma artística internacional (Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x), manifestando la mayoría de las dimensiones de su identidad, con el propósito de compartir su patrimonio cultural con otros grupos indígenas, y con personas afines a este ideal.

Evaluando la interculturalidad y las relaciones supraterritoriales, se encontró que tanto la propuesta musical de Aj Batz Rock, como la de Hamac Caziim, conllevó la adopción de otros sistemas culturales a los tradicionalmente suyos. Al decidir expresarse por medio del género rock (aunque lo fusionaran con su propio sonido), tuvieron la necesidad de conocer referentes exógenos que sirvieron de base para generar las composiciones e instrumentación, así como el integrar instrumentos modernos (como lo son el bajo electrónico, las guitarras eléctricas y la batería). Los artistas comentaron que el origen de esta hibridación cultural se debe a que pretendían llamar la atención de sus comunidades (que también tienen acceso a música de cumbia, norteñas, pop, rancheras, etc.) con un estilo musical conocido y lograr compartir sus mensajes a diferentes audiencias; finalmente, las dos bandas mencionaron que el haber incorporado componentes musicales foráneos (o ajenos a lo tradicional) no amenazaba su patrimonio ni modificaba su identidad en ningún nivel.

Por último, se comparó la experiencia que compartieron los músicos de rock kaqchikel y rock seri de su participación en el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x, el cual tuvo lugar en Sololá, Guatemala. Los miembros de Aj Batz dijeron que en esta plataforma se habían logrado conocer muchas culturas del mundo y dar a conocer su música a nuevas audiencias, y que por ello habían quedado muy satisfechos. Los artistas de Hamac Caziim concluyeron que después de su intervención en este evento se sintieron más motivados a seguir con su propuesta, porque comprobaron que había otras tribus que los acompañaban en el mismo sueño. En resumen, este espacio les permitió reconocer a ambos grupos que existen otros proyectos alrededor del mundo que comparten su anhelo de difundir su patrimonio cultural, desde una multiplicidad de formas artísticas, y que sus esfuerzos rinden frutos al ser valorados por públicos a los cuales no tenían contemplados llegar en un inicio.

Al pedirles que compartieran su percepción del otro, los músicos de Aj Batz Rock declararon haber logrado dialogar con los artistas seris, compartir su trabajo y seguir en contacto con ellos; sin embargo, concluyeron no se sentían identificados con la realidad en la que Hamac Caziim vive, pues la situación gubernamental que los regía y la comunidad en la que los mexicanos vivían, era muy diferente a la suya. Los sujetos de Hamac Caziim mencionaron que reconocían a los integrantes de Aj Batz como “hermanos en la lucha”, pero que habían encontrado que la mayor entre ellos era que los guatemaltecos componían sus canciones, y que no adaptaban cantos tradicionales como ellos. Por lo tanto, se analiza en base a este intercambio de impresiones que los músicos advirtieron que a pesar de que el contexto social específico en el que cada uno se desenvuelve dista mucho de ser parecido, esto no les impidió aceptar y validar el esfuerzo que ambas agrupaciones están realizando; congruente con sus cosmovisiones particulares, y con sus ideales artísticos, los grupos establecieron un vínculo de respeto y diálogo cultural positivo y armónico durante el festival.

## VI. Conclusiones

Dos propuestas musicales de rock indígena, gestadas en comunidades, temporalidades y locaciones geográficas diferentes, convergieron en un mismo evento multicultural (el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x) representando a su cultura con orgullo. Reconociendo la potestad del arte como un canal de cultura e identidad, se procedió a entrevistar a los representantes de cada una de estos grupos y a analizar dos de sus líricas representativas, para determinar qué elementos identitarios manifestaban cada uno de ellos, y cuál era la postura política subyacentes en el discurso. Tras haber realizado este proceso, se llegaron a las siguientes resoluciones.

Las obras artísticas de Hamac Caziim y Aj Batz Rock son la respuesta a una problemática generacional dentro de sus comunidades, en donde los grupos más jóvenes habían comenzado a prescindir del patrimonio cognitivo cultural que les era heredado de forma tradicional. Estos grupos surgen entonces como propuestas innovadoras de reivindicación cultural auto-gestionadas, que solventan la necesidad de consumir materiales culturales de identificación colectiva.

Es posible reconocer que las propuestas artísticas de Hamac Caziim y de Aj Batz Rock se relacionan con el fenómeno de transformaciones identitarias dinámicas (e hibridaciones culturales), que se desarrolló en el marco teórico. Rememorando que la situación global actual impulsa a que exista una transferencia cultural multidireccional, que modifica las concepciones y estilo de vida de las comunidades cuando éstas se interiorizan, es lógico vislumbrar que dos agrupaciones identificadas étnicamente como indígenas hayan decidido expresarse creativamente por medio del género "rock" para comunicar sus mensajes. En ambos casos, los artistas explicaron que a pesar de haber aprehendido elementos exógenos a su cultura tradicional (como los instrumentos modernos, consultar referentes musicales para las instrumentaciones, etc.), su identidad cultural se mantiene completa, e incluso consideran que ésta se reafirma cuando se emplea este canal contemporáneo para difundir sus canciones

A pesar de que en las entrevistas se mencionaron una variedad de elementos que en conjunto perfilaban la identidad de los músicos (como la cosmología, el *modus vivendi*, el vestuario, etc.), se considera que el aspecto en el cual cimentaban su esencia cultural era el idioma. Los artistas reflexionan que el dialogar, reproducir y promover la práctica colectiva el *kaqchikel* y el *cmiiq'ee iitom* es la acción más importante para que su cultura (y todo lo que éste concepto conlleva) siga viva y en continua evolución. Esto es coherente con los planteamientos de Giménez (2005), quien concluyó que el concepto de identidad carecía de sentido sin la esencia de la interacción social.

El idioma, al ser aplicado en una forma de arte como lo es la música, se aprecia como una evidencia de la renovación de un invaluable testimonio cultural, que fomenta la reafirmación y continuación de su patrimonio originario. Tal como lo demuestra el análisis del discurso de las líricas, con las palabras se le da existencia a realidades, se suscitan acciones y se critican circunstancias. En el caso de *Hamac Caziim*, recitar los cantos tradicionales con un ritmo de rock, demuestra cómo se puede seguir reconociendo el valor de los conocimientos ancestrales desde una nueva forma de expresión artística. *Aj Batz Rock*, por otro lado, ejemplifica el proceso de transculturización de una cultura tradicional, que lucha con obstáculos como el racismo, la discriminación, etc. Por lo tanto, es crucial reconocer en estos patrimonios culturales indígenas un esfuerzo legítimo y válido, que fortalece su derecho a vivir de acuerdo a su propia organización, tradición, cultura y relación con su entorno.

Tomando como referencia las características y el enfoque de su música, se interpreta que las obras de estos grupos artísticos se diferencian notablemente de los productos que la industria cultural tiende a reproducir. Recordando que sus líricas difunden una cosmovisión particular, fundamentada en conocimientos ancestrales y su diario vivir, los mensajes de las canciones encuentran fuerza en elementos y códigos simbólicamente relevantes para sus comunidades (que son el público al que principalmente se dirigen). Aunque una de las agrupaciones compone sus letras, y la otra replica cantos tradicionales, la generalidad de creaciones musicales responde a un impulso cultural y no comercial, que es lo que les permite difundir su patrimonio con autonomía y orgullo.

Coherentemente, se reconoció un sentido de liderazgo comunitario inherente en cada agrupación. Los artistas se perciben como agentes activos dentro de sus círculos sociales, que aprehenden e intervienen su realidad mediante la difusión de discursos particulares plasmados en sus líricas. El hecho de que las comunidades reconozcan, respeten y apoyen a las agrupaciones musicales que las representan, implica que los integrantes de Aj Batz y Hamac Caziim juegan un rol relevante en el establecimiento y mantenimiento de órdenes simbólicos determinados, así como que sus aportes pueden fomentar la construcción de espacios de intercambio plurales que beneficien a la generalidad.

Las canciones de Aj Batz Rock y Hamac Caziim vienen entonces a fungir como soportes materiales de su cultura, que aportan una nueva visión de sus comunidades y su quehacer en la modernidad; difundiendo implícitamente mensajes fundamentados en su imaginario (apoyándose en símbolos, emblemas, señales, vestimenta, idioma, etc.), su propia visión del mundo (cómo interpretan la realidad) y un cúmulo de conocimientos (creencias, saberes ancestrales, consejos, etc.), es que logran saltar la barrera del folklore y demostrar su identidad social contemporánea. Aunque en ocasiones este tipo de iniciativas puedan ser marginadas o criticadas por determinados grupos intolerantes (como les ha sucedido al grupo Aj Batz Rock), los músicos están conscientes de que estas desavenencias locales intrascendentales cuando se entiende que sus obras forman parte de una identidad colectiva, que se ve representada en estos patrimonios culturales.

Finalmente, cabe resaltar que el haber participado en la misma plataforma internacional indígena (Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x), demuestra la factibilidad del arte para construir puentes entre culturas aparentemente ajenas entre sí. Esta experiencia dejó satisfechos a los músicos kaqchikeles y seris, ya que reafirmaron que existen otras agrupaciones en el mundo que comparten sus objetivos de reivindicación cultural y dignificación de su patrimonio. Aunque reconocieron que sus obras y contextos sociales son diferentes, se percibió un respeto e identificación entre los integrantes de Aj Batz Rock y Hamac Caziim.

## VII. Recomendaciones

Es recomendable promover la valoración social del patrimonio artístico indígena contemporáneo, visto como un canal de cultura e identidad en constante evolución. Suponer que estas representaciones son una serie de artesanías estáticas que desempeñan una función exclusivamente decorativa, es seguir fomentando su folklorización, marginación y degradación cultural.

Se recomienda involucrarse más con las plataformas multiculturales de arte con fundamento comunitario y pluricultural, como lo fue el Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x. Estos eventos favorecen la exposición de algunas identidades culturales que integran la sociedad (que en este caso fue a diversos pueblos indígenas provenientes de varios países), que no siempre tienen acceso a un canal democrático para compartir sus propuestas.

Es relevante interesarse por reconocer el contexto social de los artistas y qué comunican con sus propuestas. Debido a que todos somos portadores y generadores de cultura, es importante valorar todas las formas de expresión creativa desde la realidad en la que fueron gestadas. Apreciarlas así permite vislumbrarlas también como un modo de comunicación, una visión del mundo, un cúmulo de conocimientos y una acción política.

El patrimonio artístico indígena es un valor común para la humanidad y su protección nos concierne a todos. Estos hechos vivientes, se representan en una multiplicidad de formas y van registrando el paso histórico de la humanidad. Son una herencia que mantiene viva la identidad de los pueblos particulares, expresan la creatividad comunitaria, surgen del alma popular y del conjunto de valores que guían su cosmovisión.

Se considera necesario que surjan más estudios de comunicación que analicen y documenten el discurso de otras representaciones artísticas. Estos aportes investigativos pueden ir generando un valioso cúmulo de información documental, que

le otorgue una importancia a los artistas como emisores culturales y divulgue su postura política expresada a través de sus propuestas creativas.

## VIII. Referencias Bibliográficas

- Accornero, M. (2007). *Manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de América*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.
- Attali, J. (2007). *Diccionario del siglo XXI*. España: Editorial Paidós.
- Barrios, J. (2007). *Quinientos años después: arte mestizo*. Guatemala: Editorial Universitaria de la Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Bastos, S. y Cumes, A. (2007). *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca*. Guatemala: FLACSO CIRMA Cholsamaj.
- CANEK (2008). *La construcción de comunicación intercultural aplicada. Propuesta intercultural y sistema de indicadores para la adecuación de proyectos, programas y políticas a la realidad plural de Guatemala, y su incidencia en las desigualdades estructurales de carácter cultural*. Guatemala: El Librovisor, Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala.
- Carrasco, E. (2005). *Industrias culturales: un aporte al desarrollo*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Castillo, A. (2011). *La cultura como acto de esperanza*. *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 11, 203-211.
- Cedillo, E. y De la Cruz, M. (2012). *Música, jóvenes y alternidad: Rock indígena en el sur de México*. *Contemporánea*, 10, 705-724.
- Chub, Y. (2008). *Festival de teatro sobre derechos de los pueblos indígenas y cosmovisión maya en el municipio de Cobán del departamento de Alta Verapaz*. Tesis inédita, Universidad San Carlos de Guatemala. Recuperada de: [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07\\_1947.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1947.pdf)
- Colomer, J. (2004). *Estudios para la antropología*. España: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.
- Comisión por la Defensa de los Derechos Humanos de Ecuador. (1996). *El levantamiento indígena y la cuestión nacional*. Ecuador, Ediciones ABYA-YALA.

- Conde, F. (2009). *Análisis sociológico del sistema de discursos. Volumen 43 de Colección "Cuadernos Metodológicos"*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Convenio Andrés Bello. (2004). *4 Premio Somos Patrimonio: 391 experiencias de apropiación social del patrimonio cultural y natural*. Colombia: Convenio Andrés Bello.
- De la Peña, G. (1998). *Cultura de conquista y resistencia cultural: apuntes sobre el Festival de los Tastoanes en Guadalajara*. Alteridades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, 83-89.
- Díaz, G., Gularte, E., Ozaeta, C. y Sandoval, V. (2012). *Dialogando se entiende la gente*. Guatemala: Centro de Comunicación para el Desarrollo.
- Garavito, L. (2012). *Análisis del discurso y contenido de la propuesta artística de mujeres guatemaltecas en las áreas de pintura y performance*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar.. Recuperada de: [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07\\_1947.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1947.pdf):  
<http://biblio3.url.edu.gt/Tesis/2012/05/01/Garavito-Lourdes.pdf>
- García, M. (2006). *El canto de las libélulas: Un estudio de identidad femenina en el discurso de las roqueras mexicanas* (Tesis de Maestría). Universidad Iberoamericana, México.
- García, P. (2012). *El patrimonio cultural. Conceptos básicos*. España: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Giménez, G. (1996). *Territorio y cultura*. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 2 (4), 9-30.
- Giménez, G. (2005). *Cultura, identidad y metropolitanismo global*. Revista Mexicana de Sociología, 67(3), pp. 483-512.
- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad e identidad como cultura*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Giménez, G. (2007). *Estudio sobre las culturas y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Giménez, G. (2011). *Comunicación, cultura e identidad. Reflexiones epistemológicas*. San Luis Potosí: IV Coloquio Internacional de Cibercultura y Comunidades Emergentes de Conocimiento Local.
- Graeme, F. (2003). *Arte, educación y diversidad cultural*. España: Editorial Paidós.
- Guerrero, P. (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Hernández, R., Fernández. C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F: McGraw-Hill.
- Íñiguez, L. (2006). *Análisis del discurso: manual para las ciencias sociales*. España: Editorial UOC.
- Lada, U. (2003). *La narrativa oral literaria: un estudio pragmático. Volumen 53 de Problemata literaria*. Barcelona: Edition Reichenberger.
- Manrique, E. (2006). *Lengua, conflicto cultural y expresión emocional: discursos ideológicos y psicológicos del Carnaval Andino*. Revista de Psiquiatría y Salud Mental Hermilio Valdizan, 7, 87-108.
- Mato, D. (2004). *Actores globales, organizaciones indígenas, antropólogos y otros profesionales en la producción social de representaciones de cultura y desarrollo en el Festival of American Folklofle de la Smithsonian Institution*. Colección de Monografías, No. 13. Caracas: Programa Globalización, Cultura y Transformaciones Sociales, CIPOST, FaCES, Universidad Central de Venezuela. Recuperada de: <http://www.globalcult.org.ve/doc/Monografias/MonografiaMato.pdf>
- Mattelart, A. (2005). *Diversidad cultural y mundialización*. España: Editorial Paidós.
- Menchú, R. (1988). El arte maya. *Arte Naif, Guatemala: Pintura Maya Guatemalteca Contemporánea*, UNESCO, 11-12.
- Méndez, L. (1999). Memoria, Imaginario y Estrategias. *Arte Naif, Guatemala: Pintura Maya Guatemalteca Contemporánea*, UNESCO, 15-23.

- Mijangos, J. (2010). *Documental de rasgos de identificación y revaloración de manifestaciones culturales guatemaltecas: danzas tradicionales de las ferias patronales en Baja Verapaz, Totonicapán, Ciudad Vieja y Mixco durante 2009*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar.
- Ministerio de Cultura de la República de Colombia. (2013). *Diez festivales: valores e impacto*. Bogotá, Colombia: Instituto de Políticas de Desarrollo IPD.
- Molina, V. (2012). *Prácticas socio-culturales de resistencia en la comunidad indígena Nasa. Fiestas, celebraciones y encuentros colectivos*. *Pensar a práctica*, 15, 1-271.
- Montañés, M. (2011). *Metodología y técnica participativa: Teoría y práctica de una estrategia de investigación participativa. Volúmen 127 de Manuales de Sociología*. Barcelona: Editorial UOC.
- Montemayor, C. (2000). *La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales*. *Desacatos*. *Revista Antropológica*. P. 95-106. Recuperada de: <http://207.248.180.60/Desacatos/05%20Indexado/contradecir.pdf>
- Mouffle, C. (2005). *Whick Publi Space for Critical Artistic Practices?*. Cork Caucus: on art, possibility & democracy. Irlanda: Bational Sculpture Factory.
- Movimiento de Artistas Ri Ak'u'x. (2013). *Programa del Festival de Arte de Pueblos Originarios Ruk'u'x. Entrelazando sonidos, imágenes y movimientos*. Guatemala: Autor.
- Namakforoosh, M. (2000). *Metodología de la investigación*. México D.F: Editorial Limusa.
- Negrón, B. y Nett, M. (2005). *Diversidad cultural: el valor de la diferencia*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- Palermo, Z. (2009). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Pini, I. (2000). *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Polanco, H. (2007). *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A de C.V.

- Porras, J. (2009). *Propuesta de una estrategia de comunicación para la promoción cultural que impulsa el museo de música maya Casa K'ojom*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar.
- Prera, A. (1998). Presentación. *Arte Naif, Guatemala: Pintura Maya Guatemalteca Contemporánea*, UNESCO, 13-14.
- Ramazzini, R. (2011). *Documental audiovisual sobre la propuesta alternativa y artes escénicas de los grupos de jóvenes mayas Sobrevivencia y Sotz'il*. Tesis inédita, Universidad Rafael Landívar. (Versión electrónica). Recuperada de: <http://biblio2.url.edu.gt/Tesis/05/01/Ramazzini-Rodrigo/Ramazzini-Rodrigo.pdf>
- Read, H. (1977). *Arte y sociedad*. España: Ediciones Península.
- Rojas, J. (2012). “*Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el bullerengue!*” el caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 7, 139-159.
- Sardar, Z. (2005). *Estudios culturales para todos*. España: Editorial Paidós.
- Simpson, T. (1997). *Patrimonio indígena y autodeterminación*. Copenhague, Dinamarca: Programa para los Pueblos de los Bosques e IWGIA (Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas).
- United Nations Educational Organizations. (2010). *Informe Mundial sobre la Diversidad Cultural: Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural*. UNESCO.
- Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*. España: Editorial Ariel.
- Villalobos, A. y Ortega, C. (2012). Formas de interculturalidad en el arte: hibridación y transculturización. Revista científica Ra-Ximhai, 8, 33-47.
- Wodak, R. y Meyer, M. (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- World Intellectual Property Organization. (n.d.). *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folclore. Folleto No. 1*. OMPI.
- Zapilli, G. (2003). *La huella creativa*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Zúñiga, V. y Bernand, C. (2007). *Identidad y diversidad: dilemas de la diversidad cultural*. México: Fondo Editorial de Nuevo León.

## Anexo #1 Cuadro integrador de figuras retóricas

Figura	Tipo	Nombre	Descripción	Ejemplo
De dición	Por adición de vocablos	Epíteto	Uso aparentemente innecesario de adjetivos, que destaca una cualidad inherente del nombre al que acompaña.	La blanca nieve.
		Pleonasmo	Insiste en el sentido de un vocablo, sin agregarle ningún dato nuevo a su significado.	Lo cogí con mis propias manos.
		Acumulación de sinónimos	Nombra una cosa, y le añade palabras de significación equivalentes.	Era un hombre frío, despegado, indiferente a todo.
		Polisíndeton	Colma de conjunciones innecesarias a las frases, tiñéndolas de una afectividad-especial.	Venía cansado, y aburrido y disgustado, y dispuesto a no volver.
	Por supresión de palabras	Asíndeton	Antagónico del "Polisíndeton", suprime totalmente las conjunciones, para hacer más dinámico y contundente al texto.	Venía cansado, aburrido, disgustado, dispuesto a no volver.
		Elipsis	Suprime algún elemento de la oración, para destacar la idea principal. Se destaca su uso en exclamaciones e interjecciones.	Lo bueno, si breve, dos veces bueno.  ¡Fuego!
	Por repetición o reiteración	Anáfora	Repite una o varias palabras al inicio de cada verso con frases análogas, generalmente en poesías.	Tan airoso, tan ligero, tan gallardo era su porte...
		Reduplicación	Cuando las palabras repetidas son contiguas.	El mar estaba azul, azul.
		Retruécano	Vuelve a mencionar las mismas palabras de una frase, pero en orden inverso, para contrastar la significación de la segunda con la primera.	Hay que comer para vivir, y no vivir para comer.
	Por combinación	Aliteración	Combina repetidamente determinados sonidos en las frases, para aumentar la sugestión rítmica. Suele usarse en poesía.	La libélula vaga de una vaga ilusión.

De dicción		Hiperbatón	Altera el orden común de elementos de una frase, ocasionando que la expresión se sienta forzada.	Leerá mañana Juan estas páginas.
		Equívoco	Emplea palabras homónimas o que puedan entenderse de diversas maneras.	Como yo tengo en estos ojos dos viejitas, en vez de niñas, todo lo descubro.
		Paranomásia	Reúne voces de sonidos parecidos entre sí, pero que tienen una significación dispar. Mediante ésta, se obliga al perceptor a esforzarse intelectualmente para diferenciar el sentido.	Allí se vive porque se bebe.
De pensamiento	Descriptivas	Descripción	Enumera los rasgos sensibles de algo. Cuando hace referencia a aspectos físicos se identifica como “retrato” y “etopeya” cuando trata caracteres morales.	El viandante es de rostro aguileño, cabello castaño y frente lisa y desembarazada. Sus ojos son alegres y su nariz es corva, aunque bien proporcionada.
		Comparación o símil	Contrasta un hecho de la realidad con otro que posee sus mismas cualidades, pero en menor grado. Así, el hecho adquiere la calidad del aludido, y se hace más expresivo.	El guerrero corría semejante a un torrente desbordado, que ha roto los diques en su rápido curso.
	Lógicas	Perífrasis	Sucede cuando se alude a otras cosas que sugieran o recuerden a una cosa, en vez de mencionarla directamente por su nombre.	Porque, según la leyenda, la voz ronca del cisne se hace melodioso cuando el animal va a morir.
		Antítesis o contraste	Opone dos ideas, aprovechando esta contraposición para adquirir un mayor relieve.	La cuna empieza a ser sepultura, y la sepultura cuna a la postrera vida.

De pensamiento		Paradoja	Encierra una contradicción superficial, que en el fondo hace sentido.	Mi vida vive muriendo, si viviese, moriría, porque muriendo saldría del mal que siento viviendo.
		Gradación o clímax	Conocida también como “clímax”, genera interés al presentar las ideas en una serie progresiva de significación, en orden ascendente o descendente.	En corto tiempo se pensó, se consultó, se aprobó, y se caminó a su ejecución.
		Sentencia, máxima o proverbio	Expresan pensamientos profundos, usualmente de tipo moral, expresados por autores conocidos. Cuando es una sentencia de conocimiento popular, se le llama “refrán”.	La fortuna ayuda a los audaces (Virgilio)  Dime con quién andas y te diré quién eres.
	Patéticas	Exclamación	Intercala e interrumpe un deshago de sentimientos con exclamaciones colocadas entre signos de admiración.	Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora, campos de soledad, mustio collado, fueron un tiempo Itálica famosa...
		Interrogación	Esta interrogativa no espera una respuesta, sino que su función es la de confirmar una opinión o expresar sentimientos.	¿No palpita vuestro pecho, no se huela vuestra sangre, no se anonada y confunde vuestro corazón cobarde con mi presencia?
		Prosopopeya o personificación	Atribuye a las cosas inanimadas, capacidades o actividades de seres vivos.	La sombra se veía venir corriendo a prisa, ya por la falta espesa del altísimo monte.
		Apóstrofe	Se presenta al dirigir vivamente la palabra a otros	¡Ah, campos de mi tierra,

De pensamiento	Patéticas		seres vivos e ideas abstractas.	qué bellos sois!
		Deprecación	Manifiesta una súplica.	¡No me abandonéis, oh padres!
		Imprecación	Se aplica al desearle un mal a terceros.	¡Que Dios te confunda!
		Execración	Cuando el mal se desea a sí mismo.	Inferno, abre tu boca y trágame.
		Ironía	Manifiesta lo contrario de lo que se quiere dar a entender. Suele tener una intención burlesca, porque su comprensión implica un esfuerzo.	¡Eres un lince! (dicho a alguien que no entiende algo sencillo)
		Sarcasmo	Similar a la ironía, pero con una burla percibida como cruel.	Brilla radiante el sol, la primavera, los campos pinta en la estación florida: truéquese en risa mi dolor profundo... que haya un cadáver más, ¿qué importa al mundo? Exclama Espronceda ante la muerte de su amada.
		Hipérbole o exageración	Se exagera todo lo que se afirma, motivado por un sentimiento profundo.	Esta casa es un infierno.

## Anexo #2 Cuadro para analizar las líricas de las canciones

Grupo:

Nombre de la canción:

SINTÁCTICO	Idioma	
	Síntesis	
	# de estrofas	
	# de verbos	
	# de adjetivos	
	# de sustantivos	
	Palabras repetidas	
SEMÁNTICO	<p style="text-align: center;">Simbolismos lingüísticos que connoten postura política</p>	
	<p style="text-align: center;">Figuras de pensamiento identificadas</p>	
PRAGMÁTICO	Técnica artística	
	Plataforma en que se presentó	
	No. de músicos que la interpretaron	
	Vestuario	
	Instrumentos	
	Género musical	
	Público	

### **Anexo #3 Entrevista para los sujetos creadores de las canciones:**

#### **Aj Batz Rock**

Nombre de la agrupación musical:\_\_\_\_\_.

Nombre del representante de la agrupación:\_\_\_\_\_.

#### **EXPLORANDO LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR DE LAS CANCIONES**

- ¿En qué lugar y año nació?
- ¿Cuál su la procedencia étnica?
- ¿Cuál es su grado de estudios?
- ¿Qué lo motivó a expresarse por medio de la música?
- ¿Cómo se formó el grupo Aj Batz Rock? ¿Qué los motivó a formar la agrupación?
- ¿Es músico de tiempo completo? Si no es así, ¿qué otra actividad desempeña?
- ¿Su carrera musical lo ha llevado a involucrarse en algún tipo de organización civil?
- ¿Cuáles son sus aspiraciones a largo plazo?

#### **SOBRE SU IDENTIDAD**

- Para usted ¿qué significa hoy ser un joven kaqchikel?
- ¿A qué oportunidades y dificultades se ha enfrentado al presentarse como un músico de rock kaqchikel? ¿Ha tenido que modificar o renunciar a elementos de su identidad para llegar a ser un artista reconocido? (por ejemplo, comunicarse en idioma español, vestirse diferente, etc.)
- ¿Qué características individuales comparte con los demás integrantes de la banda?
- ¿Qué elementos de su identidad transmite por medio de las letras de sus canciones?
- ¿Cree que es posible defender la individualidad y lo que somos ante la globalización? ¿Cómo?

- ¿Cómo se pueden aprovechar aspectos de la globalización para reforzar la propia identidad?

## ASPECTOS DE SU CULTURA

- ¿En qué elementos se inspiran para componer la música de Aj Batz?
- ¿Incluyen aspectos enseñados por sus abuelos o generaciones anteriores en su música? ¿Cuáles?
- ¿Consideran que su música genera conocimiento sobre la cultura kaqchiquel para la sociedad y el mundo? En caso afirmativo ¿qué tipo de conocimientos culturales difunden sus canciones?
- ¿Cómo creen que su música contribuye a preservar elementos de tu cultura? ¿Cómo los combinas con elementos de la cultura global?

## EL ARTE COMO UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

- ¿Hacia quién va dirigida la música de Aj Batz Rock?
- ¿Qué mensajes transmiten sus canciones?
- ¿Pretenden generar alguna reacción con su música? Mencione cuáles.
- ¿Qué respuesta ha manifestado su comunidad respecto a su música? ¿se siente identificada o la rechaza?
- Y en resto de sectores de la sociedad, ¿en algún momento han sido marginados o excluidos por compartir propuesta?

## REFLEXIONES SOBRE LA INTERCULTURALIDAD

- ¿Todos los integrantes se sienten identificados con la cultura local? ¿o sienten más empatía con otras culturas del mundo?
- ¿Cuáles son las influencias de su música? ¿De dónde surgió la idea de fusionar el rock con sonidos autóctonos?
- ¿Cree que su música puede generar puentes entre culturas? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

- ¿Han convivido con otros grupos mayas guatemaltecos de diferentes grupos étnicos? ¿O compartido procesos creativos? En caso afirmativo, ¿cómo ha sido esa relación intercultural?
- ¿Qué experiencia les dejó el haber participado en un festival multicultural como Ruk'u'x?
- Durante este festival, ¿cómo fue la convivencia con el grupo de México?, ¿qué puntos comunes y qué puntos diferentes encontraron a nivel artístico y cultural?

## **Anexo #4 Entrevista para los sujetos creadores de las canciones:**

### **Hamac Caziim**

Nombre de la agrupación musical:\_\_\_\_\_.

Nombre del representante de la agrupación:\_\_\_\_\_.

#### **EXPLORANDO LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR DE LAS CANCIONES**

- ¿En qué lugar y año nació?
- ¿Cuál su la procedencia étnica?
- ¿Cuál es su grado de estudios?
- ¿Qué lo motivó a expresarse por medio de la música?
- ¿Cómo se formó el grupo Hamac Caziim? ¿Qué los motivó a formar la agrupación?
- ¿Es músico de tiempo completo? Si no es así, ¿qué otra actividad desempeña?
- ¿Su carrera musical lo ha llevado a involucrarse en algún tipo de organización civil?
- ¿Cuáles son sus aspiraciones a largo plazo?

#### **SOBRE SU IDENTIDAD**

- Para usted ¿qué significa hoy ser un joven seri?
- ¿A qué oportunidades y dificultades se ha enfrentado al presentarse como una artista contemporánea de música rock seri? ¿Ha tenido que modificar o renunciar a elementos de su identidad para llegar a ser un artista reconocido? (por ejemplo, comunicarse en idioma inglés, vestirse diferente, etc.)
- ¿Qué características individuales comparte con los demás integrantes de la banda?
- ¿Qué elementos de su identidad transmite por medio de las letras de sus canciones?
- ¿Cree que es posible defender la individualidad y lo que somos ante la globalización? ¿Cómo?

- ¿Cómo se pueden aprovechar aspectos de la globalización para reforzar la propia identidad?

## ASPECTOS DE SU CULTURA

- ¿En qué elementos se inspiran para componer la música de Hamac Caziim?
- ¿Incluyen aspectos enseñados por sus abuelos o generaciones anteriores en su música? ¿Cuáles?
- ¿Consideran que su música genera conocimiento sobre la cultura comcáac para la sociedad y el mundo? En caso afirmativo ¿qué tipo de conocimientos culturales difunden sus canciones?
- ¿Cómo creen que su música contribuye a preservar elementos de tu cultura? ¿Cómo los combinas con elementos de la cultura global?

## EL ARTE COMO UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

- ¿Hacia quién va dirigida la música de Hamac Caziim?
- ¿Qué mensajes transmiten sus canciones?
- ¿Pretenden generar alguna reacción con su música? Mencione cuáles.
- ¿Qué respuesta ha manifestado su comunidad respecto a su música? ¿se siente identificada o la rechaza?
- Y en resto de sectores de la sociedad, ¿en algún momento han sido marginados o excluidos por compartir propuesta?

## REFLEXIONES SOBRE LA INTERCULTURALIDAD

- ¿Todos los integrantes se sienten identificados con la cultura local? ¿o sienten más empatía con otras culturas del mundo?
- ¿Cuáles son las influencias de su música? ¿De dónde surgió la idea de fusionar sonidos electrónicos y alternativos con otros autóctonos?
- ¿Cree que su música puede generar puentes entre culturas? En caso afirmativo, ¿de qué manera?

- ¿Han convivido con otros grupos artísticos de diferentes grupos étnicos? ¿O compartido procesos creativos? En caso afirmativo, ¿cómo ha sido esa relación intercultural?
- ¿Qué experiencia les dejó el haber participado en un festival multicultural como Ruk'u'x?
- Durante este festival, ¿cómo fue la convivencia con el grupo guatemalteco de rock Aj Batz?, ¿qué puntos comunes y qué puntos diferentes encontraron a nivel artístico y cultural?

## **Anexo #5 Entrevista a los movimientos organizadores del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x**

Movimiento organizador:\_\_\_\_\_.

Nombre del representante del movimiento organizador:\_\_\_\_\_.

La presente entrevista pretende conocer la percepción del movimiento organizador que representa, sobre las temáticas tratadas durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios, realizado el año pasado en Sololá, Sololá. La información obtenida por este instrumento será utilizada para complementar el análisis del discurso de esta plataforma cultural. Le agradecemos su tiempo y disponibilidad para contestar las siguientes preguntas:

- ¿Qué impulsó al Movimiento Ri Ak'u'x a organizar el evento?
- ¿Qué se esperaba lograr con la celebración del Festival?
- ¿Cómo se convocó a los grupos artísticos participantes?
- ¿Se obedecieron determinados criterios para seleccionar a los grupos artísticos?  
¿Cuáles?
- ¿Se buscó invitar a representantes artísticos de todas las etnias originarias de Guatemala, o se procuró reunir a sólo un grupo determinado? ¿Por qué?
- ¿Qué los impulsó a organizar un evento multicultural internacional?
- ¿Por qué se buscó exponer esta mezcla de “sonidos, imágenes y movimientos” para representar la identidad de los pueblos originarios?
- ¿Qué significado social tiene la celebración de este tipo de eventos culturales?
- ¿Cómo percibió la convivencia entre los distintos grupos artísticos participantes?
- Después de esta experiencia, ¿consideran seguir realizando este festival en los próximos años?

## Anexo # 6 Canciones analizadas del grupo Aj Batz Rock

### Meb'a'il

Esta historia que les contaré	Re jun tzij re xtinb'ixaj apon
Es la triste y cruda realidad	kan janila nib'isoj nuk'u'x
De mi gente que a las fincas va	Kan k'ayew nib'an chike qawinaq
El hombre su tomatillo lleva	Ri achin nurejqaj el ti rutzuy
Sus harapos dentro de un costal	Ri ruq'u nuju el pa ya'l
A la zafra se encamina ya	nuchäp el rub'ey pa rusamaj

### CORO:

La jornada, al finalizar	Ri tiqaq'ij ntel pe pa rusamaj
El patrón se burla de él	Ri b'eyon choj nitzi'en chirij
Bien tizado y sudado está.	Kan xaq ri nub'en rupalej
La jornada, al finalizar	Ri tiqaq'ij ntel pe pa rusamaj
El patrón se burla de él	Ri b'eyon choj nitzi'en chirij
Bien tizado y sudado está.	Kan xaq ri nub'en rupalej

Demacrado y enfermizo está	Ri ti achin janila rukajman
Van tres meses que trabaja allí	Oxi' ik' yan nik'oje chiri
Su menú sólo es tortilla y sal	xe atzan nutij rik'in ti ruway
Y un sorbo de agua	chuqa b'a ti ruya'

Su salario quiere ir a cobrar	Xb'ek'utuj jub'a ti rajel nurajo'
Le dijeron que debía aún	xb'ix chire xa k'o na ruk'as

Otra víctima de explotación

kan k'ayew nib'an chike ri qawinaq

**CORO:**

La jornada, al finalizar  
El patrón se burla de él  
Bien tizado y sudado está.  
La jornada, al finalizar  
El patrón se burla de él  
Bien tizado y sudado está.

Ri tiqaq'ij ntel pe pa rusamaj  
Ri b'eyon choj nitzi'en chirij  
Kan xaq ri nub'en rupalej  
Ri tiqaq'ij ntel pe pa rusamaj  
Ri b'eyon choj nitzi'en chirij  
Kan xaq ri nub'en rupalej

**Por Él**

Lo llegaron a secuestrar  
Lo trataron como animal  
Qué coraje me dio?  
Una herida dejó  
Ahora que escribo por él  
Lo que nunca pude decir  
Por mucho tiempo callé  
Y borrado no está

Riqaq'axam pe rija' xuk'wax el  
Achi'el chikop xib'an chire  
Kan man utz ta xinuna'  
nimaq'axomal xuya kan  
wakamin k'ari nunataj  
Ri manjun xinb'ij ta ojer  
K'o chik juna xik'o yan  
Wakamin k'a ri nikinataj

Jamás volvió  
Y ya nunca lo pude ver  
A sus hijos no vio crecer  
A un no se sabe por qué

Man xoqa chik ta  
Man junb'ey chik xintz'et ruwäch  
Ri ralk'wal xek'iy q'anej  
Man jun etamayon achike ruma

## Anexo # 7 Canciones analizadas del grupo Hamac Caziim

### Zic Quisil iime

Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa  
Colami yoaa ya  
Colami yoaa ya  
Hai quih itaalam  
cola opeeti  
Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa.j

El nido del águila pescadora  
era redondo  
Chilla y llora en lo alto  
Chilla y llora en lo alto  
el ansia para  
conseguir alimento  
vuela en círculo  
para atrapar a su presa

Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa  
Colami yoaa ya  
Colami yoaa ya  
Hai quih itaalam  
cola opeeti  
Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa.j

El nido del águila pescadora  
era redondo  
Chilla y llora en lo alto  
Chilla y llora en lo alto  
el ansia para  
conseguir alimento  
vuela en círculo  
para atrapar a su presa

Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa  
Colami yoaa ya  
Colami yoaa ya  
Hai quih itaalam  
cola opeeti  
Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa.j

El nido del águila pescadora  
era redondo  
Chilla y llora en lo alto  
Chilla y llora en lo alto  
el ansia para  
conseguir alimento  
vuela en círculo  
para atrapar a su presa

Ziic quisil iime  
El nido del águila pescadora

cola yopeetij itaa  
Colami yoaa ya  
Colami yoaa ya  
Hai quih itaalam  
cola opeeti  
Ziic quisil iime  
cola yopeetij itaa.j

era redondo  
Chilla y lora en lo alto  
Chilla y lora en lo alto  
el ansia para  
conseguir alimento  
vuela en círculo  
para atrapar a su presa

### Ihamoc Imac Ano Caalam

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoe ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoe ya  
iyaxi cöyocaapa xoe.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoe ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoe ya  
iyaxi cöyocaapa xoe.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoe ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoe ya  
iyaxi cöyocaapa xoe.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoee ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoee ya  
iyaxi cöyocaapa xoee.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoee ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoee ya  
iyaxi cöyocaapa xoee.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoee ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoee ya  
iyaxi cöyocaapa xoee.

Hamoc imac caalam ya hamoc  
imac caalam miisint tee  
iyaxi Cöyocaap siisim xoee ya Iyaxi  
Cöyocaalam ya caalam ano coii siisim xoee ya  
iyaxi cöyocaapa xoee.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

Las que juegan en el alba

Las jovencitas de la mar gris

Juegan y ríen.

## Anexo #8 Cuadros para analizar las líricas de las canciones de Aj Batz Rock

Grupo: Aj Batz Rock

Nombre de la canción: Meb'a'il

SINTÁCTICO	Idioma	Kaqchikel
	Síntesis	Denuncia la extrema pobreza y la explotación, contando la historia de un trabajador en una finca.
	# de estrofas	8
	# de verbos	25
	# de adjetivos	23
	# de pronombres	23
	# de sustantivos	29
	Palabras repetidas	Jornada, patrón, tiznado, sudado, él
SEMÁNTICO	<p>Symbolismos lingüísticos que connoten postura política</p>	<p>Se interpreta que las palabras más reiteradas pueden hacer referencia a la explotación (marcada por el “tiznado”, “sudado”) que sufren los trabajadores jornaleros indígenas (nombrado como “él”) en las fincas de los terratenientes (o “patrón”).</p> <p>Esta canción entonces pudo haber sido elaborada como una denuncia pública, en donde el autor comunica que la situación en las fincas sigue siendo precaria para los trabajadores, a pesar de la publicidad positiva que se les ha generado a los finqueros en la actualidad.</p>
	Figuras de pensamiento identificadas	<p><u>Hiperbatón</u>. Altera el orden lógico de las frases, haciéndolas sentir forzadas, por ejemplo: “La jornada, al finalizar...”. Sin embargo, esta ordenación sigue la lógica gramatical del idioma original (kaqchikel) en que se escribió la canción.</p> <p><u>Descripción</u>. Especifica la apariencia, condición y rasgos sensibles de los sujetos mencionados en la canción (es un hombre que carga un tomatillo, está tiznado, sudado, mal alimentado, etc.).</p> <p><u>Hipérbole</u>: exagera o acentúa con insistencia la situación del sujeto de la canción: “bien” tiznado y sudado está.</p>
PRAGMÁTICO	Técnica artística	Música
	Plataforma en que se presentó	Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x

No. de músicos que la interpretaron	6 artistas: -Carlos José Simón - Miguel Reyes -Byron Morales -Édgar Hernández -Daniel Díaz -Benigno Simón
Vestuario	Camisas tradicionales de la región de Sololá, combinada con pantalones casuales y morrales con diseños típicos. Sólo Benigno Simón (el cantante) usó un conjunto de algodón blanco completo, un sombrero de paja y una rodillera (trozo de tela oscuro con lunares blanquesinos, sujetado con una faja).
Instrumentos	Guitarra rítmica acústica, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, marimba y voz.
Género musical	Rock maya kaqchikel
Público	Asistentes al Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x, los cuales fueron principalmente habitantes de Sololá y comunidades cercanas, así como los demás artistas participantes en el evento.
Reacción del público asistente	El público asistente se sintió identificado su música. Sienten que su propuesta fue valorada y tomada como algo propio por los asistentes.

Grupo: Aj Batz Rock

Nombre de la canción: Natab'äl (Por él)

SINTÁCTICO	Idioma	Kaqchikel y español
	Síntesis	Dedicada a los mártires del conflicto armado interno, expresa la frustración que vivió el artista cuando perdió a su padre.
	# de estrofas	6
	# de verbos	32
	# de adjetivos	10
	# de pronombres	14
	# de sustantivos	8
	Palabras repetidas	Nunca, ver, él.

SEMÁNTICO	Simbolismos lingüísticos que connoten postura política	<p>Tomando como referencia el contexto del autor y las palabras repetidas, se puede analizar que la canción rememora un hecho violento vivido durante el conflicto armado interno, basándose en su experiencia personal (la desaparición de su padre de familia), y enfatizando las secuelas que dejó en su parentela.</p> <p>Como la cantidad de verbos supera a los demás elementos presentes en la composición, se puede interpretar que la acción o sentimiento que se pretende generar en los oyentes de la canción es el de despertar conciencia o recordarle a las nuevas generaciones el dolor engendrado en la guerrilla interna en el país, y las secuelas que este violento periodo histórico dejó en las personas.</p>
	Figuras de pensamiento identificadas	<p><u>Comparación o símil.</u> Expresa “lo trataron como animal”, para indicar que su humanidad fue ultrajada con violencia.</p> <p><u>Asindetón.</u> La letra mantiene un tono directo de denuncia, que suprime las conjunciones innecesarias, para dejar claro el mensaje principal sin adornos ni distractores.</p> <p><u>Perífrasis.</u> Desde el título se menciona “Por él”, en vez de nombrarla “Por mi papá”. De igual manera, no mencionan la identidad de los sujetos que arremetieron contra “él”, quedando las oraciones así: (ellos) lo llegaron a secuestrar.</p> <p><u>Hiperbatón.</u> No se plantean las oraciones siguiendo el orden sintáctico natural. Por ej: “una herida dejó”, en vez de “dejó una herida”. Sin embargo, esta ordenación sigue la lógica gramatical del idioma original (kaqchikel) en que se escribió la canción.</p>
PRAGMÁTICO	Técnica artística	Música
	Plataforma en que se presentó	Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk’u’x
	No. de músicos que la interpretaron	<p>6 artistas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Carlos José Simón</li> <li>- Miguel Reyes</li> <li>-Byron Morales</li> <li>-Édgar Hernández</li> </ul>

	-Daniel Díaz -Benigno Simón
Vestuario	Camisas tradicionales de la región de Sololá, combinada con pantalones casuales y morrales con diseños típicos. Sólo Benigno Simón (el cantante) usó un conjunto de algodón blanco completo, un sombrero de paja y una rodillera (trozo de tela oscuro con lunares blanquesinos, sujetado con una faja).
Instrumentos	Guitarra rítmica acústica, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, marimba y voz.
Género musical	Rock maya kaqchikel
Público	Asistentes al Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x, los cuales fueron principalmente habitantes de Sololá y comunidades cercanas, así como los demás artistas participantes en el evento.
Reacción del público asistente	El público asistente se sintió identificado su música. Sienten que su propuesta fue valorada y tomada como algo propio por los asistentes.

## Anexo #9 Cuadros para analizar las líricas de las canciones Hamac Caziim

Grupo: Hamac Caziim  
 Nombre de la canción: Zic Quisil lime

SINTÁCTICO	Idioma	Cmique iitom
	Síntesis	Canción que habla sobre un águila que caza, para alimentar a sus crías.
	# de estrofas	4
	# de verbos	32
	# de adjetivos	24
	# de pronombres	12
	# de sustantivos	16
	Palabras repetidas	Círculo/redondo
SEMÁNTICO	Simbolismos lingüísticos que connoten postura política	<p>La naturaleza que rodea la realidad del pueblo seri, tienden a ser considerada como reflejo de su propia identidad.</p> <p>Lo circular o lo redondo tiende a evocar lo eterno, lo cíclico y lo absoluto.</p> <p>El mar está relacionado analógicamente con la vida o sangre del pueblo seri. Y este es el entorno de dos generaciones de águilas, que representan la libertad. Por lo tanto, se puede interpretar que se comunica el ciclo de la vida del pueblo seri, que mantiene su autonomía al alimentar a las nuevas generaciones con su conocimiento tradicional.</p>
	Figuras de pensamiento identificadas	<p><u>Descripción.</u> Destacan cualidades de los sujetos (mencionando que el águila era pescadora), su entorno (como el nido redondo ubicado a una gran altura) y cómo actúa.</p> <p><u>Metáfora.</u> Se presentan elementos de la naturaleza “alba” o “mar gris”, para simbolizar aspectos de su propia identidad.</p>
PRAGMÁTICO	Técnica artística	Música. Género Xepe an Cöicoos
	Plataforma en que se presentó	Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk’u’x
	No. de músicos que la interpretaron	5 artistas: - Siipoj Cheel - Xecoj - Issi - Siilkeii

		- Hassa
Vestuario		Ropa tradicional seri en color negro, con diseños pintados en el rostro (rayas y puntos de color azul, rojo, amarillo, blanco y verde), y ornamentos elaborados con materiales provenientes del mar y/o desierto.
Instrumentos		Bajo electrónico, dos guitarras eléctricas, batería y voz.
Género musical		Rock Comcáac (Seri)
Público		Asistentes al Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x, los cuales fueron principalmente habitantes de Sololá y comunidades cercanas, así como los demás artistas participantes en el evento.
Reacción del público asistente		Los asistentes bailaron, gritaron y saltaron cuando escucharon sus canciones. Los integrantes del grupo sienten que con esto logran comunicarse y entenderse espiritualmente con el público.

Grupo: Hamac Caziim

Nombre de la canción: Ihamoc Imac Ano Caalam

SINTÁCTICO	Idioma	Cmique iitom
	Síntesis	Narración sobre jóvenes que juegan en la media noche.
	# de estrofas	6
	# de verbos	18
	# de adjetivos	6
	# de pronombres	12
	# de sustantivos	18
	Palabras repetidas	alba, juegan
SEMÁNTICO	Symbolismos lingüísticos que connoten postura política	La naturaleza que rodea la realidad del pueblo seri, tienden a ser considerada como reflejo de su propia identidad. Por ejemplo: el agua es la sangre de sus venas, la Isla Tiburón (su territorio geográfico) es su corazón, la tierra es su piel y las montañas su columna vertebral. La noche o el alba pueden representar el espacio de la creación y divinidad. Mientras que el mar se relaciona directamente con la femineidad. Por lo tanto, se puede interpretar que con la acción de "jugar", este canto hace referencia a la

		fecundación y origen de la vida humana.
	Figuras de pensamiento identificadas	<p><u>Elipsis</u>. Suprime el uso de elementos de la oración, mencionando sólo los verbos de las acciones que realizan los sujetos.</p> <p><u>Perífrasis</u>. En las primeras estrofas nombra a “las” y “los” que juegan, sin mencionarlos directamente por su nombre.</p> <p><u>Metáfora</u>. Se presentan elementos de la naturaleza “alba” o “mar gris”, para simbolizar aspectos de su propia identidad.</p>
PRAGMÁTICO	Técnica artística	Música. Género Xepe an Cöicoos
	Plataforma en que se presentó	Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x
	No. de músicos que la interpretaron	<p>5 artistas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Siipoj Cheel</li> <li>- Xecoj</li> <li>- Issi</li> <li>- Siilkeii</li> <li>- Hassa</li> </ul>
	Vestuario	Ropa tradicional Seri en color negro, con diseños pintados en el rostro (rayas y puntos de color azul, rojo, amarillo, blanco y verde), y ornamentos elaborados con materiales provenientes del mar y/o desierto.
	Instrumentos	Bajo electrónico, dos guitarras eléctricas, batería y voz.
	Género musical	Rock Comcáac (Seri)
	<p>Público</p> <p>Reacción del público asistente</p>	<p>Asistentes al Festival de Arte de los Pueblos Originarios, Ruk'u'x, los cuales fueron principalmente habitantes de Sololá y comunidades cercanas, así como los demás artistas participantes en el evento.</p> <p>Los asistentes bailaron, gritaron y saltaron cuando escucharon sus canciones. Los integrantes del grupo sienten que con esto, logran comunicarse y entenderse espiritualmente con el público.</p>

## **Anexo #10 Entrevista para los sujetos creadores de las canciones:**

### **Aj Batz Rock**

Nombre del representante de la agrupación: Benigno Simón A.

La presente entrevista pretende conocer detalles sobre la realidad en la que viven los músicos y compositores del grupo, así como la experiencia que han tenido al ser artistas representantes de la cultura kaqchikel en la actualidad. La información que se obtenga en este instrumento sustentará los fundamentos de la tesis de licenciatura, la cual tiene como objetivo identificar la relación entre el arte y la cultura. Le agradecemos su tiempo y disponibilidad para contestar las siguientes preguntas:

#### **EXPLORANDO LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR DE LAS CANCIONES DE AJ BATZ ROCK**

- *¿En qué lugar y año nació?*  
En caserío Centro, aldea Hacienda María, san José Poaquil Chimaltenango.
- *¿Cuál su la procedencia étnica?*  
Kaqchikel
- *¿Cuál es su grado de estudios?*  
Licenciado.
- *¿Qué lo motivó a expresarse por medio de la música?*
  - 1) Consideramos que llega más a la población
  - 2) Es el área que nos desenvolvemos
  - 3) Nos gusta la música.
- *¿Cómo se formó el grupo Aj Batz Rock?*  
Nace desde el caserío centro de la aldea Hacienda María San José Poaquil, Chimaltenango.
- *¿Qué los motivó a formar la agrupación?*  
Nace como una propuesta. Nos dimos cuenta que el kaqchikel se está perdiendo poco a poco, nos interesa reivindicar nuestro idioma, u una de las formas de hacerlo es a través de la música siendo nuestra población meta la juventud.

- *¿Es músico de tiempo completo? Si no es así, ¿qué otra actividad desempeña?*  
No, me dedico a la docencia del nivel primario, básico, y diversificado.
- *¿Su carrera musical lo ha llevado a involucrarse en algún tipo de organización civil?*  
No solo en lo civil, sino en las organizaciones populares, artísticas, de reivindicación, cultural, y denunciar las injusticias y atrocidades de los gobiernos de turno.
- *¿Cuáles son sus aspiraciones a largo plazo?*  
Que nuestra música sea escuchada en todos los rincones de Guatemala y el mundo.

## SOBRE SU IDENTIDAD

- *Para usted ¿qué significa hoy ser un joven kaqchikel?*  
Compromiso, reivindicación, identidad, en nuestros hombros descansa lo que nuestros hijos y nietos les depara.
- *¿A qué oportunidades y dificultades se ha enfrentado al presentarse como un músico de rock kaqchikel?*  
Son pocas las oportunidades, nosotros tenemos que batallar para regalar nuestra música, rogar para que nos den espacios, montar actividades costeadando todo y que la gente lo ven indiferente.
- *¿Ha tenido que modificar o renunciar a elementos de su identidad para llegar a ser un artista reconocido? (por ejemplo, comunicarse en idioma español, vestirse diferente, etc.)*  
Soy el mismo de siempre, no me importa el qué dirán me interesa el que tengo que hacer. Algunas veces nos hemos topado con racista que nos tildan de indios caitudos, plumudos, que caemos mal, -anécdota- en una oportunidad nos gritaron AJ BATA CAE MAL. Yo le contesté que por lo menos caia mal, hay gente que ni hacen el favor de caer mal.  
En vestimenta e idioma soy el mismo de siempre, no me hago de más ni de menos, porque yo sé lo que soy: uno más, pero con aspiraciones y cosmovisión

definida. No vengo a obstaculizar el caminar de otros, vengo a convivir con ellos para aprender de ellos, pero valorizar y vivir lo mío.

- *¿Qué características individuales comparte con los demás integrantes de la banda?*

Le voy a revelar nuestro secreto, todos somos del nawal batz. Protector del arte dentro de la cosmovisión maya.

- *¿Qué elementos de su identidad transmite por medio de las letras de sus canciones?*

Convivencia, armonía.

- *¿Cree que es posible defender la individualidad y lo que somos ante la globalización?*

La globalización es un término moderno que es el mismo consumismo, nosotros consideramos que los abuelos han vivido milenios, porque la naturaleza le ha provisto todo, los que tienen miedo a la globalización porque ya se han acomodado a todo. La tierra produce todo, lo necesario para vivir, por eso defender la madre tierra y no dejar a manos de los ladrones imperialismo es una de nuestras misiones.

- *¿Cómo se pueden aprovechar aspectos de la globalización para reforzar la propia identidad?*

Utilizando la tecnología, pero si esto no fuera a ser vedado, pues seguiremos con las practicas ancestrales, el ser humano por naturaleza es acoplable si quita en mente su la idea de acomodado.

## ASPECTOS DE SU CULTURA

- *¿En qué elementos se inspiran para componer la música de Aj Batz?*

La naturaleza y la vida, el diario vivir, lo que lloro, lo que canto, lo que me alegra, y lo que me duele.

- *¿Incluyen aspectos enseñados por sus abuelos o generaciones anteriores en su música? ¿Cuáles?*

Considero que si, respeto hacia la naturaleza.

- *¿Consideran que su música genera conocimiento sobre la cultura kaqchiquel para la sociedad y el mundo? En caso afirmativo ¿qué tipo de conocimientos culturales difunden sus canciones?*

Yo lo considero que sí, pero si esto no fuera el caso, nos interesaría sus comentarios.

- *¿Cómo creen que su música contribuye a preservar elementos de tu cultura?*

El idioma, la cosmogonía.

*¿Cómo los combinas con elementos de la cultura global?*

Con el uso de instrumentos no convencionales, o llámese modernos.

## EL ARTE COMO UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

- *¿Hacia quién va dirigida la música de Aj Batz Rock?*

A quien quiera pensar y valorar su cultura ancestral.

*¿Qué mensajes transmiten sus canciones?*

Amor, injusticia, resistencia, diario vivir, pixab' (consejos) valor a lo que me rodea.

- *¿Pretenden generar alguna reacción con su música? Mencione cuáles.*

Que el mundo se despierta, no seguir siendo objeto de discriminación, tomar nuestro lugar, pero sin dañar a los que nos rodean. No ser más ni menos que otros.

- *¿Qué respuesta ha manifestado su comunidad respecto a su música? ¿se siente identificada o la rechaza?*

Identificada, valoran nuestra propuesta y lo toman como algo propio, orgullosos de lo poco que hemos transcurrido.

- *Y en resto de sectores de la sociedad, ¿en algún momento han sido marginados o excluidos por compartir propuesta?*

Como compañeros artistas sí, pero más de algunos extremistas le hemos aguantado su racismo, no nos interesa porque nosotros siempre hemos trabajado para los que les gusta nuestra música, y los que no les gusta pues les somos indiferentes.

## REFLEXIONES SOBRE LA INTERCULTURALIDAD

- *¿Todos los integrantes se sienten identificados con la cultura local? ¿o sienten más empatía con otras culturas del mundo?*

Si estamos allí es porque sabemos y estamos convencidos de lo que estamos haciendo.

- *¿Cuáles son las influencias de su música? ¿De dónde surgió la idea de fusionar el rock con sonidos autóctonos?*

No soy tan aficionado a mencionar influencias, porque yo creo que escuchamos varios estilos, ritmos, y cada músico tiene su propio gusto, al fusionar sale AJ BATZ.

La idea de fusionar lo autóctono con el rock es porque los jóvenes con el rock se sienten más identificados, y cantar en el idioma Kaqchikel es un orgullo, con eso damos a conocer que nuestro idioma es otros idiomas más, con el cual se puede hacer lo que uno se propone.

- *¿Cree que su música puede generar puentes entre culturas? En caso afirmativo, ¿de qué manera?*

Muchas culturas fuera de nuestro país han apreciado nuestro trabajo y lo valoran. Preguntan, aprenden de nuestra cultura, y nosotros la de ellos.

- *¿Han convivido con otros grupos mayas guatemaltecos de diferentes grupos étnicos?*

Muchas veces.

- *¿O compartido procesos creativos?*

Si tal vez no formal, pero siempre hemos tenido círculos de experiencias y hasta fusionamos.

- *En caso afirmativo, ¿cómo ha sido esa relación intercultural?*

Normal, armónico.

- *¿Qué experiencia les dejó el haber participado en un festival multicultural como Ruk'u'x?*

Bonito porque no dimos a conocer a muchas culturas del mundo.

*Durante este festival, ¿cómo fue la convivencia con el grupo de México (Hamac Caziim)?*

Nos conocieron, los conocimos y ellos siguen de cerca a nosotros como nosotros a ellos.

- *¿Qué puntos comunes y qué puntos diferentes encontraron a nivel artístico y cultural?*

Ellos viven otro ambiente, el estado y su gente los trata de otra forma, aquí en Guatemala es diferente.

## **Anexo #11 Entrevista para los sujetos creadores de las canciones:**

### **Hamac Caziim**

Nombre del representante de la agrupación: Diana Reyes González.

La presente entrevista pretende conocer detalles sobre la realidad en la que viven los músicos y compositores del grupo, así como la experiencia que han tenido al ser artistas representantes de la cultura Comcáac en la actualidad. La información que se obtenga en este instrumento sustentará los fundamentos de la tesis de licenciatura, la cual tiene como objetivo identificar la relación entre el arte y la cultura. Le agradecemos su tiempo y disponibilidad para contestar las siguientes preguntas:

#### **EXPLORANDO LA BIOGRAFÍA DEL AUTOR DE LAS CANCIONES DE HAMAC CAZIIM**

- *¿En qué lugar y año nació?*  
Punta Chueca, Nación Comcáac.
- *¿Cuál su la procedencia étnica?*  
Comcáac (Seri)
- *¿Cuál es su grado de estudios?*  
La mayoría de sus integrantes tienen sólo secundaria y preparatoria. Los integrantes de Hamac Caziim se dedican a la pesca y a la guía de caza de borrego cimarrón, solo el vocalista, además de estas actividades cuenta con una Licenciatura en Desarrollo Sustentable.
- *¿Qué lo motivó a expresarse por medio de la música?*  
La influencia de mucha música extranjera y de otros géneros la cual estaba predominando en el gusto de los jóvenes y estos empezaban a cantar en otro idioma y la intención primaria de llevar estos cantos tradicionales al rock es de que no se olvidaran y perdieran y los jóvenes seris siguieran practicando su idioma Cmiique iitom.

- *¿Cómo se formó el grupo Hamac Caziim? ¿Qué los motivó a formar la agrupación?*

Hace 19 años con la intención de defender el idioma y los cantos.

- *¿Es músico de tiempo completo? Si no es así, ¿qué otra actividad desempeña?*

No son músicos de tiempo completo. Se dedican a la pesca y a la guía de caza de borrego cimarrón.

- *¿Su carrera musical lo ha llevado a involucrarse en algún tipo de organización civil?*

No a la fecha. Estamos en vía de constituirnos en una Asociación Civil.

- *¿Cuáles son sus aspiraciones a largo plazo?*

Concientizar a los jóvenes la importancia de conservar nuestra cultura, seguir tocando y rescatando la cultura Comcáac.

## SOBRE SU IDENTIDAD

- *Para usted ¿qué significa hoy ser un joven seri?*

Una gran responsabilidad porque significa dejar un legado muy importante, como lo hicieron nuestros antepasados que nos dieron la tierra donde habitamos.

- *¿A qué oportunidades y dificultades se ha enfrentado al presentarse como un músico de rock seri? ¿Ha tenido que modificar o renunciar a elementos de su identidad para llegar a ser un artista reconocido? (por ejemplo, comunicarse en idioma español, vestirse diferente, etc.)*

No hemos encontrado ninguna dificultad, ni hemos renunciado a nada de nuestra identidad: somos seris.

- *¿Qué características individuales comparte con los demás integrantes de la banda?*

Pelo largo, danzantes y pescadores y todos hablamos el Cmique iitom nuestro idioma.

- *¿Qué elementos de su identidad transmite por medio de las letras de sus canciones?*

Protección a la flora y fauna.

- *¿Cree que es posible defender la individualidad y lo que somos ante la globalización? ¿Cómo?*

No es posible, pero si se puede compaginar algunas cosas de la globalización y las culturas del mundo.

- *¿Cómo se pueden aprovechar aspectos de la globalización para reforzar la propia identidad?*

Aprovechando toda su tecnología para bien propia y comunal.

## ASPECTOS DE SU CULTURA

- *¿En qué elementos se inspiran para componer la música de Hamac Caziim?*

En los cantos tradicionales Comcáac.

- *¿Incluyen aspectos enseñados por sus abuelos o generaciones anteriores en su música? ¿Cuáles?*

Solo los cantos tradicionales, que son heredados de generación en generación por tradición oral.

- *¿Consideran que su música genera conocimiento sobre la cultura comcáac para la sociedad y el mundo? En caso afirmativo ¿qué tipo de conocimientos culturales difunden sus canciones?*

Nuestra música sirve para amar la flora, fauna y la vida humana.

- *¿Cómo creen que su música contribuye a preservar elementos de tu cultura? ¿Cómo los combinas con elementos de la cultura global?*

Creemos que lo hacemos por medio de los cantos porque así no son olvidos y están cantados en nuestro idioma.

## EL ARTE COMO UNA FORMA DE COMUNICACIÓN

- *¿Hacia quién va dirigida la música de Hamac Caziim?*

En principio era para nuestro pueblo, pero ahora es para todo pueblo indígena del mundo.

- *¿Qué mensajes transmiten sus canciones?*

El respeto a la naturaleza y al ser humano.

- *¿Pretenden generar alguna reacción con su música? Mencione cuáles.*  
Nuestra música sirve para concientizar a todos los pueblos para que volteen a ver su propia cultura y la valoren: sus danzas, cantos su idioma, sus costumbres.
- *¿Qué respuesta ha manifestado su comunidad respecto a su música? ¿se siente identificada o la rechaza?*  
Todos han visto como una resistencia a embate de la sociedad dominante.
- *Y en resto de sectores de la sociedad, ¿en algún momento han sido marginados o excluidos por compartir propuesta?*  
No lo hemos percibido, y en todo caso, esto no nos interesa ni nos preocupa.

## REFLEXIONES SOBRE LA INTERCULTURALIDAD

- *¿Todos los integrantes se sienten identificados con la cultura local? ¿o sienten más empatía con otras culturas del mundo?*  
Absolutamente.
- *¿Cuáles son las influencias de su música? ¿De dónde surgió la idea de fusionar el rock con sonidos autóctonos?*  
Las influencias que tenemos están aplicadas con los cantos comcáac, fue por la necesidad de seguir hablando nuestro idioma.
- *¿Cree que su música puede generar puentes entre culturas? En caso afirmativo, ¿de qué manera?*  
Sí, nos identificamos en las causas de nuestro que hacer y formamos una sola gran voz.
- *¿Han convivido con otros grupos artísticos de diferentes grupos étnicos? ¿O compartido procesos creativos? En caso afirmativo, ¿cómo ha sido esa relación intercultural?*  
Si, coincidimos fundamentalmente en el rescate de nuestro idioma.
- *¿Qué experiencia les dejó el haber participado en un festival multicultural como Ruk'u'x (a finales del 2013, en Sololá, Guatemala)?*  
Que tenemos que ser más lo que somos.

- *Durante este festival, ¿cómo fue la convivencia con el grupo de rock kaqchikel guatemalteco (Aj Batz Rock)?, ¿qué puntos comunes y qué puntos diferentes encontraron a nivel artístico y cultural?*

Nos reconocimos como hermanos de lucha y la diferencia es que ellos componen sus canciones y no usan cantos tradicionales como nosotros.

## **Anexo #12 Entrevista al movimiento organizador del Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x**

Movimiento organizador: Movimiento de Artistas Mayas Ruk'u'x

Nombre del representante del movimiento organizador: Victorino Tejaxún

La presente entrevista pretende conocer la percepción del movimiento organizador que representa, sobre las temáticas tratadas durante el Festival de Arte de los Pueblos Originarios, realizado el año pasado en Sololá, Sololá. La información obtenida por este instrumento será utilizada para complementar el análisis del discurso de esta plataforma cultural. Le agradecemos su tiempo y disponibilidad para contestar las siguientes preguntas:

- *¿Qué impulsó al Movimiento Ri Ak'u'x a organizar el evento?*

El movimiento de Artistas Mayas nace ante la indignación y rechazo por el asesinato de nuestro hermano Tat Lisandro Guarcax González el 25 de agosto de 2010, Guarcax junto a compañeros y familiares fundan en el año 2001 el grupo Sotz'il en la Aldea el Tablón Sololá.

Al conocer el trágico hecho se juntan diversos artistas individuales y colectivas para repudiar el asesinato, asumiendo la organización del festival "Ri Ak'u'x Nikotz'ijan" como acción para exigir justicia y mostrar a criminales que nada podrá contra la vida y el Arte Maya, promovido por Lisandro y el Grupo Sotz'il desde la investigación y promoción de las artes de los pueblos indígenas de Guatemala.

Los artistas asumen el camino, "Saqb'e", iniciado por Lisandro, consolidando la unidad artística para la promoción y fortalecimiento de nuevas propuestas estéticas que reivindiquen el Arte Maya prehispánico y contemporáneo, como acción política para la transformación social del pueblo Maya.

Los primeros festivales se organizan el 3 de octubre del 2010 en la ciudad de Tz'olujya', Sololá y el 17 de octubre en la ciudad de Guatemala del mismo años.

El I Festival de Arte de los Pueblos Originarios Ruk'u'x responde al seguimiento de los dos primeros festivales el cual conto con la participación de artistas nacionales e internacionales procedentes del interior de Guatemala y las republicas de Nicaragua, Honduras y Noruega.

- *¿Qué se esperaba lograr con la celebración del Festival?*

El festival Ruk'u'x es un espacio de acercamiento para el hermanamiento desde el arte de los diversos pueblos originarios del mundo, el arte como medio de conocimiento y transmisor de la filosofía cosmogónica de cada cultura del mundo para la transformación social tanto del pueblo maya como de las otras culturas.

- *¿Cómo se convocó a los grupos artísticos participantes?*

Los distintos artistas individuales como colectivos, integrantes o colaboradores de Ruk'u'x en su recorrido artístico han conocido y tenido relación con otros festivales internacionales o han trabajado en comunidades desde el arte, esto dio pauta para identificar grupos y artistas individuales representativos de los diversos pueblos del continente y Europa. En este contexto se logra la comunicación con los grupos participantes en el primer festival Ruk'u'x".

- *¿Se obedecieron determinados criterios para seleccionar a los grupos artísticos?*

*¿Cuáles?*

1. Reivindicación de su cultura como elemento de creación artística.
2. Uso y manejo del idioma original así como la indumentaria del pueblo de donde proviene la agrupación como elemento real de su obra artística.
3. Se prioriza a artistas procedentes de comunidades indígenas y comunidades rurales.

- *¿Se buscó invitar a representantes artísticos de todas las etnias originarias de Guatemala, o se procuró reunir a sólo un grupo determinado? ¿Por qué?*

Aunado a los criterios anteriores para los grupos locales se tomaron los siguientes criterios:

1. Sean artistas comunitarios o de trayectoria con alta calidad de ejecución y contenido.
2. Que su propuesta este fuera de los canones del folklorismo.
3. Ser, en el caso de los colectivos, en su mayoría conformado por un grupo étnico del país.
4. Su trabajo representa y refleja parte de la historia comunitaria del país.
5. Su arte tiene fuerte valor comunitario.

- *¿Qué los impulsó a organizar un evento multicultural internacional?*

El movimiento de Artistas Mayas nace ante la indignación y rechazo por el asesinato de nuestro hermano *Tat Lisandro Guarcax González* el 25 de agosto de 2010, Guarcax junto a compañeros y familiares fundan en el año 2001 el grupo Sotz'il En la Aldea el Tablón Sololá.

Al conocer el trágico hecho se juntan diversos artistas individuales y colectivos para repudiar el asesinato, asumiendo la organización del festival *Ri Ak'u'x Nikotz'ijan* como acción para exigir justicia y mostrar a criminales que nada podrá contra la vida y el Arte Maya, promovido por Lisandro y el Grupo Sotz'il desde la investigación y promoción de las artes de los pueblos indígenas de Guatemala.

Los artistas asumen el camino "Saqb'e" iniciado por Lisandro, consolidando la unidad artística para la promoción y fortalecimiento de nuevas propuestas estéticas que reivindiquen el Arte Maya prehispánico y contemporáneo, como acción política para la transformación social del pueblo Maya.

- *¿Por qué se buscó exponer esta mezcla de "sonidos, imágenes y movimientos" para representar la identidad de los pueblos originarios?*

Dentro de las culturas originarias de Guatemala y en la mayoría de Abya Yala, América latina, no existe división de las artes como lo establece la academia occidental, Artes plásticas, danza etc., el arte dentro de la cultura maya y otras culturas originarias el arte significa la integración de varias acciones en una obra, la música, la danza, el teatro, la poesía, la espiritualidad, van todos juntos.

Al hacer referencia a estos tres conceptos buscamos acercar el arte de los distintos pueblos presentes en el festival como elemento de acercamiento y hermanamiento desde el conocimiento transmitido en el arte.

- *¿Qué significado social tiene la celebración de este tipo de eventos culturales?*

Es la puesta en el ambiente social la reivindicación de la existencia del Arte maya y de los pueblos originarios del continente, como tal, es un arte distinto a lo que se maneja en el mundo del espectáculo, la educación pública etc., un arte que existe y ha existido siempre, concebido de manera distinta desde su origen comunitario, social y político, tiene además del entretenimiento una función social en cada población o cultura, es el arte de los pueblos que se vive en cada celebración de alguna fiesta, la conmemoración de una fecha trascendental o de un fenómeno

natural, ese arte que ha sido relegado a criterios del folklor para el turismo, el arte que respeta y venera a quien lo crea y ejecuta, además de tener un servicio o función social dentro de la estructura de responsabilidad como sujeto activo de la comunidad.

- *¿Cómo percibió la convivencia entre los distintos grupos artísticos participantes?*

Como primer acercamiento en este espacio llamado Tz'oljya', los grupos de otros países establecen ese primer contacto, el hermanamiento desde el arte, la reflexión de las experiencias comunitaria que cada quien lleva en su historia en los procesos de creación y como esas artes prevalecen y dan vida a los pueblos a lo largo y ancho del continente y los pueblos originarios de Europa.

Este acercamiento da las pautas para conocerse a profundidad, las cosmovisiones de cada pueblo, los elementos similares o comunes de vivencia y relaciones sociales de las comunidades, elemento de coincidencia en la necesidad de seguir conociéndose y acercándose como pueblos desde el arte.

- *Después de esta experiencia, ¿consideran seguir realizando este festival en los próximos años?*

Con el nombre internacional ha sido el primero la visión y misión es establecer este festival como una acción y espacio anual para el Arte de Pueblos Originarios de Guatemala, Abya Yala y el mundo.

El próximo Festival Internacional "Ruk'u'x" Arte de los Pueblos Originarios se desarrollara del 13 al 16 de noviembre de 2014.