NÚMERO 7

ENERO - JUNIO 2023

REVISTA UCRONÍAS

ISSN 2684-012X

DOSSIER 7:

Las artes en movimiento. Cruces, discusiones e interrogantes acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas

Revista Ucronías - ISSN 2684-012X

Número 7, enero-junio 2023

Revista editada por el **Colaboratorio Universitario de Ciencias, Artes, Tecnología, Innovación y Saberes del Sur (CONUSUR)**, conformado por Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ), Universidad Nacional de Moreno (UNM), Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y Universidad Nacional del Oeste (UNO).

Revista electrónica: https://ucronias.unpaz.edu.ar/

E-mail: revistaucronias@unpaz.edu.ar

Imagen de portada: Naiara. Obra realizada por Analía Romero, 2018. Encáustica sobre madera.
Proyecto de artes visuales América en Colores: www.americaencolores.com.ar

Equipo Editorial

Director: René Ramírez Gallegos (PUEDJS/UNAM, México)

Editora: Alejandra Roca (UNPAZ-UBA, Argentina)

Coordinación de Edición

María de los Ángeles Martini (UNM-UBA, Argentina)

Julieta Bartoletti (UNDAV-UBA, Argentina)

Blanca S. Fernández (UNPAZ-UBA, Argentina)

Iván Pablo Orbuch (UNAHUR-UBA, Argentina)

Comité Editorial

Mónica Guariglio (UNDAV, Argentina)

Eugenia Herrera (UNM, Argentina)

Hernán Núñez (externos)

Verena Hitner (Universidade de Brasília, Brasil)

Comité Académico

Ana Lucia Gazzola (UFMG, Brasil)

Ernesto Seman (Universidad de Bergen, Noruega)

Gabriel Macaya Trejos (Universidad de Costa Rica, Costa Rica)

Miguel Quintanilla (Universidad de Salamanca, España)

Harvey Spencer Sánchez (UNAM, México)

Juan Carlos Monedero (Universidad Complutense de Madrid, España)

Hebe Vessuri (UNAM - CONICET, México - Argentina)

Renato Dagnino (Universidad Estatal de Campinas, Brasil)

Raúl Delgado Wise (Universidad Autónoma de Zacatecas, México)

Fernando Broncano (Universidad Carlos III de Madrid, España)

Diseño, arte y maquetación integral

Jorge Otermin (UNPAZ, Argentina)

Gestión de OJS

Sergio Santamarina (UNPAZ, Argentina)

Programación

Rubén Sola (UNPAZ, Argentina)

Corrección

Paula Belén D´Amico y María Laura Romero (UNPAZ, Argentina)

Índice

Introducción

Alejandra Roca 7-10

Artículos de temática libre

La ceguera patriarcal del enfoque de heterogeneidad estructural desde la óptica ecofeminista. La desigualdad como consecuencia de múltiples sistemas de opresión

Bertha Jhael Arroyo Pedraza 11-25

Sembrando otra ciencia y tecnología para la autonomía y el bien común

Juan David Reina-Rozo y Claudia Grisales Bohórquez 27-47

Miradas Conurbanas

América en colores: una mirada (conurbana) sobre la América profunda. Entrevista a Nicolás Boschi y Analía Romero

Alejandra Roca y Blanca Fernández 49-58

Dossier temático N° 7. "Las artes en movimiento. Cruces, discusiones e interrogantes acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas"

Coordinado por Karen Averburg y Valeria Saponara Spinetta (UNDAV)

Reflexiones acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas

Karen Averburg y Valeria Saponara Spinetta 59-71

De la letra a la voz y sus trenzados. María Elena Walsh: seis generaciones cantando

Paula Vilas 73-96

Memorias interpelantes: un análisis de las viñetas humorísticas de la estación de subte Pasteur-AMIA

Martín Kiperman 97-111

Nos fuimos a Colombia: organización, articulaciones y trayectoria grupal musical de la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes (La Plata, Buenos Aires)

Candela Barriach.....113-131

Reseñas

Nara Milanich. *¿Quién es el padre? La pregunta por la identidad paterna a lo largo de la historia*

Estefanía Victoria Ayala 133-135

REVISTA
UCRONÍAS
7
[7-10] DOI: 10.5281/ZENODO.8101492
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Introducción

Número 7

Alejandra Roca

Editora de *Ucronías* (UBA-UNPAZ), Argentina
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2098-8311

La revista *Ucronías* ha iniciado un nuevo sendero en donde se profundizan sus principales inquietudes y se abre hacia horizontes que la consolidan en el espacio académico. Nos enorgullece presentar este número donde los textos que circularon en esta iniciativa comenzaron a convocar progresivamente el interés y la lectura tanto en Argentina como en países hermanos. En este sentido registramos una masa crítica de reflexiones e ideas concretas vinculadas con los contextos, las modalidades y las oportunidades de la producción de conocimiento, que en cada número contribuyen a la conformación de un núcleo de propuestas y análisis con volumen y presencia significativa en una comunidad de lectores preocupada por las formas en las cuales la ciencia y la tecnología impactan en las vidas de las personas y en la emancipación cultural, intelectual, política y económica de nuestra América Latina. Esta insistencia en la mirada situada es fundamental para contribuir en la hora de la acción y la praxis política. Nuestra revista aspira a lograr la mejor calidad en sus artículos, en su diseño y en los esfuerzos para difundir y circular su palabra más allá de su área de influencia; sin embargo, estos esfuerzos no la apartan de su inspiración primaria que es ampliar un espacio de debates centrado en las dimensiones políticas de nuestro quehacer como científica/os en contextos de enormes desigualdades y asimetrías estructurales.

Si recorremos las temáticas que convocó *Ucronías* podemos dar cuenta de esta breve trayectoria donde desde su primer número se expresaba la preocupación por las políticas públicas y el rol de la universidad en la transformación social (enero-junio, 2020). Coordinado por Julián Dércoli (UNAJ), el Dossier N° 1: "La gratuidad de la educación superior en América Latina: disputas y temporalidades" abordaba estrictamente una de las expresiones simbólicas que permearon los sentidos de la universidad argentina en perspectiva

REVISTA
UCRONÍAS

[7-10] DOI: 10.5281/ZENODO.8101492
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

regional y comparada. Las segundas ediciones exploraron la producción y la circulación del conocimiento como una preocupación política, como ampliación de derechos y como una forma concreta de inclusión colectiva. El Dossier N° 2 (julio-diciembre, 2020) "Legitimidades en disputa: relaciones entre saberes académicos y no académicos", coordinado por Alejandra Roca (UNPAZ-UBA) y el Dossier N° 3 (enero-junio, 2020). "Comunicación de la ciencia y la tecnología: cómo crear caminos duraderos, inclusivos y cooperativos en la tecnociencia", coordinado por María Eugenia Fazio (UNQ) contaron con excelentes y creativas contribuciones. El Dossier N° 4 (julio-diciembre, 2020) "Ciencia, poder, biosocialidades e identidades en los lenguajes de la coproducción", coordinado por María de los Ángeles Martini (UNM) abordó temáticas de gran actualidad en el campo de los estudios sociales de la ciencia y la tecnología. La salud y las políticas públicas fueron el eje del Dossier N° 5 (enero-junio, 2020) "Salud, políticas públicas y ciencia, tecnología e innovación. Desafíos y perspectivas para su abordaje" coordinado por Iván Pablo Orbuch (UNAHUR); y por último el Dossier N° 6 (julio-diciembre, 2020) "Soberanía tecnológica: debates, discursos y políticas públicas" coordinado por Lautaro Zubeldía Brenner y Daniel Blinder" (UNPAZ) retomó uno de los hilos intermitentes que atraviesan el campo CTS (ciencia, tecnología y sociedad) desde las primeras ideas y reflexiones que formaron el campo de las políticas en CyT hasta los debates contemporáneos.

En coincidencia con los principales tópicos de nuestra revista, al cierre de esta edición estamos realizando en la UNPAZ las Segundas Jornadas en Ciencia, Tecnología y Sociedad, cuyos principales ejes de debate nos interesa comunicar. El primer eje de este encuentro se centra en las políticas del conocimiento y, en particular, profundiza el rol de la Universidad dentro del sistema científico-tecnológico. En tanto la Universidad suele permanecer opaca en los análisis sobre las políticas científicas (ya que los organismos y la producción en CyT resultan los principales objetos de estudio); la propuesta es pensar de un lado las políticas del conocimiento en general y, del otro, la Universidad como locus de transferencia e innovación, haciendo énfasis en las discusiones y las experiencias concretas de vinculación, tanto con la comunidad como con el mundo socioproductivo; así como la generación de conocimientos, insumos indispensables para la formulación de políticas públicas. Esta aproximación requiere entender con precisión las formas de medir y conocer el sistema, a partir de una mirada crítica del uso de indicadores locales y globales con el objeto de ponderar la vinculación y la transferencia. De este modo, tendrá lugar un espacio de trabajo de investigadoras/es que aporten a una reflexión sobre los estándares de medición y principales resultados de estudios recientes en la región. Por otro lado, desde un interrogante geopolítico, se abordarán las modalidades, los sentidos y las prácticas de la producción de conocimiento en otros países latinoamericanos, particularmente las experiencias concretas de demanda de generación de conocimiento acorde a necesidades locales. Con el objeto de recuperar las instancias de conocimiento que no se encuentran en los índices sino en su divulgación, comunicación y popularización, se realizará un panel sobre reflexiones, experiencias y proyectos de apropiación social del conocimiento científico-tecnológico.

En su segunda jornada el encuentro gira en torno del eje "Tecnologías, Salud, Cuerpos e Identidades". Junto con las etnografías de laboratorio, las cuales tuvieron un gran impacto por su énfasis en el carácter social (y político) de la ciencia, se ha desplegado un importante campo de estudios marcados por la preocupación en los procesos de producción de saberes y tecnologías, y su impacto en la vida cotidiana y en su autogestión. El objetivo de este eje es promover el debate sobre las interfaces entre ciencia, tecnología, sociedad y poder: desde la producción de conocimiento dentro y fuera del laboratorio hasta sus repercusiones relacionadas con nuevas formas de entender el sujeto en diferentes escenarios contemporáneos, procesos de biomedicalización, usos clínicos y alternativos de estudios genéticos, el surgimiento de diferentes formas de (bio)sociabilidad, entre otros. En este sentido, se propone indagar en la producción de

REVISTA
UCRONÍAS

[7-10] DOI: 10.5281/ZENODO.8101492
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

las tecnociencias y sus redes heterogéneas; formas de regulación, intervención y usos de las tecnologías; biomedicalización, tensión y configuración de nuevas identidades/corporalidades; circulación-comercialización y gestión de biofragmentos.

Desde estas perspectivas centradas en la socioantropología de la CyT, también se ha convocado a investigadoras/es que se encuentren realizando etnografías de procesos de producción de conocimiento científico o desarrollo de tecnologías, en las que se analicen trayectorias individuales, colectivas e institucionales, configuración de campos disciplinares, comunidades especializadas, intersecciones de saberes, controversias y encuentros (o desencuentros) entre el campo científico y la política, la organización colectiva y el arte.

La enorme repercusión y el federalismo con el que se proyectan estas jornadas revelan el creciente interés de investigadoras/es en consolidar espacios de intercambio donde exponer propuestas reflexivas sobre las políticas y las prácticas de la producción de conocimiento.

Respecto de nuestro Dossier, nos enorgullece contar en este número con la incursión del arte en el centro de las discusiones. Hasta hace relativamente poco tiempo el arte no formaba parte de nuestras universidades ni de nuestros debates en el campo CTS. El presente Dossier N° 7 "Las artes en movimiento. Cruces, discusiones e interrogantes acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas" ha sido coordinado por Karen Averburg y Valeria Saponara Spinetta, ambas de la Universidad Nacional de Avellaneda. Las coordinadoras prepararon un material introductorio original especialmente para esta edición donde, además de presentar los artículos seleccionados, exponen los interrogantes en los que se sitúa la temática de esta convocatoria y recuperan la importancia de lo colectivo y las disputas políticas en las que la expresión artística se vincula con la lucha por la ampliación de derechos y objetivos comunes.

Además, se presentan en este número dos artículos de temática libre. El primero "La ceguera patriarcal del enfoque de heterogeneidad estructural. Una mirada feminista acerca de la desigualdad como consecuencia de múltiples sistemas de opresión" de Bertha Jhael Arroyo Pedraza. La autora analiza la expoliación que el sistema económico hegemónico realiza del trabajo de las mujeres y de los recursos proporcionados por la Pachamama desde la perspectiva del(os) ecofeminismo(s) para abordar la heterogeneidad estructural que caracteriza a Abya Yala. A través de un breve recorrido teórico, se visibiliza la ceguera patriarcal de los enfoques teóricos dominantes, que observan los fenómenos sociales a partir de una óptica masculinizada que se ha pretendido imponer como modelo universal de análisis al considerar que los estragos del sistema capitalista impactan por igual a hombres y mujeres, lo que contribuye a reproducir y profundizar los sesgos andro y antropocéntricos, así como las desigualdades. Por otro lado, Juan David Reina-Rozo y Claudia Grisales Bohórquez en su trabajo "Sembrando otra ciencia y tecnología para la autonomía y el bien común" recogen reflexiones críticas sobre el papel de la ciencia, la tecnología y la innovación en la reproducción del mundo contemporáneo. A partir del convencimiento de que *una otra ciencia para la vida* es posible y del planteo de las ciencias y tecnologías como bienes comunes, ambos autores exploran la habitual separación de los conocimientos científicos y tecnológicos de la vida cotidiana y comunitaria, así como su relacionamiento con sistemas extractivistas, individualistas y coloniales. En este sentido, intentan la apertura de un espacio de reconocimiento de los movimientos de innovación de base, como caminos alternativos para la ciencia y la tecnología. El artículo aporta ocho elementos clave para motivar conversaciones sobre estas perspectivas alternativas en espacios de ciencia, tecnología e innovación convencionales; discutiendo algunos retos y oportunidades emergentes.

[7-10] DOI: 10.5281/ZENODO.8101492
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Esta edición cuenta también con una reseña, a cargo de Estefanía Victoria Ayala, del libro *¿Quién es el padre? La pregunta por la identidad paterna a lo largo de la historia,* de Nara Milanich, recientemente traducido, editado y presentado por la autora en Buenos Aires.

Por último, en el marco de la sección *Miradas Conurbanas*, hemos realizado junto con Blanca Fernández una entrevista que nuestro equipo editorial añoraba desde hacía varios números. Nos referimos a la conversación con los miembros del proyecto América en colores, quienes han nutrido con sus invalorables obras las tapas que la Revista *Ucronías* ha difundido en los últimos años. La hemos titulado "América en colores: una mirada (conurbana) sobre la América profunda" con la intención firme de sostener la reflexión necesaria sobre los conurbanos de nuestro continente y sus diversidades acalladas por el sistema mundo moderno-colonial. La entrevista con Analía Romero y Nicolás Boschi es, además de nuestro humilde reconocimiento a su generosa contribución, una invitación a nuestros públicos lectores para conocer una experiencia de producción de obras de arte en cuyo proceso de producción participan los sujetos involucrados, así como para reflexionar acerca de los alcances y de las dimensiones políticas de la producción artística nuestramericana.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

La ceguera patriarcal del enfoque de heterogeneidad estructural desde la óptica ecofeminista

La desigualdad como consecuencia de múltiples sistemas de opresión

Bertha Jhael Arroyo Pedraza

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0450-2396 | jhael.arroyo@gmail.com

Palabras clave
ecofeminismos | patriarcado | heterogeneidad estructural | desigualdad | colonialismo

Recibido: 14 de abril de 2022. Aceptado: 11 de febrero de 2023.

RESUMEN

El presente artículo se propone analizar de forma crítica y reflexiva la expoliación que el sistema económico hegemónico realiza del trabajo de las mujeres y de los recursos proporcionados por la Pachamama desde la perspectiva del(os) ecofeminismo(s) para, a partir de ahí, mirar el fenómeno de heterogeneidad estructural que caracteriza a Abya Yala. A través de un breve recorrido teórico, se pretende hacer visible la ceguera patriarcal de los enfoques teóricos dominantes, que observan los fenómenos sociales a partir de una óptica masculinizada que se ha pretendido imponer como modelo universal de análisis al considerar que los estragos del sistema capitalista impactan por igual a hombres y mujeres, lo que contribuye a reproducir y profundizar los sesgos andro y antropocéntricos, así como las desigualdades.

ABSTRACT

This article aims to analyze in a critical and reflective way the plundering that the hegemonic economic system carries out of the work of women and the resources provided by the Pachamama from the perspective

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

of ecofeminism(s) to, from there on, look at the phenomenon of structural heterogeneity that characterizes Abya Yala. Through a brief theoretical tour, it is intended to make visible the patriarchal blindness of dominant theoretical approaches, that observe social phenomena from a masculinized perspective that has been tried to impose as a universal model of analysis considering that the ravages of the capitalist system impact men and women equally, which contributes to reproducing and deepening andro and androcentric biases and inequalities.

KEYWORDS

ecofeminism | patriarchy | structural heterogeneity | inequality | colonialism

INTRODUCCIÓN

Este estudio aborda al(los) ecofeminismo(s) como una corriente de pensamiento y acción que problematiza la cuestión socioambiental desde categorías como: patriarcado, androcentrismo, cuidado, sexismo, género y división sexual del trabajo; con la finalidad de vincularlas al fenómeno de heterogeneidad estructural[1] que caracteriza a Abya Yala.[2] Se pretende reflexionar sobre los roles de las mujeres –asignados culturalmente–, en relación a la explotación y opresión que padecen de forma simultánea ellas y los recursos proporcionados por la Pachamama[3] para caracterizar el fenómeno de la desigualdad.

Asimismo, se busca reflexionar sobre las relaciones de subordinación establecidas por una cultura patriarcal y androcéntrica que considera al medio ambiente como propiedad única y exclusiva del sistema económico preponderante (no de la colectividad) y que, además, expolia los cuerpos y los territorios para la reproducción de lo que se ha pretendido establecer como el único modelo posible y viable: un sistema moderno/colonial/capitalista/heteropatriarcal (agregaría euro y estadounidensecéntrico): "esa cosa escandalosa", planteada por Dona Haraway (1991: 340).

1 Este término se desarrolla con mayor profundidad más adelante, sin embargo, de forma sucinta refiere a las diferencias de productividad entre las empresas grandes consideradas líderes de los procesos de modernización industrial y la amplia variedad de actividades rezagadas que concentran la mayor generación de empleo. Este fenómeno genera desigualdades sociales y acentúa las brechas internas de productividad e ingresos, afecta la capacidad de crecimiento, obstaculiza el enlace entre los distintos sectores productivos y la difusión del progreso técnico (CEPAL, 1970: 890).

2 "Abya Yala" remite de manera literal a "tierra en plena madurez o tierra de sangre vital". Otros significados lo revelan como "tierra madura, tierra viva o tierra en florecimiento" y fue la categoría conceptual utilizada por los Kuna, pueblo originario que habita zonas de Colombia y Panamá, para nombrar al territorio comprendido por América. De acuerdo con el momento histórico, se referían al continente americano de diversas maneras como: Kualagum Yala, Tagargun Yala, Tinya Yala y Abya Yala; este último fue el término que coincidió con la llegada de los españoles (Carrera, B. y Ruiz, Z., 2014: 12).

3 Para la cosmovisión de los pueblos originarios, "Pachamama" significa madre naturaleza. Es un término integral, ya que la cultura originaria considera que la diversidad es holística e incluye a todo cuanto existe: "los miembros de la comunidad humana aprecian que no solo es viva una alpaca o una planta de maíz. El río, las piedras, las estrellas, el viento son también apreciados como formas de vida" (Grimaldo Rengifo, 2008). El origen etimológico de la palabra proviene del quechua y también del aimara: "pacha" que significa "tierra, mundo, universo, tiempo, lugar", y "mama" que significa "madre" (http://etimologias.dechile.net/?Pachamama).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Es importante aclarar que el tema aquí expuesto no se agota en el transcurrir de las siguientes páginas, sino que es, más bien, una breve aproximación teórico-analítica que busca vincular las relaciones de poder entre los géneros y el medio ambiente con el fenómeno de heterogeneidad estructural presente en la región y exponer a esas relaciones jerárquicas, como una de las varias aristas que generan profundas desigualdades.

Este artículo se propone como objetivo analizar, desde una mirada crítica, la imbricación que tiene la ceguera patriarcal presente en los estudios de heterogeneidad estructural con el(los) ecofeminismo(s) y la forma en que las relaciones de subordinación entre los géneros y la naturaleza impactan en la desigualdad como proceso económico, social, político, cultural y ambiental.

Históricamente, la producción de conocimiento social en Abya Yala ha estado enmarcada por diversos conflictos políticos y por la implementación –más bien, importación– de diversos modelos económicos que han hecho énfasis en el crecimiento como sinónimo de desarrollo. Esta producción académica continúa vigente y se enriquece con diversas teorías que tienen como finalidad describir los fenómenos sociales que aquejan a la región, así como sus causas.

En este sentido y tal como lo plantea Aníbal Pinto (1970), Abya Yala muestra una situación de heterogeneidad estructural vinculada a la presencia de problemáticas socioeconómicas con causas multifactoriales que discrepan con la homogeneidad presentada en los países considerados desarrollados. Esta heterogeneidad se torna vigente, por lo que es importante retomarla en los estudios de las ciencias sociales con la finalidad de aportar a las discusiones al respecto desde campos disciplinares alternativos para lograr dilucidarla de una manera más amplia y profunda.

La importancia de realizar un análisis como el aquí desarrollado, radica en hacer visible la "ausencia presente" de las relaciones de poder y la opresión entre los sexos y entre las y los humanos con el medio ambiente como parte de ese proceso de heterogeneidad, lo que abona además a la comprensión de la marginación de ciertos polos de la población en los procesos considerados como "modernos".[4]

Esa "ausencia presente" ha sido explicada por la economía feminista, que exige en sus abordajes teóricos el otorgamiento de validación y reconocimiento a los derechos económicos de las mujeres a raíz de la doble dimensión que propone: la de presencia (invisible) y la de ausencia (negada). Las mujeres históricamente están presentes en la economía, pero su papel económico es desapercibido (falsa ausencia).

Esta dicotomía presencia/ausencia es muy conveniente al sistema que logra ocultar los conflictos sociales al desterrarlos al ámbito de lo privado, pero también conveniente desde el punto de vista económico, al ahorrarse el costo de los salarios correspondientes al trabajo de reproducción social realizado por las mujeres, hurtando así sus contribuciones históricamente infravaloradas.

4 No se pretende negar la existencia de ese centralismo en lo moderno, pero sí desmarcarse de esa categoría para dar paso al análisis de la riqueza que envuelve la producción económica, cultural, política y social vista desde miradas teóricas alternativas (Ceriani, 2013: 13).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

METODOLOGÍA

El abordaje metodológico usado para la construcción de este artículo, tomó como base los avances en las investigaciones doctorales en ciencias sociales de la autora y se realizó en función de la revisión documental de diversos recursos bibliográficos y fuentes secundarias enfocadas en el estudio de distintas corrientes socioeconómicas.

Asimismo, la metodología base de este análisis se orienta hacia una aproximación cualitativa en la que se revisaron diversas investigaciones especializadas en ecofeminismo(s), desarrollo socioeconómico, heterogeneidad estructural, feminismos y teorías económicas ortodoxas y heterodoxas.

Finalmente, se realizó una exhaustiva revisión hemerográfica, ya que son estos recursos los que, dado el contexto actual, poseen mayor grado de actualización. Además, se exploraron distintos sitios web de organismos internacionales y organizaciones de la sociedad civil especializadas en temas de género.

EL DOMINIO SIAMÉS SOBRE MUJERES Y MEDIO AMBIENTE COMO BASE DE LA DISIDENCIA ECOFEMINISTA

La categoría "ecofeminismo" fue desarrollada por Françoise d'Eaubonne en el año de 1974 y cobró visibilidad con el estallido de numerosas protestas sociales en contra de la destrucción ambiental que tuvieron lugar a finales de la década del setenta. Amaranta Herrero (2018: 21) sitúa el origen de esta rama feminista a raíz de la combinación de tres movimientos sociales: feminista, ecologista y pacifista.

De acuerdo con esta autora, los ecofeminismos como corrientes de pensamiento comenzaron a tener eco en la década de los noventa y surgen con la finalidad de tensionar las relaciones existentes entre la subordinación de las mujeres y de otros grupos sociales no privilegiados (como las personas de color, personas en situación de pobreza, LGBTIQ+, pueblos originarios, etc.) y la explotación del medio ambiente.

Dentro del ecofeminismo existen distintas corrientes con enfoques diversos entre las que destacan: el clásico o esencialista, el espiritualista de países empobrecidos, el constructivista, el ecofeminismo *queer*, el animalista, vegano o antiespecista, entre otros. Sin embargo, para el presente estudio no me referiré en singular al término, sino de forma plural a "los ecofeminismos" bajo la consideración de que comparten la idea epistémica central, enfocada en visibilizar que tanto las mujeres como la naturaleza son explotadas por un sistema patriarcal y capitalista.

Para el pensamiento ecofeminista, las y los humanos son seres sociales y biológicos que se personifican en cuerpos vulnerables, sociodependientes y ecodependientes, por lo tanto, se desenvuelven en distintos contextos sociales y ecológicos. Sin embargo, se ven afectados por un sistema patriarcal que divide, separa y distribuye impositivamente a la población en dos grupos –que pretende hacer pasar como incompatibles– de seres humanos: masculino y femenino; que además socializan con valores, roles y normas de comportamiento con una dependencia jerárquica, en el que lo masculino adquiere injustificadamente mayor valor y, por lo tanto, superioridad (Herrero, 2018: 20).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

El patriarcado ahonda el lenguaje que desvaloriza a las mujeres, perpetúa la feminización cultural del cuidado y tiende a formular un "ethos procomunal potencialmente radical",[5] que sesga hacia lo femenino las actividades consideradas de poco valor, por lo que los ecofeminismos realizan severos cuestionamientos al sistema capitalista desde el reconocimiento de la ecodependencia y la valoración del trabajo de reproducción de lo social (Svampa, 2015).

La hibridación del estudio de los feminismos con la ecología intenta exhibir que tanto el patriarcado, como el capitalismo, no solo condicionan y someten los cuerpos y las vidas de las mujeres, sino que también ejercen una expoliación feroz sobre la naturaleza y las vidas no humanas, sometiéndolas a las leyes de mercado en busca de la rentabilidad distribuida en unos/as cuantos/as a costa de muchos/as.

De esta forma, la destrucción de bosques, campos y selvas, la contaminación y sobreexplotación de océanos y aire, el extractivismo rapaz, la generación de productos tóxicos de un solo uso y el sacrificio y trato a las vidas no humanas, son temas que no pueden ser separados del feminismo: es imposible disociar las opresiones y analizarlas de forma aislada, ya que forman parte de un todo que afecta de manera holística y transcultural a la sociedad en general.

El cimiento fundamental del planteo ecofeminista, parte de exigir el reconocimiento de que no existe justicia social sin justicia ambiental, debido a que la problemática de afectación al medio ambiente la padecen sobre todo los sectores sociales más vulnerables, forzados a situarse en terrenos menos aptos para la sostenibilidad de la vida y en polos susceptibles de sufrir inundaciones, muchos de ellos han sido expulsados de sus tierras por grandes empresas que buscan externalizar los costos y maximizar ganancias explotando los recursos naturales. Son los polos con mayor marginación y pobreza los que en menor medida contribuyen a generar los problemas ambientales, sin embargo, son los que cargan de forma desproporcional con las desastrosas consecuencias, siendo las mujeres las mayormente afectadas (Lampreabe, 2020).

Asimismo, como lo plantea Vanessa Daza (2019), la corriente ecológica del feminismo explica la dominación que sufren las mujeres y la naturaleza al exhibir que, más que dos luchas paralelas que nunca se unen, feminismo y ecología se encuentran más bien profundamente entrelazadas, de tal manera que los avances y/o retrocesos en una de ellas, se reproducen o reflejan en la otra.

LA CEGUERA PATRIARCAL DEL ENFOQUE DE HETEROGENEIDAD ESTRUCTURAL

Distintos autores de Abya Yala han expuesto, a lo largo de varias décadas de estudio, una gran diversidad de elementos clave para entender a la desigualdad. Sin embargo, han centrado sus análisis en una visión economicista que, aunque es fundamental para explicar la disparidad en la estructura productiva de la región, invisibiliza algunas cuestiones que a continuación se tensionan, con la finalidad de abonar al debate e incorporar la mirada ecofeminista al campo crítico.

5 Maristella Svampa profundiza acerca del lenguaje de valoración hacia las mujeres basado, sobre todo, en una cultura del cuidado y llama desde los feminismos del Sur, a cuestionar los valores patriarcales y capitalistas enfocados en hacer pasar a la explotación femenina como algo "natural o normal" para transitar hacia el reconocimiento de la ecodependencia y la justa valoración del trabajo no remunerado, rompiendo así con la visión de un "ethos procomunal potencialmente radical", que infravalora la reproducción social del cuidado (2015: 127).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Es importante aclarar que no se pretende caer en generalizaciones teóricas que encasillen a toda la academia en una visión masculinizada de la realidad socioeconómica de Abya Yala, pero sí hacer visibles aquellas perspectivas que invisibilizan las repercusiones que, tanto las relaciones de poder como la explotación de los recursos naturales, tienen en las desigualdades sociales.

De acuerdo con Aníbal Pinto (1970), en Abya Yala se presenta un fenómeno denominado heterogeneidad estructural, que hace que las áreas marginadas sean las de mayor prevalencia en la región y abarquen amplios sectores de la población, a diferencia de la homogeneidad presentada por los países denominados "desarrollados". De acuerdo con el autor, esta uniformidad de los países centrales no es lo que caracteriza a la región, debido a tres grandes fenómenos: a) en Abya Yala el desarrollo no se acelera ni se sostiene; b) existe una dependencia del exterior que es cada vez más profunda mediante la adquisición de deuda, la importación tecnológica, la adopción de medidas de política económica, entre otros factores; y c) la marginación de diversos segmentos de la estructura productiva y de la población de los avances que presentan los sectores modernos.

Por su parte, algunos autores de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), entre los que destacan Mario Cimoli, Gabriel Porcile, Annalisa Primi y Sebastián Vergara (2005: 6), centran sus análisis en describir la forma en cómo las economías de Abya Yala se encuentran rezagadas, en términos de variación del peso de los sectores intensivos en conocimiento de la industria, en la evolución de los niveles de productividad, en el análisis de los cambios en la estructura del empleo que derivan en una débil influencia de los sectores tecnológicamente más dinámicos en la estructura productiva y en el vector exportador, lo que fomenta importantes cambios estructurales.

Años más tarde, algunos otros teóricos cepalinos, entre los que se encuentran Hugo Altomonte, Luis Beccaria, Simone Cecchini, et al. (2010: 91), enfocan el análisis de heterogeneidad estructural en las brechas de productividad que asocian con dos rasgos: el rezago relativo o brecha externa, que refleja las asimetrías en las capacidades tecnológicas de la región con respecto a la frontera internacional, y la brecha interna, asociada a las hondas diferencias de productividad que existen entre los distintos sectores y dentro de cada uno de ellos, así como entre las empresas de cada nación, que son muy superiores a las que se observan en los países desarrollados. A estas disparidades les denominan "heterogeneidad estructural", ya que revelan marcadas asimetrías entre segmentos de empresas y trabajadores, que se combinan con la concentración del empleo en estratos de muy baja productividad relativa.

A partir de los planteos anteriores, la primera cuestión a destacar en el presente análisis es la continua insistencia de los teóricos de la región de abordar como sinónimos "desarrollo" y "crecimiento económico", soslayando el hecho de que ese desarrollo es resultado de un proceso de transformación que incluye aspectos sociales, tanto de las relaciones de producción como de la forma en la que la riqueza se distribuye (Ornelas, 2012: 14); condiciones que demandan y exigen una creciente participación social, entre las que destacan el involucramiento de las mujeres, que olímpicamente ignoran.

Al respecto, la perspectiva ecofeminista alza la voz para cuestionar la idea de desarrollo vinculada invariablemente a lo "moderno y occidentalizado", que le resta valor al conocimiento que poseen las culturas tradicionales, la conexión con la naturaleza y la perspectiva comunitaria de los pueblos originarios y poscoloniales; aspectos minimizados por los teóricos del desarrollo y por las teóricas económicas hegemónicas que centralizan los estudios en la productividad, la tecnología, la dependencia del exterior, entre otros factores.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Lo anterior cobra importancia debido al contexto actual de grave crisis de desigualdad social y de shocks económicos y ecológicos que golpean a los países de Abya Yala, por lo que la corriente ecofeminista incorpora al enfoque de la heterogeneidad de la estructura productiva diversos elementos negados por la ceguera patriarcal de la teoría económica predominante, tales como: el reconocimiento de las conexiones entre la dominación y la explotación de las mujeres (y de otros grupos sociales oprimidos y de la naturaleza), el análisis de la crisis de los cuidados como crítica a la desigual y rígida división sexual del trabajo, así como a la sistemática invisibilización de los trabajos y tiempos dedicados a las labores domésticas y de cuidado; aspectos que profundizan y perpetúan las desigualdades.

La exclusión de los elementos anteriormente mencionados, ofrece una visión peligrosamente miope de la realidad social y ecológica en la que vivimos (Herrero, 2018: 21).

En este punto radica la principal crítica del pensamiento ecofeminista a la hegemonía economicista, al cuestionar la normalización de las creencias antropo y androcéntricas que justifican la explotación del medio ambiente para favorecer las actividades productivas bajo el argumento de la superioridad de los seres humanos sobre todas las otras formas de vida. Esto es dar por sentado que las y los seres humanos tenemos un valor (auto-otorgado) por encima de todas las demás especies y, debido a ello, tenemos el "derecho" de utilizarlas para todos nuestros fines sin ningún tipo de problematización ética, en beneficio de la productividad.

La perspectiva ecofeminista realiza severas críticas a esa exaltación por parte del sistema de buscar permanentemente el incremento continuo de la producción homogénea, controlada y centralizada, con la finalidad de reflexionar sobre si realmente eso es lo deseable social y ambientalmente hablando, dado el contexto de explotación ambiental existente, y lo vincula con la emancipación de las mujeres (y de las sociedades). A través de estos entramados, los ecofeminismos aportan una alternativa sistémica que busca dotar de opciones de supervivencia digna en una tierra finita y totalmente perturbada.

Al respecto Vandana Shiva, pionera de los estudios ecofeministas, cuestiona el papel de lo que llama "la ciencia moderna y el desarrollo capitalista", que han sido articulados en torno a supuestos patriarcales y coloniales, siendo ambos sistemas los responsables de la crisis ecológica que se padece en la actualidad. La crítica al concepto de desarrollo de la autora, no se basa en exhibir las consecuencias negativas de éste, sino más bien en cuestionar la idea misma de desarrollo: "no es que se trate de una mala aplicación, es la noción misma la que se revela nefasta" (1995: 24).

Además, Shiva plantea profundas relaciones entre la dominación de la naturaleza, la subordinación de las mujeres y la dominación de los pueblos no occidentales. Es en estos lazos en donde se manifiesta el funcionamiento de una lógica de dominación, basada en la dicotomía jerarquizada actividad/pasividad, que inferioriza y subordina a las mujeres y a la naturaleza mediante un recurso de doble orientación: de naturalización y de feminización. Es así que la autora explica el proceso del dominio del hombre sobre la naturaleza y la mujer de la siguiente forma:

> Ambas son consideradas el "otro", el no yo pasivo. La actividad, la productividad y la creatividad que van asociadas al principio femenino, han sido expropiadas como cualidades de la naturaleza y la mujer, y transformadas en cualidades exclusivas del hombre. […]. De creadoras y sustentadoras de la vida, la naturaleza y la mujer están reducidas a ser "recursos" en el modelo de mal desarrollo, fragmentado y contrario a la vida. (Shiva, 1995: 35)

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Lo anterior tiene profundas implicaciones, ya que lo que es realmente necesario enaltecer no es la búsqueda de la homogeneidad de la producción, sino la transformación de los patrones dominantes actuales sobre las formas de organización, de pensamiento y de estructuración social, económica, cultural y política de las sociedades dominantes, que normalizan la explotación del trabajo femenino y de la naturaleza, lo que ha generado la grave crisis actual sustentada en la terrible idea de reducir toda la vida, al valor del dinero y su acumulación.

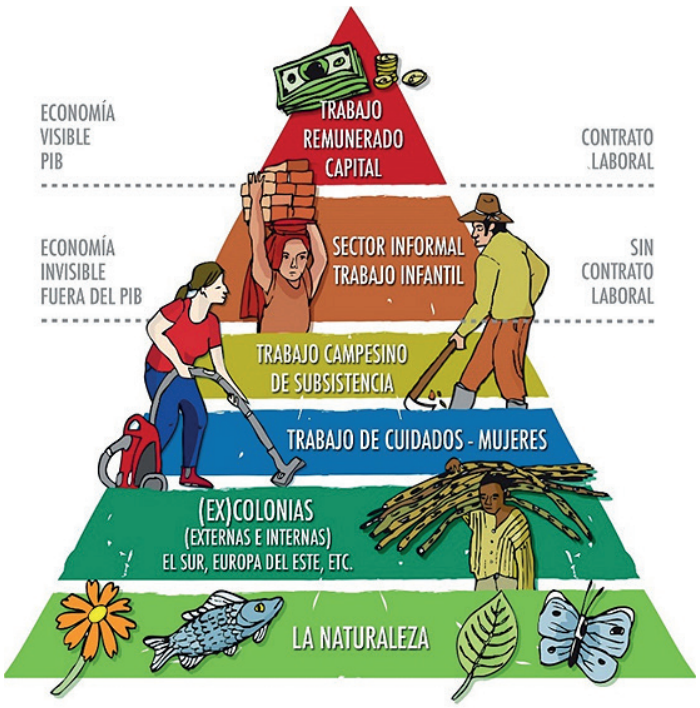
En este sentido, en 1972 Dalla Costa expone desde el feminismo

> la estrategia de dividir la economía en sectores "visibles" e "invisibles". (Este) ha sido el método del proceso de acumulación capitalista desde sus orígenes. Las partes invisibles […] constituyen los fundamentos de la economía visible. (Dalla Costa, 1972: 40)

Esta idea la retoma Mies (1984: 17), y actualmente se equipara esta aportación con la alegoría del iceberg: las partes que no se logran observar son, como lo analiza Carrasco "los recursos obtenidos (o expoliados) de la naturaleza y el trabajo de cuidados, y los visibles el mercado capitalista, la economía financiera y el Estado" (2009: 59).

Como parte de esta crítica, se agrega la apropiación del tiempo de las mujeres y las expectativas de disponibilidad que recaen en ellas en pro del bienestar familiar para la reproducción de la fuerza laboral (ver figura 1):

Figura 1. El modelo iceberg de las economías patriarcales capitalistas.



Fuente: adaptación de Bennholdt-Thomsen y Mies (1999: 31). Ilustración: Imogen Shaw.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Es importante distinguir en este modelo del iceberg que la base para que todos los engranes del sistema funcionen son los recursos naturales que proporcionan las condiciones y los elementos necesarios para la sostenibilidad de la vida. Sin embargo, también es fundamental resaltar que algunos de estos recursos logran sostener la vida mediante distintos procesos de transformación que el sistema hegemónico, además de expoliar, categoriza. Así, los elementos "vitales" para los siameses capitalismo-patriarcado, son todos aquellos procesos que incrementan la productividad y, por ende, la rentabilidad a costa de la preservación medioambiental y desdeñan aquellos que no generan grandes ganancias; no obstante, los hurtan.

Una muestra de lo anterior es la notable analogía expuesta por Katrine Marçal (2016) en el libro *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith?*, donde exhibe que por sí solos "los frijoles (o cualquier otra semilla)" no son alimento, sino que debieron pasar por un procedimiento de transformación que los hace ser considerados "comida", procedimiento mayormente realizado por las mujeres que los siameses autor-reproductivos (capitalismo y patriarcado) expolian, pero paradójicamente infravaloran.

Por lo tanto, cuando la hegemonía económica se refiere al término "productividad", tan ostentado también por el enfoque de heterogeneidad estructural, expulsa de esta consideración a esos procesos transformadores que nutren y sostienen la vida, relegándolos al ámbito de lo privado e ignorando, además, que son necesarios para "formar" la fuerza laboral, indispensable en los procesos de producción.

Finalmente, lo invariablemente cuestionable de acuerdo con los ecofeminismos, es la lógica de acumulación del capital y el enfoque centralizado en la búsqueda permanente de opciones que continúen exclusivamente con la administración eficiente del capitalismo, para instaurar otras formas alternativas de organización económica y social que permitan, además, disminuir las profundas desigualdades.

LA DESIGUALDAD SOCIAL COMO SECUELA DE MÚLTIPLES SISTEMAS DE OPRESIÓN

Aunado al enfoque de heterogeneidad estructural brevemente descrito anteriormente, y dentro de las teorías que contribuyen a explicar la desigualdad socioeconómica en la región, se encuentra el planteamiento basado en el concepto de "colonialismo interno" desarrollado en la década de los sesenta por Pablo González Casanova, quien incorpora esta categoría al campo de las ciencias sociales en Abya Yala, específicamente para describir los procesos de exclusión y agravio en contextos de pueblos originarios.

Esta categoría conceptual fue retomada por diversos autores de la academia en Abya Yala, entre los que se encuentra Aníbal Pinto (1970), quien destaca que dentro de los aspectos a tomar en cuenta para entender la desigualdad, se encuentra el colonialismo que genera la existencia de una especie de explotación por parte del centro sobre la periferia, y destaca algunas características como: el monopolio de explotación de recursos naturales, del trabajo, de las importaciones y exportaciones, inversiones, ingresos fiscales, entre otros.

Las teorías de la estructura colonial y el colonialismo interno, marcan una diferencia con la estructura de clases para explicar las desigualdades, ya que está última visión restringe el análisis a la explotación entre burguesía y proletariado (lucha de clases), mientras que la teoría colonialista amplía el espectro al incluir en el estudio las explotaciones de una población sobre la otra, que se organiza a su vez en distintas clases y resalta las diferentes relaciones con la estructura campo-ciudad, que en ocasiones promueven una cultura de pobreza al no producirse cambios institucionales básicos.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Al respecto, Minor Salas (2004) explora diversas corrientes de pensamiento que intentan explicar el origen de las desigualdades que aquejan a Abya Yala, agrupándolas inicialmente en dos perspectivas clásicas: radicales y liberales. La visión liberal sitúa el origen de las inequidades en la dispar distribución natural de talentos, habilidades e inteligencia que las personas poseen; por su parte, la corriente crítica –de vertiente marxista– ubica el origen de las disparidades en la aparición de la propiedad privada.

Estos debates se han ido enriqueciendo a lo largo de las décadas con otras perspectivas que complejizan el tema y que suman explicaciones a la problemática de la desigualdad, posicionándola como un fenómeno multifactorial. Dentro de estas visiones actuales se encuentran, como lo explica Salas: la igualdad ontológica, de oportunidades, de condiciones y de resultados (2004).

Por su parte Luis Reygadas (2004), propone un enfoque multidimensional de las desigualdades y argumenta que la disparidad en Abya Yala obedece a la conjunción de distintos fenómenos de carácter estructural, relacional e individual. Es precisamente este autor quien analiza que las capacidades individuales se ven atravesadas por aspectos como el capital social, cultural y simbólico, así como la etnia, la raza y el género, y aunque reconoce que los "atributos" personales son resultado de procesos históricos y dependen de procesos colectivos, no profundiza sobre lo que los ecofeminismos consideran la raíz de todas las desigualdades: las relaciones de poder que ejercen los hombres sobre las mujeres, los roles de género que las relegan al ámbito de lo doméstico desde el nacimiento y la explotación de las formas de vida no humanas y de los recursos naturales.

Diferentes posicionamientos se han incorporado a los estudios generados desde Abya Yala sobre la desigualdad, con la finalidad de aportar aristas y sus imbricaciones con otros aspectos que expliquen el fenómeno, con miradas como el aspecto socioambiental que adjudica la inequidad al reparto de derechos sobre la tierra y lo vincula a jerarquías raciales y de esclavitud, y al impacto diferenciado que el cambio ambiental tiene en los polos de la población, al que se van incorporando nuevos desequilibrios entre ellos, los de género (Diertz, Keertz y Losada, 2014).

Otros planteos aportan visiones que adjudican la desigualdad a un mundo marcado por la "dueñidad" o el señorío que racializan el mundo y lo clasifican en categorías de personas de acuerdo a sus ingresos o con base en las características naturales con las que nacen y sobre las que la empatía es menor, "porque no tenemos el mismo grado de empatía con otredades que no participan de la misma naturaleza que los pueblos blancos y los pueblos de Europa" (Segato, 2019).

Sobre la base de todos los pensamientos anteriormente citados, los ecofeminismos sitúan su principal crítica en exhibir que estas miradas contemporáneas tampoco visibilizan dentro la lógica de la (des)igualdad, las relaciones de poder y opresión contra las mujeres, por siglos relegadas al ámbito de lo privado mediante la imposición de roles que las posicionan como "especialistas" en el trabajo considerado no productivo.

Lo que insistentemente dejan de lado los teóricos del colonialismo y la desigualdad, son las relaciones de poder que se ejercen entre los sexos, que también se desarrollan en los distintos polos poblacionales (campo-ciudad), y que, a su vez, reproducen desigualdades que atinada y parcialmente visibilizan, pero con una marcada miopía de género.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Las corrientes feministas ecológicas abordan el problema de las desigualdades centrando la mirada en los sistemas de opresión que convergen y que ponen la sostenibilidad de la vida al servicio del capital, profundizando así las desigualdades sociales, con graves impactos en la vida de las mujeres y en el medio ambiente, lo que no solo pone en riesgo la misma reproducción del sistema capitalista, sino incluso más allá, la supervivencia humana.

De acuerdo con esta mirada crítica, el punto en el que convergen y se autorreproducen el patriarcado y el capitalismo como sistemas opresores, es que ambos sistemas se sustentan tanto en el trabajo gratuito de las mujeres (siendo ellas las verdaderas sostenedoras de los shocks y crisis económicas), como en el expolio de la naturaleza; ambas expoliaciones se presentan de manera diferenciada en los polos de la población, lo que agudiza las desigualdades sociales e incrementan las brechas de género.

Aunado a lo anterior, las teorías económicas explicativas de la "realidad" social en Abya Yala (como las brevemente abordadas en párrafos anteriores), aunque contribuyeron con gran impacto a visibilizar factores olvidados por las teorías predecesoras, no consideraron en sus análisis hermenéuticos el trabajo que se realiza en los hogares fundamentalmente aportado por las mujeres, labor que además es absolutamente necesaria para reproducir la fuerza de trabajo, por lo que corrientes de la economía feminista[6] así como los ecofeminismos, alzan la voz para visibilizar esta presencia invisibilizada históricamente, y demandan el reconocimiento de la importancia económica de estas aportaciones desapercibidas (falsa ausencia).

La gran mayoría de las teorías abordadas anteriormente, padecen de una profunda miopía patriarcal que les impide incluir en el análisis de desigualdad las opresiones que sufren las mujeres, las expoliaciones de los trabajos domésticos y de cuidados emparentadas a la severa explotación de los recursos naturales y de las vidas no humanas. Esta visión enfatiza la idea de que los múltiples sistemas de opresión se alimentan unos a otros y es fundamental incorporarlos en los distintos análisis socioeconómicos si se quiere entender realmente el fenómeno de la desigualdad.

REFLEXIONES FINALES

En el presente análisis, se realizó un breve recorrido teórico por las distintas corrientes que abordan tanto la heterogeneidad estructural como las desigualdades vistas desde la óptica ecofeminista y se plantearon algunos de los severos cuestionamientos sobre el estrabismo patriarcal que parte de la academia latinoamericana presenta al invisibilizar las relaciones de poder entre los sexos, las expoliaciones tanto del trabajo no remunerado (aportado mayoritariamente por las mujeres), como de los recursos naturales.

La comprensión del origen de las desigualdades socioeconómicas en Abya Yala y su concatenación con fenómenos como el de heterogeneidad estructural no se agota en su totalidad con la incorporación de las miradas ecofeministas en este artículo expuestas, sin embargo, hace visible la "dueñidad" auto adjudicada

6 Corriente feminista que busca integrar epistemológicamente la aportación de las mujeres al proceso de acumulación de capital a través de los trabajos domésticos y de cuidados, así como del tiempo invertido en estas actividades al reconocer su valor económico, político y social, y al mismo tiempo, exige la reivindicación del papel nuclear que tienen las tareas realizadas por ellas en la construcción de cimientos de igualdad que rompan con las estructuras de poder patriarcales, heteronormadas y androcéntricas (Aguinaga Barragán et al., 2017: 2).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

por parte del capital patriarca de los cuerpos, de los trabajos femeninos y de los elementos gratuitamente otorgados por la naturaleza y dota al análisis de engranes ocultos que dilucidan la multifactorialidad del problema de la inequidad.

Asimismo, este artículo tensionó las categorías de producción y reproducción social planteadas por las teorías económicas hegemónicas, mediante el planteamiento de la "presencia-ausente" de las aportaciones del trabajo doméstico y de cuidados, que han sido soslayadas por la mirada economicista y patriarcal de la academia dominante.

Abordar el fenómeno de heterogeneidad estructural en vinculación con las desigualdades a través del lente violeta del(los) ecofeminismo(s), permite hacer visible los múltiples sistemas de opresión que influyen en la generación y profundización de las inequidades por siglos sufridas en Abya Yala y permite, además, aportar otras aristas epistemológicas que enriquecen la producción de teorías explicativas de la realidad socioeconómica de la región.

En adición, es importante reflexionar sobre la importancia de tender puentes entre teorías explicativas de lo acontecido (y padecido) en Abya Yala, de forma que el análisis crezca en diversidad y se enriquezca con distintas ópticas. En este sentido, los ecofeminismos aportan elementos ineludibles que es fundamental incorporar para lograr comprender los múltiples sistemas de opresión, cómo se alimentan unos a otros y el impacto que tienen en la reproducción de las desigualdades en la región.

Debido a que, tanto desde la praxis como desde la teoría, los feminismo ecológicos visibilizan el sexismo, el racismo, el heterosexismo, el colonialismo, el especismo y la destrucción ambiental presentes en el capitalismo, se hace necesaria la profundización en el tema mediante la continuidad del estudio de la heterogeneidad estructural bajo la visión ecofeminista, de forma que se contribuya a desarrollar un nuevo proyecto ético, social, cultural y político que encare los valores capitalistas y patriarcales enfocados en el exacerbado consumismo e individualización, proclamados como estandartes de éxito principalmente por el norte global.

En conclusión, agregar al estudio la problematización de las cuestiones socioambientales abordadas desde categorías como patriarcado, androcentrismo, cuidado, sexismo, género y división sexual del trabajo, permite hacer visible la normalización de los roles de las mujeres en relación a la explotación y opresión que padecen de forma simultánea ellas y la naturaleza, y permiten caracterizar el fenómeno de la desigualdad con mayor profundidad.

Finalmente, los feminismos en general y su corriente ecológica en particular, desempeñan un rol significativo en la lucha contra la desigualdad, la exclusión y la expoliación, pero también juegan un papel trascendental en el necesario y apremiante quehacer de contribuir a la expansión de una consciencia ecológica con responsabilidad social, que incorpore además las cosmovisiones de los grupos históricamente excluidos del sistema, entre los que se encuentran las mujeres y los pueblos originarios.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguinaga Barragán, A. et al. (2017). Economía feminista emancipatoria: construyendo-nos desde Abya Yala y España. *Cuadernos del pensamiento crítico latinoamericano, 46*, 1-4.

Bolados, P.; Sánchez, A.; Alonso, K.; Orellana, C.; Castillo, A. y Dañan, M. (2017). Ecofeminizar el territorio. La ética del cuidado como estrategia frente a la violencia extractivista entre las mujeres de zonas de sacrificio en resistencia (Zona Central, Chile). *Ecología Política, 54*, 83-88. Recuperado de https://www.ecologiapolitica.info/ecofeminizar-el-territorio-la-etica-del-cuidado-como-estrategia-frente-a-la-violencia-extractivista-entre-las-mujeres-de-zonas-de-sacrificio-en-resistencia-zona-central-chile/ (visitado el 11/03/2022).

Bolados, P. (2018). Acuerpándonos frente al extractivismo minero energético. En A. Erpel (ed.), *Mujeres en defensa de territorios. Reflexiones feministas frente al extractivismo*, 8-19. Fundación Heinrich Böll, Oficina Regional Cono Sur.

Carrera, B. y Ruiz, Z. (2016). Prólogo. En B. Carrera y Z. Ruiz, *Abya Yala Wawgeykuna. Artes, saberes y vivencias de indígenas americano* (pp. 12-17). México: Acer-VOS. Patrimonio Cultural Iberoamericano.

González, P. (2006). El colonialismo interno. En *Sociología de la explotación* (pp. 185-205). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsdl/collect/clacso/index/assoc/D8778.dir/gonzalez.pdf (visitado el 10/11/2021).

CEPAL (1998). La brecha de la equidad. América Latina, el Caribe y la cumbre social. En *Cincuenta años de pensamiento en la CEPAL* (pp. 887-902). Chile: Fondo de Cultura Económica.

CEPAL (2010). Heterogeneidad estructural y brechas de productividad: de la fragmentación a la convergencia. En *La Hora de la Igualdad, Heterogeneidad estructural y brechas de productividad: de la fragmentación a la convergencia* (pp. 91-129). Santiago de Chile: CEPAL. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/13309/1/S2010986_es.pdf (visitado el 8/02/2022).

Ceriani Cernadas, C. (2013). La religión como categoría social. *Encrucijadas semánticas y pragmáticas, 7*(1), 10-29.

Cimoli, M.; Porcile, G.; Primi, A. y Vergara, S. (2005). Cambio estructural, heterogeneidad productiva y tecnología en América Latina en Heterogeneidad estructural, asimetrías tecnológicas y crecimiento en América Latina. En M. Cimoli, G. Porcile, A. Primi y S. Vergara, *Heterogeneidad estructural, asimetrías tecnológicas y crecimiento en América Latina* (pp. 9-39). Santiago de Chile: CEPAL. Recuperado de https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/2800/S2005051_es.pdf?sequence=1 (visitado el 10/10/21).

CODENPE (2011). La Pachamama desde la visión ancestral. En *Pachamama Serie: Diálogo de Saberes* (pp. 13-26). Quito: CODENPE/AECID.

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Corzo Joya, D. (2019). Ecofeminismos: una alianza entre el feminismo y la naturaleza. *Ideas verdes 15,* 1-19. Recuperado de https://co.boell.org/sites/default/files/20190313_ideas_verdes_15_web.pdf (visitado el 8/02/22).

Dalla Costa, M. R. (1972). *Las mujeres y la subversión de la comunidad*. Madrid: Siglo XXI.

Daza, V. (2019). Dos luchas que son una: feminismo y ecologismo. Recuperado de https://www.dejusticia.org/column/dos-luchas-que-son-una-feminismo-y-ecologismo/ (visitado el 30/01/2022).

Diertz, K. y Losada, A. (2014). Dimensiones socioambientales de desigualdad: enfoques, conceptos y categorías para el análisis desde las ciencias sociales. En K. Diertz y A. Losada, *Desigualdades socioambientales en América Latina* (pp. 49-84). Berlín: Astrid Ulloa Editores. Recuperado de http://www.desigualdades.net/Resources/Publications/Desigualdades-socioambientales-Gongora-Mera_Goebel_Ulloa.pdf (visitado el 14/10/21).

Etimologías de Chile (2022). *Etimologías de Chile.* Recuperado de http://etimologias.dechile.net/?Pachamama (visitado el 30/03/22).

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Herrero, A. (2018). Ecofeminismos: apuntes sobre la dominación gemela de mujeres y naturaleza. *Ecología Política, 54*, 20-27.

Lampreabe, F. (2020). *Claves ecofeministas para un futuro sin desigualdad ni barbijos*. Recuperado de https://acortar.link/MyaTSQ

Mora Salas, M.; Pérez Sáinz, J. P. y Cortés, F. (2004). Desigualdad social: ¿nuevos enfoques, viejos dilemas? En M. Mora Salas, *Desigualdad social en América Latina: viejos problemas, nuevos debates* (pp. 9-43). San José de Costa Rica: FLACSO. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Costa_Rica/flacso-cr/20120809035816/cuad131.pdf (visitado el 03/09/21).

Ornelas Delgado, J. (2012). Volver al Desarrollo. *Revista Problemas del Desarrollo, 168*(43), 7-34.

Pinto, A. (1970). Naturaleza e implicaciones de la heterogeneidad estructural de la América latina. *El Trimestre Económico, 37*(145), 83-100.

Pizarro, T. M. (2017). Mujer y naturaleza: ecofeminismo, amor y lucha. Una mirada del Sur decolonizante a las voces silenciadas. *RevIISE, 11*, 55-61.

Reygadas, L. (2004). Las redes de la desigualdad, un enfoque multidimensional. *Política y Cultura 22*, 7-25. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n22/n22a02.pdf (visitado el 15/12/21).

Svampa, M. (2015). Feminismos del Sur y ecofeminismo. *Nueva Sociedad, 256*. Recuperado de https://nuso.org/articulo/feminismos-del-sur-y-ecofeminismo/ (visitado el 2/02/22).

[11-25] DOI: 10.5281/ZENODO.8097019 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Segato, R. (2019). *El mundo de hoy es un mundo marcado por la dueñidad o el señorío.* Recuperado de http://www.uimp.es/actualidad-uimp/rita-segato-el-mundo-de-hoy-es-un-mundo-marcado-por-la-duenidad-o-el-senorio.html (visitado el 9/03/22).

Shiva, V. (1995). *Abrazar la vida. Mujer, ecología y desarrollo.* Madrid: Horas y HORAS.

Torres Guillén, J. (2013). El carácter analítico y político del concepto de colonialismo interno de Pablo González Casanova. *Desacatos, 45*, 85-98.

Vázquez, E. et al. (2014). *La vida en el centro y el crudo bajo tierra: el Yasuní en clave feminista*. Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. Acción Ecológica. Recuperado de https://issuu.com/coordinadorafeminista/docs/yasunienclavefeminista_b63a17e9b60eac (visitado el 9/04/22).

REVISTA UCRONÍAS 27
[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Sembrando otra ciencia y tecnología para la autonomía y el bien común

Juan David Reina-Rozo

Universidad Nacional de Colombia, Colombia
https://orcid.org/0000-0001-8146-674X | jdreinar@unal.edu.co

Claudia Grisales Bohórquez

Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, Estados Unidos
https://orcid.org/0000-0002-1994-2888 | clg3@illinois.edu

Palabras clave
ciencia y tecnología | innovación | ciencia comunitaria | bienes comunes | coproducción de conocimiento

Recibido: 4 de agosto de 2022. Aceptado: 10 de abril de 2023.

RESUMEN

En este artículo recogemos reflexiones críticas sobre el papel de la ciencia, la tecnología y la innovación en la reproducción del mundo contemporáneo. Convencidos de que *una otra ciencia para la vida*[1] es posible, exploramos críticas a las separación de los conocimientos científicos y tecnológicos de la vida cotidiana y comunitaria, así como su relacionamiento con sistemas extractivistas, individualistas y coloniales. Ante este panorama, abrimos espacio para reconocer movimientos de innovación de base, que, según vemos, representan caminos alternativos para la ciencia y la tecnología. Nos concentramos específicamente en planteamientos de las ciencias y tecnologías como bienes comunes. Finalmente, retomamos ocho elementos clave para motivar conversaciones sobre estas perspectivas alternativas en espacios de ciencia, tecnología e innovación convencionales; discutimos algunos retos y oportunidades emergentes.

1 Encuentro L@s Zapatistas y las ConCiencias por la Humanidad. CIDECI - San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 2016.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

ABSTRACT

In this text we gather critical reflections on the role of science, technology and innovation in the reproduction of the contemporary world. Convinced that an other-science for life is possible, we explore critiques of the separation of scientific and technological knowledge from everyday and community life, as well as its relationship to extractive, individualistic and colonial systems. In this panorama we open space to recognize movements of grassroots innovation, which we argue represent alternative paths for science and technology. We focus specifically on those that pose science and technology as commons. Finally, we gather eight key elements to motivate conversations on these alternative perspectives in conventional spaces of science, technology and innovation; we discuss emerging challenges and opportunities.

KEYWORDS

science and technology | innovation | community science | common goods | knowledge co-production

INTRODUCCIÓN

Y vamos a sembrar, compañero
con la verdad
mañana, frutos y sueños
y un día acabar con esta oscuridad
Vamos a preparar, compañero,
sin ilusión
un nuevo tiempo de paz y abundancia
en el corazón.
Mercedes Sosa. *Siembra* (1984)

Siembra, si pretendes recoger,
siembra, si pretendes cosechar,
pero no olvides, que de acuerdo a la semilla,
así serán, los frutos que recogerás.
Siembra... Si pretendes alcanzar
lo que... el futuro te traerá
pero no olvides, que de acuerdo a la semilla
así serán, los frutos que recogerás.
Rubén Blades y Willie Colón. *Siembra* (1978)

La intención de este trabajo es recoger una serie de ideas en torno a la ciencia para el buen vivir o, como dicen las comunidades zapatistas, *una otra ciencia para la vida*.[2] No buscamos proveer una guía metodológica sino motivar conversaciones que pensamos que se deben dar desde lo discursivo y el hacer para promover el surgimiento de esa otra ciencia. Esto vinculado a lo que ha emergido como "el derecho a la investigación" (Appadurai, 2006). El conocimiento académico, entonces, es problematizado para abrir espacios vitales a los problemas complejos que, como parte de socio-ecosistemas, estamos viviendo. A

2 Encuentro L@s Zapatistas y las ConCiencias por la Humanidad. CIDECI - San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México. 2016.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

estos problemas entrelazados del mundo contemporáneo, la activista Mapuche Moira Millán (2016) ha denominado como el "Terricidio".

Con esta condición en mente, reflexionamos sobre la práctica científica y tecnológica moderna o convencional, observando críticamente las actividades en organizaciones de ciencia, tecnología e innovación contemporáneas de las que participamos (CTeI como actualmente le denominan) y su impacto en la concepción del conocimiento como bien común en diversas geografías y calendarios. Las organizaciones de CTeI observadas fueron la Universidad Nacional de Colombia (2015-2017), el Instituto Tecnológico de Massachusetts (2017-2018), y la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign (2018-2022) durante el desarrollo de nuestros estudios de doctorado.

Ahora bien, es necesario problematizar el concepto de innovación frente a las dinámicas hegemónicas del capitalismo (Leary, 2019). Desde estos lugares privilegiados de la CTeI convencional en el norte global y en los centros urbano del sur global, miramos hacia los márgenes, donde abundan diferentes tipos de conocimiento y saberes, resistiendo y reinventándose entre la invisibilización o la asimilación dentro de la CTeI usual. De esta manera, buscamos entender los procesos de coproducción de conocimientos a través de prácticas de ciencia, tecnología e innovación comunales; es decir, desde un lugar colectivo que les oriente hacia la comunalidad (Reina-Rozo, 2019). Estas experiencias en los márgenes nos interpelan y son nuestra inspiración para hablar de las ciencias, tecnologías e innovaciones para la vida en los lugares que ocupamos dentro de la CTeI convencional. De hecho, las citaciones en el resto del artículo dan cuenta de que estas instituciones no son entes monolíticos. Más bien, son arreglos de elementos heterogéneos conectados entre sí, que desde lejos parecen uno; en su interior también se gestan resistencias y posibilidades. Con este trabajo buscamos servir de puente entre algunos de estos espacios de posibilidad dentro y fuera de la academia.

Para entender mejor por qué es necesario conocer y reconocer la ciencia y la tecnología como un bien común, presentamos los fundamentos y concepciones de este marco de pensamiento, basado en el marco de los estudios del Posdesarrollo (Demaria y Kothari, 2017; Escobar, 2015). Una vez hecha la reflexión sobre los bienes comunes, proponemos ocho elementos conceptuales que vemos como relevantes en el largo caminar de la construcción de unas ciencias para la vida. Esta es una lista incompleta de aspiraciones que pueden guiar o inspirar acciones de transformación y reflexión al interior de las instituciones de CTeI convencionales. Entre estas se encuentran: que sea situada; abierta y libre; solidaria y colaborativa; autogestiva; experimental; coproductora de conocimiento y dinamizadora de diálogos de saberes; que sea construida por comunidades y, así mismo, sea constructora de comunidad; y, finalmente, que proponga alternativas para la comunicación y divulgación del conocimiento, hacia una apropiación real del mismo.

A continuación, abordamos algunos escenarios donde hemos sido testigos o partícipes de esa otra ciencia, espacios cotidianos y emergentes para el diálogo de saberes, la colaboración, y la pluralidad de ideas y acciones. En últimas, espacios para la exploración, la experimentación científica y la creación tecnológica, ampliamente concebidas. Finalmente, cerramos el artículo con algunas reflexiones sobre los retos y las oportunidades que la idea de una CTeI para la autonomía representa y cómo ésta puede aportar a la construcción de otros mundos posibles.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

DE LA CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN TRADICIONALES HACIA LA CTEI COMO BIEN COMÚN

El giro filosófico que inició a finales del siglo XX reconoce la ciencia como una actividad social (Kuhn, 1996), es decir que, a diferencia de lo que se asumía hasta entonces, las verdades científicas resultan de una serie de complejas relaciones sociales atravesadas por categorías como el género, la raza, el origen o la clase social, entre otras. Cómo reconocer la vida social de la ciencia con sorpresa y posibilidad en vez de negarla con disgusto, y cómo transformar prácticas y abrir caminos para regeneraciones es lo que ocupa a un diverso grupo de personas y colectivos dentro de la academia (ver por ejemplo: de la Bellacasa, 2011; Haraway, 2016; Latour, 2004; Tsing, 2015; Cortés-Rico y Pérez-Bustos, 2021) y fuera de ella. Ese es el espíritu que nos gustaría nutrir aquí. Así, aunque empezamos en la crítica, caminamos hacia las posibilidades.

En la Historia que se cuenta usualmente, la ciencia aparece como una actividad de privilegiados, con recursos o habilidades especiales. Los avances científicos y tecnológicos se registran con nombres propios (normalmente masculinos, anglosajones y heterosexuales) y su descubrimiento se narra de manera lineal, haciendo énfasis en los resultados y desconociendo la gran cantidad de factores que contribuyeron, desde avances o fracasos, al camino que permiten tal o cual teoría o descubrimiento. La ciencia y la tecnología se erigen como elementos de poder, que sirven a individuos para ascender dentro de sus sociedades y a estas sociedades a avanzar respecto a otras, constituyéndose en un indicador del progreso y el desarrollo.

Entre las grandes historias de la ciencia no ha habido cabida para las acciones que personas y comunidades realizan a diario al tratar de entender su entorno y de generar herramientas para transformarlo; sus conocimientos no se consideran como interlocutores válidos para la ciencia hegemónica. De manera similar, las motivaciones y los métodos de esta ciencia se han configurado entre sí, para dar pie a un conocimiento que busca reducir la complejidad para poder aprehenderla. El individuo que conoce se eleva sobre *el otro* en sus múltiples formas, incluyendo las demás especies y entidades más que humanas.

A pesar de que los avances de la CTeI se proponen como grandes pasos para la humanidad, la ciencia y la tecnología resultan cada vez más inaccesibles para el común de la población. El trabajo de Simon Werrett (2019) da algunas ideas sobre cómo históricamente se removió la producción de conocimiento científico de escenarios cotidianos. Werrett contribuye a recuperar el origen doméstico de la ciencia experimental en los siglos XVII y XVIII en el norte global. Según su investigación, la mentalidad de la época promovía la reutilización de materiales y la recursividad en los hogares; esta domesticidad fue fundamental, social y materialmente, para las actividades de científicos reconocidos como Francis Bacon, Robert Boyle e Isaac Newton.

Lo que Werrett llama "thrifty science" o ciencia frugal entendía los objetos como indeterminados y con múltiples usos posibles, incluyendo la experimentación científica. Reconocer estos orígenes de la ciencia anima la invitación a recuperar esas prácticas recursivas en términos materiales, en contraposición a una ciencia moderna que legitima el extractivismo y la explotación (Merchant, 2006), pero también los escenarios cotidianos, feminizados y comunitarios de donde se ha removido la legítima producción de conocimiento. En particular, en geografías urbanas, como habitantes de ciudad hemos privilegiado la posición de consumidores individualizados y pasivos de bienes y mercancías cuyos contextos de producción nos son ajenos, o activamente ignoramos.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Es posible cuestionar aquí la configuración de la necesidad y el deseo en historias de colonización interna, globalización capitalista e informatización de la vida (Rueda Ortiz, 2012). Nos preguntamos entonces dónde se producen las obras que responden a problemáticas y anhelos colectivos, motivados por deseos de construir nuevas y mejores formas de estar en comunidad y con la naturaleza. Si bien no es totalizante, lo que el sistema económico hegemónico plantea es la mercantilización e individualización de las relaciones socio-ambientales.

Los sistemas nacionales y regionales de ciencia y tecnología e innovación (SNCTI) articulan instituciones y protagonistas con intereses y prioridades diversos. Mientras sus incentivos y motivaciones suelen estar alejados de las comunidades de base, sus recursos están directamente relacionados con intereses de gobiernos, de academias y empresas privadas nacionales y transnacionales. Por otro lado, los lugares donde se llevan a cabo sus actividades, tradicionalmente son laboratorios y centros de innovación aislados de los contextos sociales, políticos y ecológicos locales, y sus resultados comúnmente se apropian por medio de la propiedad intelectual, cerrando las oportunidades de uso libre por parte de la sociedad.

Cabe anotar que se han ido configurando algunas excepciones a esta generalización, pues existen instituciones y grupos de investigación que han buscado alinear su trabajo con los intereses de comunidades de base. Este trabajo, realizado de forma consciente, usualmente conlleva reflexiones importantes sobre las prácticas y conocimientos expertos, generando innovaciones metodológicas notables, aún y cuando estas experiencias continúan estando inscritas dentro de formas convencionales de organización de la producción del conocimiento, incluyendo lógicas de medición y financiación que no han sido diseñadas para sostener este tipo de trabajo y que generan profundas contradicciones sentidas tanto por quienes investigan como por las comunidades con las que trabajan. Como ejemplo, Tania Pérez-Bustos reflexiona sobre una iniciativa adelantada en 2010 al interior del sistema de ciencia y tecnología en Colombia que buscaba incluir herramientas de medición que dieran cuenta de la relación investigación-sociedad. Ella escribe que:

> Se reconoció que hay otras formas de hacer investigación, se produjo una política con base en esto, ésta luego fue estandarizada con ciertos indicadores, pero éstos nunca adquirieron ningún valor en los algoritmos que definen los rankings que nos clasifican y otorgan recursos. (Pérez-Bustos, 2019: 41)

En contraposición, como lo hemos dicho antes, existe un movimiento de innovación de base (Smith et al., 2017) y desde un paradigma biocultural (Reina-Rozo, 2022) que ha tomado acciones concretas para atender sus necesidades y planes desde la ciencia y la tecnología. En la siguiente tabla presentamos características que se han observado de los movimientos de innovación de base y de las instituciones tradicionales de CTeI.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Tabla 1. El mundo de los movimientos de innovación de base y las instituciones de ciencia, tecnología e innovación.

	Movimientos de innovación de base	**Instituciones de ciencia, tecnología e innovación**
Protagonistas	Comunidades locales, activistas de base, organizaciones de la sociedad civil, emprendedores sociales, trabajadores de cooperativas, ONG, movimientos sociales.	Universidades, centros de investigación, capital de riesgo, empresas, ministerios de ciencia y tecnología, emprendedores.
Prioridades	Valores sociales, comunidades de convivencia, medios de subsistencia, desarrollos sustentables.	Conocimiento codificado, crecimiento económico, competitividad.
Incentivos y motivaciones	Necesidades sociales, voluntad, cooperación.	Autoridad experta, reputación, demanda de mercado.
Recursos	Cooperación para el desarrollo, capital social, recursos públicos, autogestión, ingenio, conocimiento local, organización para el activismo.	Recursos públicos, inversión de empresas privadas, capital de riesgo, experticia científica y entrenamiento.
Lugar de actividades	Villas, pueblos, fábricas, barrios, proyectos comunitarios, movimientos sociales.	Laboratorios, centros de investigación y desarrollo, sala de juntas, ministerios, mercados.
Formatos de registro del conocimiento	Comunicación oral. Práctica de campesino a campesino. Cartillas. Registros sonoros. Paisajes.	Artículos científicos, libros revisados por pares. Ponencias en eventos científicos, manuales técnicos.
Procesos de generación de conocimiento	Investigación-Acción; participativa, colaborativa y cooperativa.	Método científico convencional.
Apropiación	Conocimiento como un bien común, prácticas compartidas de manera libre y gratuita, manuales y medios de comunicación.	Propiedad intelectual, publicaciones científicas (libros y revistas), tecnologías licenciadas.
Áreas de actividades emblemáticas	Agroecología, salud comunitaria, energía renovable a pequeña escala, hábitat, geografías comunitarias.	Biotecnología, medicina, nanotecnología, geo-ingeniería. Ingeniería y ciencias exactas.

Fuente: adaptado de Smith et al. (2017).

Frente a lo anterior, la ciencia como bien común, pretende sembrar procesos científicos y tecnológicos de base a nivel comunal. Buscando que las comunidades logren su autodeterminación y bienestar, lo que César Carrillo Trueba (2006) denomina como el "pluriverso"[3] y Arturo Escobar (2016) utiliza para entender el logro colectivo a nivel comunal de los pueblos en el Abya Yala (el continente americano). Con esto, se busca transformar las relaciones entre los diversos actores y protagonistas, y que el suelo donde se siembran estas iniciativas, sea más diverso e inclusivo.

3 De acuerdo con Carrillo (2006: 19), el pluriverso es "el lugar donde toda cultura –no separada de la naturaleza que la constituye– encuentra su lugar y puede mantener un intercambio continuo e intenso con otras culturas en una relación de igualdad".

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

La tabla anterior no pretende una división rígida entre movimientos de innovación de base e instituciones de CTeI. Es más bien una barrera porosa por la que se cuelan algunos elementos de un lado al otro. Sin embargo, lo que pretendemos con esta caracterización gruesa es dar cuenta de las lógicas, condiciones de posibilidad y aspiraciones de las que parte cada una. Desde ahí, es posible ver que las formas hegemónicas de hacer ciencia, tecnología e innovación constituyen un obstáculo para pensar en modelos alternativos de relacionamiento. Esto es en parte porque en sus modos cotidianos de operación reproducen éticas cuestionables desde una perspectiva del cuidado de la vida. Algunos ejemplos de esto son los valores de competencia y productivismo que se evidencian en métricas de publicaciones, así como en las evaluaciones para cargos docentes y los largos tiempos de trabajo de estudiantes de posgrado, y por otro lado, la separación entre los investigadores y los "sujetos de estudio" que dificulta relaciones de responsabilidad y reciprocidad entre ambas partes. Condiciones como éstas empujan a la ciencia hegemónica a ocupar todo el espacio posible, invisibilizando por descuido o necesidad, otros saberes y posibilidades de generación de conocimiento.

Es entonces prioritario aprender y hacer ciencia de otra forma, con otras prioridades, incentivos, métodos y resultados, que permitan la apropiación y difusión del conocimiento como un bien común. La cultura libre como movimiento y espacio de acción ha permitido el proceso activista para compartir el conocimiento, en particular desde la solidaridad (Reina-Rozo y Medina-Cardona, 2021). Esto permitirá pasar de una ciencia competitiva a una ciencia solidaria, que en palabras del Subcomandante Galeano, manifiesta su deseo:

> No queremos entrar en competencias científicas y tecnológicas, esas que tanto entusiasman a las universidades públicas y privadas para ver qué máquina y maquinista son los mejores. Queremos aprender y hacer ciencia y tecnología para ganar la única competencia que vale la pena, la de la vida contra la muerte.[4] (Subcomandante Galeano en Encuentro Conciencias, 2016)

Ahora bien, para transitar el camino de prácticas tradicionales a prácticas solidarias debemos reflexionar acerca de la relación de la ciencia y la tecnología con la gente y los colectivos que día a día luchan en sus geografías y calendarios por la justicia social y ambiental. Por tanto, es necesaria una nueva orientación de las prácticas tecno-científicas, que lleven hacia lo orgánico, lo amable, lo no violento, lo elegante y lo hermoso. Frente a esto, Schumacher (1973: 32) pregunta: ¿cómo podría entonces, construirse la paz sobre una base de ciencia indiferente y tecnología violenta?

Para dar una idea de lo anterior, existen varias iniciativas alrededor del mundo que están transformando sus prácticas y las relaciones entre la ciencia y la tecnología y las personas del común. Entre ellas se encuentran: en India el *Kerala Sastra Sahitya Parishad*[5] (movimiento de la ciencia de la gente); en Kurdistán el movimiento de ciencia de las mujeres Jineoloji;[6] en Estados Unidos el movimiento *Science for the people*[7] (ciencia para la gente); en Inglaterra el *Plan Lucas*; y en América Latina el *Movimiento de Tecnologías Sociales*. Más aún, ante la evidente crisis civilizatoria mundial, es imposible no reconocer los grandes movimientos de per-

4 Los audios de las pláticas del Encuentro de L@s Zapatistas y las ConCiencias por la Humanidad pueden encontrarse en: http://radiozapatista.org/?page_id=19520

5 Más información en: http://kssp.org/

6 Más información en: https://rojavaazadimadrid.org/jineoloji-la-ciencia-de-las-mujeres/

7 Más información en: https://scienceforthepeople.org/

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

sonas, incluyendo científicos y científicas, que exigen a instituciones y gobiernos acciones concretas frente a las problemáticas. Es el caso de Extinction Rebellion, el Paro por el Clima (Climate Strike) o la gran cantidad de movimientos indígenas, negros y campesinos en contra del extractivismo en el Sur Global.

En este contexto, el autor colombiano Orlando Fals Borda, manifiesta en sus escritos iniciales los intentos por crear una ciencia popular o una ciencia para la gente común, y no para el *statu quo* (Fals Borda, 1981). Borda, entonces, propone un proceso para apoyar la creación de un nuevo paradigma centrado en el principio *"desde la gente, para la gente"*. Esta propuesta toma en cuenta los siguientes elementos:

1. Devolver la información a la base, en el lenguaje y la forma en la cual fue originada.

2. Control del trabajo por parte de los movimientos de base.

3. Popularización de las técnicas de investigación científica.

4. Retroalimentación para el "intelectual orgánico".

5. Esfuerzo consciente por mantener el ritmo de la acción-reflexión.

6. Reconocimiento de la ciencia en la vida de cada persona.

7. Aprender a escuchar con humildad como virtud.

Aquí emerge la idea de acercar el diseño y la creación científica y tecnológica a las personas, las comunidades, los pueblos y los colectivos ciudadanos (Escobar, 2016). Ese acercamiento es mucho más que el que proponen aproximaciones como la del diseño centrado en el usuario, pues su propósito no es el de mejorar la mediación mercantil entre sujetos generando productos nuevos, sino el de transformar las relaciones entre sujetos y construir, como escribe Andrew Barry (2001), posibilidades de recuperar la imaginación, la creatividad y el ingenio para la construcción de modelos alternativos al del desarrollo depredador. Es necesario entonces, reflexionar acerca de la práctica y la co-producción del conocimiento como un bien común. Para esto, debemos abordar más profundamente la noción de los bienes comunes, su gestión y autogestión.

LOS CONOCIMIENTOS COMO BIENES COMUNES O PROCOMUNES

Como seres humanos generamos conocimiento de nuestras experiencias y asimismo propiciamos el diálogo de saberes y conocimientos entre pares, individuos y culturas. En este marco, como una actividad cotidiana y humana los saberes construidos a través del tiempo se enfrentan ahora a la privatización por parte de los intereses del neoliberalismo y las fuerzas del capital.

Sobre esta amenaza latente, los bienes comunes se abren paso como un concepto que propone la idea de la *no propiedad* por parte de individuos, empresas o gobiernos (Dalzik y Ostrom, 2003; Bollier, 2014). Esta idea elabora un marco de reflexión y cuestionamiento acerca de la apropiación de los bienes, en este sentido tiene la máxima de *"que sean de todos y de nadie"*. Es aquí donde Elinor Ostrom (1995: 40) propone que "no existe nadie mejor para gestionar sosteniblemente un recurso de uso común que los propios implicados", refiriéndose a la disputa sobre la idea que las comunidades no pueden gobernar y gestionar sus

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

propios recursos (Hardin, 1968), lo cual se había naturalizado desde la década de 1968 por la publicación de *La tragedia de los comunes.*

Es necesario aclarar que el concepto de bienes comunes se enmarca en una disputa constante entre lo que las comunidades reconocen como lo común y lo que institucionalmente o desde lo global se reconoce como un recurso. Un escenario que representa claramente esta disputa es la Guerra del Agua que se llevó a cabo en Cochabamba (Bolivia), en el año 2000. Ante las acciones de multinacionales para privatizar el agua en el territorio, poblaciones indígenas y campesinas dieron una fuerte lucha por el agua como derecho, lo que luego desencadenó discusiones acerca de los bienes comunes.[8] En este contexto, algunos ejemplos de bienes comunes o procomunes que cuentan con sistemas de gestión comunitaria incluyen: bosques comunitarios, espacios de pesca, humedales y praderas.

Por su parte, a nivel cultural encontramos obras de literatura, arte, música, diseño, sonido, fotografía o video que pueden ser concebidas también como bienes comunes mientras que se denomina comunes digitales a las obras y creaciones como el software libre o el hardware de código abierto. Finalmente, Hess y Ostrom (2006) sostienen que el conocimiento debe ser un procomún, apoyado en las tecnologías de la información y las comunicaciones, dado que un mismo bien puede ser usado y elaborado por muchas personas al mismo tiempo, como es el caso de Wikipedia.[9]

En este contexto, Michel Bauwens (2005) ha desarrollado la idea de la producción por *pares (peer production).* En esta área se presenta un proyecto denominado Buen Conocer / Flok Society (Free Libre Open Knowledge),[10] como una iniciativa del estado de Ecuador para repensar su matriz económica desde un punto de vista de los bienes comunes, siendo un ejercicio pionero de investigación a nivel experimental en Abya Yala. Volviendo a Orlando Fals Borda, vale la pena reconsiderar en estos tiempos de desenfrenada racionalidad analítica el poder conciliar la emoción con la razón. Es necesario por tanto, que los procomunes sean vistos desde el punto que Fals Borda denomina el *hombre –o la mujer– hicotea:*[11]

> que sabe ser aguantador para enfrentar los reveses de la vida y poder superarlos, que en la adversidad se encierra para volver luego a la existencia con la misma energía de antes, es también el hombre sentipensante que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal)formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad, tal y como lo recoge Eduardo Galeano en el Libro de los abrazos, rindiendo homenaje a los pescadores de la costa colombiana. (Fals Borda, 2009: 10)

8 Ver Kruse, T. (2005). La "Guerra del Agua" en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas.

9 Wikipedia es una enciclopedia digital (http://wikipedia.org/).

10 Más información en: http://floksociety.org/

11 La noción de hombre hicotea de Orlando Fals Borda, nace de hecho de pescadores de Mompox en el caribe colombiano, para describirse como seres anfibios que pueden vivir entre el agua y la tierra, o –entre– la razón y la emoción. En el Estado de Chiapas, suroccidente mexicano existe una especie de tortuga que se llama jicotea.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Como la tortuga, el conocimiento debe tener la condición de ser anfibio y poder conectar tanto con la emoción como con la razón, esto es lo que se denomina *senti-pensar*. Así, el lenguaje que dice la verdad, es el lenguaje sentipensante. El que es capaz de pensar sintiendo y sentir pensando (Fals Borda, 2007).

Es entonces cuando hacemos un llamado por senti-pensar la ciencia y la tecnología, tomar en consideración tanto la razón y la emoción para la coproducción de soluciones participativas y que trascienden la exclusión (Reina-Rozo, 2022). Sin embargo, este caminar sentipensante debe posibilitar otras formas de vivir en la tierra y con los otros, de construir alternativas para lo que se ha establecido como el único futuro posible, al desarrollo. De esta manera, a través de nuestras experiencias de reflexión y acción en conjunto con comunidades rurales y urbanas, hemos encontrado algunos elementos que pueden hilar este tejido de la ciencia comunitaria.

La intención principal de estas semillas es iniciar conversaciones plurales en las diversas geografías y calendarios que las reciban, para continuar construyendo en conjunto esta otra ciencia. Aunque en principio se enuncian de forma normativa, vamos desarrollando aquí matices para cada una de estas semillas, e invitamos a que se interpelen con preguntas que alimenten la reflexión y, sobre todo, que las lleven a cada contexto particular en el que pueda pensarse una ciencia distinta.

Algunas de las experiencias que hemos tenido en Abya Yala han sido: el Primer Encuentro ConCiencia por la Humanidad, desarrollado en San Cristóbal de las Casas (México) en diciembre de 2016; encuentros de Diseño para el Desarrollo Social llevados a cabo en varios puntos de Colombia, Jamundí (2015), Bogotá (2016), Fusagasugá (2017), San José del Guaviare (2018) y Tumaco (2019); procesos de investigación-creación con comunidades afrocolombianas en Guapi (2019) y comunidades indígenas en la Sierra Nevada de Santa Marta (2020); procesos de investigación colaborativa y dialógica con adultas mayores en Illinois (Estados Unidos) en 2019. Estas experiencias son diversas, entre dos semanas y seis meses de colaboración en los que se tejen relaciones que exceden la experiencia de investigación. Han consistido, en general, de procesos de co-investigación o reflexión alrededor de sistemas socio-técnicos. En algunas de estas hemos coincidido, otras las trajimos cada quien al diálogo que motivó esta reflexión.

OCHO SEMILLAS INICIALES DE UNA OTRA CIENCIA Y TECNOLOGÍA PARA LA VIDA

1. Situada o contextual.

La ciencia, la tecnología y la innovación emergen de arreglos entre personas, objetos materiales e intangibles y otras actividades en los que se embeben (Barry, 2001). Estos elementos y actividades existen en contextos socio-espaciales específicos y hacen parte de historias particulares. Más allá de la búsqueda de teorías universales e invenciones escalables y replicables, una CTeI que se reconoce situada está atenta a las complejidades del contexto particular en el que se desarrolla. Cultivar el "localismo cosmopolita" que propone la diseñadora para las transiciones Terry Irwin (2015) implica aproximarse a los "objetos de estudio" y a los problemas desde el lugar concreto en el que existen, desde el territorio y las culturas con los que se relacionan directamente, pero con una consciencia global de las conexiones que existen en el mundo.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

2. Abierta y libre.

El conocimiento como creación colectiva y social debe ser abierto y libre. Abierto en la medida en la que todas las personas puedan tener acceso al conocimiento, a los datos y a las publicaciones, y libre en la medida en que éstos puedan ser utilizados por quien los requiera para la solución de problemáticas prioritarias u oportunidades que se deseen explorar. A continuación se ahonda más en estos conceptos.

La idea de la apertura de la ciencia surge como respuesta a la comercialización del conocimiento y su posicionamiento como un elemento que contribuye a la marginación, promoviendo la tecnocracia y reproduciendo desigualdades. Alrededor de este paso, iniciativas como la *ciencia abierta,*[12] *las revistas abiertas, los datos abiertos e inclusive las universidades abiertas* han surgido desde hace un par de décadas, buscando brindar herramientas a la sociedad para realizar investigación científica y tomar decisiones sobre la gestión del conocimiento.

Del mismo modo, cada vez se fortalecen más las iniciativas de acceso abierto para permitir que el conocimiento sea libre. Activistas como Aaron Swartz y su manifiesto por la Guerrilla de Acceso Abierto,[13] o Alexandra Elbakyan, fundadora de la librería académica pirata Sci-hub, han iniciado una justa lucha para que el conocimiento sea libre, incluso hasta dar su vida por ello. Igualmente, nuevos procesos de licenciamiento de los resultados de trabajos de investigación y creación han sido relevantes para protegerlos del uso comercial indiscriminado, entre estas licencias se encuentran la Creative Commons,[14] y las de tipo Copyfarleft[15] como la Peer Production License.[16] Respecto a este punto es necesario anotar que el acceso físico a los datos y publicaciones no es suficiente para democratizar el conocimiento que se produce a partir de la ciencia occidental convencional. Por ejemplo, suele ser que las élites locales y globales son las que primero aprovechan los sistemas de datos abiertos, profundizando y legitimando técnicamente relaciones de desposesión, como en el caso del conocimiento climático (Ulloa, 2012).

Es por eso que este punto debe modularse con el primero, teniendo en cuenta que el contexto es fundamental para entender los efectos de "abrir" el conocimiento. Poniendo estas discusiones contemporáneas en perspectiva histórica, es necesario reconocer, por ejemplo, que el conocimiento tradicional e indígena se ha compartido de manera abierta y libre en las comunidades por generaciones y a lo largo de distintas geografías. Sin embargo, esta característica ha sido históricamente explotada para profundizar formas de desposesión y colonialismo. Aquí, una mirada crítica a los archivos, repositorios, galerías, museos, librerías y demás instituciones de gestión del conocimiento es fundamental. Los sistemas de gestión del conocimiento deben respetar la especificidad de los conocimientos locales e indígenas, así como las determinaciones que estos grupos hagan sobre sus formas de conocimiento. Ampliamos estas reflexiones en la última sección del texto.

12 Ver el Manifiesto de la ciencia abierta y colaborativa (https://ocsdnet.org/wp-content/uploads/2015/04/Manifesto-Infographic-Spanish-1.pdf) y la Declaración de Panamá por la Ciencia Abierta (http://forocilac.org/declaracion-de-panama-sobre-ciencia-abierta/).

13 Recuperado de https://archive.org/details/ManifiestoPorLaGuerrillaDelAccesoAbiertoCopia

14 Recuperado de http://creativecommons.org/

15 Definido en: https://wiki.p2pfoundation.net/Copyfarleft

16 Recuperado de https://wiki.p2pfoundation.net/Peer_Production_License

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

3. Colaborativa y solidaria.

La ciencia y la tecnología se gestan desde la colectividad, a partir de un grupo social que hace posible esta tarea. Por tanto, es una práctica colaborativa en el sentido en que las personas elaboran colectivamente prácticas, reflexiones y análisis científicos, además de co-diseñar tecnologías apropiadas de acuerdo a las capacidades locales. Estas capacidades locales no son fijas ni están limitadas a una trayectoria de transformación única hacia un estado ideal de desarrollo. Más bien se transforman en el encuentro con otros, y en ese encuentro se definen nuevos horizontes hacia los cuales orientar las capacidades de cada quien. La colaboración, por tanto, se genera a partir de relaciones solidarias, de interdependencia y no determinadas por lógicas mercantiles.

La colaboración se manifiesta a través de prácticas que abarcan desde el *hazlo tú mismo* (Do-it-yourself),[17] pasando por el *hagámoslo juntxs* (Do-it-together), para ir al *hagámoslo en comunidad* (Do-it-in-community). En este sentido, la solidaridad como eje de acción de la ciencia para el bien común rompe con la tradición de la visión individualista, mercantilista y utilitarista de las prácticas actuales. Trabajando, reflexionando y analizando en comunidad.

4. Autogestiva.

La práctica de esta ciencia debe pensarse desde la autogestión como modo para realizar y potencializar la transformación social de las comunidades que realicen estos procesos, así como de sistemas globales de flujo de capital. Por tanto, la independencia y autonomía en el proceso de investigación y creación es fundamental para su desarrollo, fortalecimiento, diseminación y apropiación.

La autogestión como proceso de organización social debe ser un pilar para las relaciones entre las personas que conforman las comunidades científicas y tecnológicas. Se pretende dinamizar la participación integral de las personas involucradas, tanto en la toma de decisiones como en el manejo de los recursos, con el objetivo de fortalecer su libertad y acción colectiva.

5. Explorativa.

La ciencia nace de la curiosidad, por tanto sus prácticas deben gestarse desde la exploración y el descubrimiento. Esta exploración permite acercarse a sus formas, modos y herramientas con el fin del conocimiento. También debe ser experimental, en la medida en que pueda ir más allá de lo establecido y pensarse desde otros lugares no establecidos. En este sentido, se propone una ciencia valiente, que no se aferra a un solo método, que reconoce sus limitaciones y que es honesta con sus alcances, permitiéndose producir conocimientos válidos desde el diálogo con otros campos o con la cotidianidad.

Esto implica promover la creación de "prototipos" como medio para generar aprendizajes. Estos son vistos como elementos de conocimiento, que permiten probar ideas, conceptos, materiales y soluciones. Prototipar para conocer, aprender y desaprender, en lugar de pretender construir tecnologías rígidas para

17 Ver más sobre la ética DIY en: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tica_DIY

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

todo contexto y a perpetuidad. Por tanto, a través de la creación de modelos a nivel material se pretende producir en colectivo y por medio de actividades prácticas, nuevas relaciones de exploración.

6. Co-productora de conocimiento y creadora de diálogos de saberes.

Estas iniciativas están inmersas en las relaciones sociales. Cada individuo que participa aporta su propio saber y conocimiento, tanto tácito o experiencial, como codificado o técnico. Es precisamente en este espacio donde, a través de la interacción y el diálogo con un objetivo común, se coproduce nuevo conocimiento; un conocimiento que ha sido creado colectivamente. En ese sentido, tendríamos que hablar de *unas* ciencias, quizás explorando las ciencias posnormales y no de una única ciencia, neutral e indiscutible.

Esta pluralidad de conocimientos y saberes, se ha denominado ecología de saberes (de Sousa Santos, 2009). Por tanto, es necesario fomentar la diversidad y las interrelaciones en esta ecología, para su bienestar y equilibrio. Así como dinamizar la dialéctica entre los sujetos aquí presentes y otras comunidades e instituciones. Es decir, desde el diálogo de saberes se presenta y co-crea el conocimiento que permite avanzar en la concepción de esta ciencia y tecnología comunitaria para el bienestar de los pueblos.

7. Genera comunidades y es generada por estas.

Esta ciencia tiene la oportunidad y el potencial de ser generada por las mismas comunidades, desde su sentir y pensar basada en deseos o cuestiones problemáticas. Ahora bien, estas comunidades deben tener el poder para tomar las decisiones frente a las preguntas de investigación, los métodos, conceptos y teorías que pretendan usar. Sin embargo, no acaba allí, esta ciencia en su proceso también genera comunidades, en este caso, comunidades de aprendizaje y práctica. Emergen nuevas comunidades científicas y tecnológicas. Por tanto, tiene la doble virtud de ser creada por comunidades y también de fortalecer o crear nuevas comunidades en el proceso. Como toda comunidad, esto implica un trabajo de mantenimiento, un sostener constante que no debe ser invisibilizado o desvalorado. Es desde esa labor que se hace posible el resto y es desde ahí que se debe organizar la ciencia y tecnología comunitaria.

8. Sistematización y comunicación alternativa.

Finalmente, este tipo de dinámicas de la ciencia y la tecnología comunitarias necesitan y deben generar nuevas alternativas para la comunicación de sus resultados, reflexiones y límites. Es mediante el uso de los medios alternativos y la creación de nuevos canales para la comunicación científica que se puede fortalecer el diálogo con otros saberes y prácticas. Algunos ejemplos del uso de otros medios para la comunicación de los resultados científicos y tecnológicos incluyen caricaturas, ilustraciones, plataformas web, o intervenciones en el espacio urbano como el *graffiti*.

La comunicación alternativa no sólo comprende los medios, sino también el tono y el propósito de comunicar la ciencia. Esta tarea no se realiza con pretensiones de autoridad, sino a manera de invitación al diálogo y a la interacción, a involucrarse en algo que no está terminado sino en construcción. Así mismo, la generación de estrategias para la apropiación social de sus descubrimientos y dispositivos es prioritaria. Esto particularmente es necesario para la replicabilidad de los procesos, respetando las características particulares de la organización social. En este sentido, debemos pensar en cómo podemos apropiarnos socialmente de la ciencia y la tecnología. Respondiendo a esto, deben ser procesos que se consideren desde

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

un inicio como bienes comunes. Como resultado, la sociedad en general y las comunidades en particular podrán entenderla, replicarla, modificarla y usarla.

ESPACIO, LUGARES Y ESCENARIOS DE SIEMBRA

Las actividades de ciencia y tecnología son realizadas cotidianamente. Todas las personas de manera informal llevamos a cabo procesos científicos y de creación tecnológica para la resolución de nuestras problemáticas o la consecución de un anhelo. Estos también se llevan a cabo en lugares comunes y comunitarios, en las cocinas, en las escuelas rurales, en las malocas, en los talleres y carpinterías, en las panaderías y en todo tipo de escenarios locales. Estos son nuestros campos de siembra. Por tanto, es hora de prestarle atención de nuevo a estos escenarios en los que nos desenvolvemos cada día. Continuar reivindicando el valor para la cultura, la comunidad y las relaciones sociales como lugares de ciencia y tecnología.

Ahora bien, para sembrar en las instituciones convencionales de CTeI, es necesario y oportuno recordar[18] su función histórica y mirar con otros lentes de producción y reflexión científica hacia estos espacios. Entonces vemos que la división entre ciencia y sociedad es una producción histórica específica que se ha convertido en norma. Tal como lo menciona Fals Borda:

> Las primeras universidades del siglo 14 en París y Uppsala funcionaron sobre la base de pequeños grupos dispersos de profesores y estudiantes que se reunían en hogares, en talleres de artesanos y en barrios, lejos de los conventos donde se pretendía monopolizar y definir el conocimiento en su propio lenguaje indescifrable. (Fals Borda, 1981: 31)

Es necesario volver a esta red descentralizada y autónoma de espacios para el aprendizaje, la experimentación y la creación. Es precisamente en este contexto, de acabar el monopolio del conocimiento que, nuevos espacios se están generando en las ciudades y en las zonas rurales. Desde la primera década del siglo XXI talleres y espacios "hacker",[19] "maker",[20] "biohacker", "fablabs",[21] u otras figuras tales como los "laboratorios ciudadanos" y "laboratorios rurales", se encuentran generando otras dinámicas de co-producción de conocimiento, así como dinamizando nuevas relaciones entre las comunidades y entusiastas de la ciencia y la tecnología comunitaria (Peña-Torres y Reina-Rozo, 2022).

De acuerdo a Smith y colegas (2017), en los talleres como espacios de creación, los organizadores, participantes y bases de apoyo comparten un compromiso sobre el uso abierto de las tecnologías accesibles ampliamente, así como las posibilidades emancipatorias a nivel personal y social de ofrecer herramientas a la gente. Por tanto hackear, cacharrear, hacer, reparar y permitir a los usuarios compartir diseños, instrucciones de fabricación y colaboración para gestionar los espacios, son la base política y ética de estos lugares.

18 Del Latín *Re-Corderis*, *volver a pasar por el corazón*.

19 Para más información sobre estos espacios consultar la red voluntaria informal de http://hackerspaces.org/

20 Para mayor información consultar: https://spaces.makerspace.com

21 Para mayor información consultar: http://fabfoundation.org/

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Sin embargo, vale la pena poner también sobre la mesa la tensión que en varios de estos espacios colaborativos se genera, puesto que en algunos casos pueden reproducirse dinámicas de poder, de opresión, segregación, sexismo y modelos económicos excluyentes, por decir algunas. La tarea es entonces dar la bienvenida a nuevos lugares de experimentación, exploración y prototipado, a la vez que generamos espacio en su interior para la reflexión y la transformación de las relaciones y dinámicas sociales.

Otra consideración importante atañe a los valores y características que convencionalmente se han atribuido a la innovación. Muchas veces los espacios tecnológicos que se perciben como nuevos dejan de lado a otras instituciones y personas en la comunidad por considerarlos de alguna forma incompatibles con los valores encarnados en estos nuevos espacios. Es el caso de los servicios de soporte tecnológico en las bibliotecas públicas, que, cuando emergieron como nueva función de las bibliotecas, dejaron de lado a los adultos mayores, olvidando que fueron esos mismos adultos los que construyeron las bibliotecas en la comunidad (Lenstra, 2016). Proponemos que las ciencias y tecnologías comunitarias deben atemperar el valor de lo novedoso con la memoria de las vivencias y luchas comunitarias. Así ha hecho, entre otros, el tejido de comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca NASA-ACIN (Rueda Ortiz, 2011).

RETOS Y OPORTUNIDADES EMERGENTES

El futuro de esta idea de la ciencia y tecnología para la autonomía y el bien común se enfrenta a una serie de retos que no podemos perder de vista, ni tampoco dejar de abordar. Son cuestiones precisas para el fortalecimiento de nuestras prácticas colaborativas en el escenario tecno-científico. Sin embargo, también encontramos una serie de oportunidades en nuestro sendero del pluriverso y el buen vivir, que debemos potencializar. A continuación se presentan algunos retos y oportunidades para la reflexión, pero sobre todo para la acción.

RETOS:

- Descolonización.

Pensar con una perspectiva decolonial puede transformar la forma en la que formulamos los problemas completamente, así como las soluciones que imaginamos posibles. En un mundo que ha tomado forma bajo movimientos coloniales y neocoloniales, es fundamental apartarnos críticamente de los modos de ocupación que limitan, invisibilizan y destruyen los modos de gobierno, cuidado y conocimiento de los pueblos y comunidades indígenas.

Esta perspectiva problematiza muchas de las ideas que hemos presentado anteriormente. Por ejemplo, pensar en el acceso abierto desde una perspectiva decolonial implica cuestionar la pretendida universalidad del acceso al conocimiento. Como escriben Marisa Elena Duarte y Miranda Belarde-Lewis, para individuos e instituciones no indígenas, descolonizar implica abandonar las ideas de que: 1) todo el conocimiento del mundo pueda representarse en forma de documento; 2) en cierta medida, una gran parte ya ha sido documentado en textos; y 3) el conocimiento indígena debe estar en instituciones como universidades y bibliotecas para el beneficio de la sociedad (Duarte y Belarde-Lewis, 2015). Desde la perspectiva de los pueblos colonizados, estas expectativas desconocen la destrucción de mundos, paisajes, vida y modos

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

de vida indígenas que ha traído la colonización, con la investigación científica como uno de sus principales métodos (Tuhiwai Smith, 2012).

Descolonizar las formas de producir, guardar y compartir conocimiento es un gran reto para todas las personas e instituciones relacionadas. Después de todo, las infraestructuras que soportan el conocimiento occidental no pueden desligarse del proceso de colonización. Sin embargo, descolonizar el conocimiento es también una de las más grandes oportunidades que tenemos para reconciliar nuestros futuros con las historias de violencia y los traumas que han hecho nuestro presente.

- Fortalecimiento e infraestructuras de prácticas científicas comunales.

Es necesario fortalecer y desarrollar las capacidades de las comunidades a nivel científico y tecnológico, para que generen de forma autónoma y de acuerdo a sus deseos y oportunidades soluciones pertinentes, situadas y colaborativas. A esto se suma la exclusión de sistemas nacionales de ciencia y tecnología, de tal manera que puedan participar de fondos científicos nacionales e internacionales.

Tanto la infraestructura de las instituciones tradicionales como las no tradicionales enfrentan grandes obstáculos. Para esto, es necesaria la adecuación de nuevos espacios para las prácticas comunitarias de la ciencia para el bien común. Así como la creación de equipos y herramientas apropiadas y flexibles, es decir, de código abierto.

- Diálogo con prácticas y científicos tradicionales.

Nos encontramos en un mundo articulado, donde las relaciones sociales y ambientales crean una ecología de saberes alrededor de la ciencia y tecnología. Por tanto, un reto importante es el proceso para dialogar con las prácticas y actores tradicionales de la ciencia, crear canales de comunicación y acción que permitan interconectar estos diálogos.

Vemos que uno de los retos principales será la articulación con las instituciones y estructuras tradicionales que reproducen las causas de la injusticia social en nuestras comunidades. Para esto, será necesario transformarlas, por un lado, un proceso que puede ser a largo plazo, o por otro lado facilitar la generación de *extituciones*[22] que permitan nuevas relaciones entre las instituciones y personas para avanzar en el bien común.

OPORTUNIDADES:

- Autonomía.

Las prácticas de ciencia y tecnologías por el bien común, desean en primera medida fortalecer la autonomía y autodeterminación de las comunidades, basándose en la producción activa de soluciones a

22 La extitución va más allá de la dicotomía clásica entre institución y des-institución. Tales formaciones rompen la dualidad clásica entre dentro-fuera de las instituciones y se asientan en un nuevo tipo de materialidad en especial a través de actuar a distancia. Es un proceso de inversión de las fuerzas centrípetas que recorren las instituciones (dentro-fuera) en fuerzas centrífugas que lanzan al exterior precisamente a aquellos que las moraban (Serres, 1994).

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

problemáticas o deseos de las mismas. Por tanto, a partir de la autonomía y para seguir fortaleciéndola, se busca poder cultivar conocimientos propios.

- Visibilización y fortalecimiento de conocimiento tradicional.

Los conocimientos tradicionales o ancestrales en sus diversas esferas han estado cada vez más invisibilizados por las instituciones tradicionales de la ciencia y la tecnología. En este sentido, es el tiempo de visibilizar de manera ética estos conocimientos que a lo largo de la experiencia de las comunidades se han generado. A partir de lo anterior, es crucial documentar, fortalecer y compartir los conocimientos tácitos que están viviendo en el territorio de la mano de la soberanía de los pueblos, para no caer en prácticas como las de la Biopiratería que han erosionado el legado de las comunidades (Reina-Rozo, 2022).

En este caso, emergen prácticas autónomas de comunidades indígenas para sistematizar sus conocimientos y saberes a través de un lenguaje codificado. Un par de experiencias son: el caso de las culturas indígenas en el Río Pirá Paraná en el Amazonas colombiano al salvaguardar su conocimiento en el libro *Hee Yaia Godo - Bakari* (Asociaciones de Capitanes y Autoridades Tradicionales Indígenas del río Pirá Paraná, 2012); y, la cultura Matsé en los territorios fronterizos entre Brasil y Perú, quienes crearon una enciclopedia de Medicina Tradicional en lengua propia.

- Diálogo de saberes.

La oportunidad de generar nuevos espacios para el diálogo de saberes, su visualización y diseminación es fundamental. Con estas prácticas se espera evidenciar el papel del conocimiento local, experiencial, incorporado en la cultura de las comunidades. Es por esto que esta otra ciencia debe ser un llamado a generar sinergias entre los diversos conocimientos y saberes, y a darle su lugar como epistemologías válidas en los pueblos.

- Ecosistemas de innovación de base comunitaria.

Finalmente, otra oportunidad que se encuentra, es la articulación entre procesos de ciencia comunitaria para el bien común, tanto a nivel local, nacional o internacional. Sin embargo, esta conexión debe articularse de forma orgánica y teniendo en cuenta las semillas de la presente propuesta. Con esto en mente, la colección de iniciativas y procesos podrá formar una especie de ecosistemas de ciencia para la vida con raíces comunitarias que permitan tejer intenciones y sueños comunes desde una perspectiva propia y autónoma.

CONSIDERACIONES FINALES

No deseamos concluir este artículo brindando ideas finales, dado que consideramos que este es un camino y un diálogo continuo. Simplemente, queremos dejar semillas para la siembra de una ciencia otra. Motivar la reflexión acerca de lo que la creación comunitaria de ciencia y tecnología ha implicado para el bienestar de las comunidades locales es preciso para comprender las posibilidades de lo que la ciencia puede ofrecer. En especial, este trabajo puede informar al movimiento de la Ciencia Abierta y, en particular, al de la ciencia ciudadana/participativa para involucrar las demandas, necesidades y procesos de coproducción de conocimiento que las comunidades locales han gestado por años.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Así, el proceso de reconfiguración de una ciencia y tecnología para la vida ha de pasar por la resignificación de la práctica científica a nivel cotidiano desde los grupos humanos, su historia y procesos de (in)visibilización sistemática por parte de la ciencia institucionalizada. De esta forma, abrazar el proceso de una ciencia propia desde las comunidades en diálogo con otros actores del conocimiento con el objetivo de viabilizar las ecologías de saberes. Estas ecologías permitirán, entonces, la consolidación de los diversos tipos de conocimiento como bienes comunes o procomunes soportados por arreglos sociotécnicos comunitarios que lo hagan posible.

Finalmente, compartimos ocho semillas de una ciencia comunitaria para alimentar las reflexiones y acciones que colectivos de actores del conocimiento dinamizan alrededor del mundo. Esperamos que sean nutritivas y puedan convocar y transformar dinámicas de la ciencia institucionalizada por el pensamiento occidental. Siguiendo las palabras de Fals Borda (1981: 32), de acuerdo a la reivindicación de la ciencia y la tecnología por parte de las comunidades, "podríamos entonces ver más claramente cómo la gente común podría articular su propia ciencia como una herramienta vital para la defensa de su identidad, el albergue de sus intereses y la preservación de sus valores más profundos" para así crear juntxs un otro mundo posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appadurai, A. (2006). The Right to Research. *Globalisation, Societies and Education*, *4*(2). 167-177. Recuperado de: https://doi.org/10.1080/14767720600750696.

Asociaciones de Capitanes y Autoridades Tradicionales Indígenas del río Pirá Paraná. (2012). *Hee Yaia Godo - Bakari. El territorio de los jaguares del Yurupari.* Bogotá: Gaia Amazonas.

Barry, A. (2001). *Political machines: Governing a technological society*. Londres: Athlone Press.

Bauwens, M. (2005). The political economy of peer production. 7 de octubre de 2017. Recuperado de http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=499

Bollier, D. (2014). *Think like a commoner: A short introduction to the life of the commons.* Gabriola islands. Canadá: New society publishers.

Carrillo Trueba, C. (2006). *Pluriverso: un ensayo sobre el conocimiento indígena contemporáneo.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cortés-Rico, L. y Pérez-Bustos, T. (2021). *Objeciones textiles: Interferencias y activismo textil-digital. Cuadernos Pagu*. Recuperado de https://doi.org/10.1590/18094449202000590007.

de la Bellacasa, M. P. (2011). Matters of care in technoscience: Assembling neglected things. *Social Studies of Science*, *41*(1), 85-106.

Demaria, F. y Kothari, A. (2017). The Post-Development Dictionary agenda: paths to the pluriverse. *Third World Quarterly*, *38*(12) 2588-2599. Recuperado de https://doi.org/10.1080/01436597.2017.1350821

Dietz, T.; Ostrom, E. y Stern P. C. (2003). The Struggle to Govern the Commons. *Science, 302*(5652), 1907-1912.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

----- (2008). The Struggle to Govern the Commons. En J. M. Marzluff et al. (eds.), *Urban Ecology*. Boston: Springer.

Dolsak, N. y Ostrom, E. (2003). *The Commons in the New Millennium Challenges and Adaptation*. Cambridge: MIT Press.

Duarte, M. E. y Belarde-Lewis, M. (2015). Imagining: Creating Spaces for Indigenous Ontologies. *Cataloging & Classification Quarterly*, *53*(5-6), 677-702.

Escobar, A. (2015). Degrowth, postdevelopment, and transitions: a preliminary conversation. *Sustainability Science, 10*(3), 451-462. Recuperado de https://doi.org/10.1007/s11625-015-0297-5

----- (2016). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal.* Popayán: Universidad del Cauca.

Fals Borda, O. (1981). Science and the Common People. *Journal of Social Studies*, *11*, 1-21. Bangladesh: Dacca.

----- (19/10/2007) Entrevista ORLANDO FALS BORDA- SENTIPENSANTE. Video documental. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=LbJWqetRuMo.

----- (2009) *Una sociología sentipensante para América Latina*. Bogotá: Siglo del hombre editores; CLACSO.

Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Hardin, G. (1968). The tragedy of the commons. *Science*, *162*(3859), 1243-1248.

Hess, C. y Ostrom, E. (2006). *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*. Cambridge: MIT Press.

Irwin, T. (2015). Transition Design: A Proposal for a New Area of Design Practice, Study, and Research. *Design and Culture*, *7*(2), 229-246.

Kruse, T. (2005). La "Guerra del Agua" en Cochabamba, Bolivia: terrenos complejos, convergencias nuevas. En E. de la Garza Toledo, *Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina.* Buenos Aires: CLACSO.

Kuhn, T. S. (1996). *The structure of scientific revolutions*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

Latour, B. (2004). Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern. *Critical Inquiry*, *30*(2), 225-248.

Leary, J. P. (2019). *Keywords: The new language of capitalism*. Nueva York: Haymarket Books.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Lenstra, N. (2016). *The Community Informatics of an Aging Society: A Comparative Case Study of Senior Centers and Public Libraries* University of Illinois at Urbana-Champaign. Recuperado de http://search.proquest.com/dissertations/docview/1914679110/abstract/A29F93F2FABE4052PQ/5.

Merchant, C. (2006). The Scientific Revolution and The Death of Nature. *Isis, 97*(3), 513-533. Recuperado de: https://doi.org/10.1086/508090.

Millán, M. (2016). *Moira Millán y el buen vivir originario*. Recuperado de https://youtu.be/JOiRYUW8R08

Ostrom, E. (1991). Designing Complexity to Govern Complexity. En S. Hanna y M. Munasinghe (eds.), *Property Rights and the Environment. Social and Ecological Issues* (pp. 33-46). Washington D. C.: The Beijer International Institute of Ecological Economic and the World Bank.

Peña-Torres, J. A. y Reina-Rozo, J. D. (2022). Agroecology and communal innovation: LabCampesino, a pedagogical experience from the rural youth in Sumapaz Colombia. *Current Research in Environmental Sustainability, 4*, 100-162. https://doi.org/10.1016/j.crsust.2022.100162

Pérez-Bustos, T. (2019). Mi tiempo ya no es mío: Reflexiones encarnadas sobre la cienciometría. *Nómadas*, *50*, 35-43. Recuperado de https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a2

Reina-Rozo, J. D. (2019). Communal Innovation: Collective Creation Towards Wellbeing. *SSRN Electronic Journal*. https://doi.org/10.2139/ssrn.3639564

Reina-Rozo, J. D. (2022). Biocultural innovation at the Colombian Pacific Coast: Limits and potentialities for an autonomous well-being. *Gestión y Ambiente, 25*(2), 101816. https://doi.org/10.15446/ga.v25n1.101816

Reina-Rozo, J. D. y Medina-Cardona, L. F. (2021). Science, technology and solidarity: The emergence of a free culture for the future. *International Journal of Engineering, Social Justice and Peace, 8*(2), 86-104. https://doi.org/10.24908/ijesjp.v8i1.14279

Rueda Ortiz, R. (2011). Cultura, política y repertorios tecnológicos: El caso del tejido de comunicación NASA-ACIN. En *Tierra y silicio: Cómo la palabra y la acción política de pueblos indígenas cultivan entornos digitales.* Universidad del Valle, Programa Editorial.

----- (2012). Sociedades de la información y el conocimiento: Tecnicidad, phármakon e invención social. *Nómadas*, *36*, 43-55.

Schumacher, F. (2013). *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: Ediciones Akal.

Smith, A.; Fressoli, M.; Abrol, D.; Aaron, E. y Ely, A. (2017*). Grassroots Innovation Movements.* Londres: Routledge.

de Sousa Santos, B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinvención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Siglo XXI; CLACSO.

[27-47] DOI: 10.5281/ZENODO.8097491
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Serres, M. (1994). *Atlas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Subcomandante Insurgente Galeano (2016). Encuentro L@s Zapatistas y las ConCiencias por la Humanidad. Audio. San Cristóbal de las Casas: CIDECI. Recuperado de: http://radiozapatista.org/?page_id=19520.

Suchman, L.; Danyi, E. y Watts, L. (2007). Relocating Innovation: Places and material practices of future-making. *Working Paper 12*. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/265984167_Relocating_Innovation_places_and_material_practices_of_future-making

Tsing, A. L. (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins.* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Tuhiwai Smith, L. (2012). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*. Londres: Zed Books.

Ulloa, A. (2012). Los territorios indígenas en Colombia: De escenarios de apropiación transnacional a territorialidades alternativas. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, XVI, 418*(65). Recuperado de http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-418/sn-418-65.html.

Vila-Viñas, D. y Barandiaran, X. (eds.). (2015). *Buen conocer / FLOK Society Modelos sostenibles y políticas públicas para una economía*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

América en colores: una mirada (conurbana) sobre la América profunda

Entrevista a Nicolás Boschi y Analía Romero

Alejandra Roca y Blanca Fernández

(Revista Ucronías)

En el marco del dossier "Las artes en movimiento. Cruces, discusiones e interrogantes acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas", el equipo editorial de la Revista propuso una entrevista a los miembros del proyecto América en colores. Su invalorable contribución a Ucronías ilustra las tapas de los primeros números y expresa nuestra vocación por sentipensar la identidad de nuestro continente de manera situada y conurbana. En esta oportunidad, presentamos a nuestros lectores la historia del proyecto, su presente y su devenir, en diálogo con Nicolás Boschi y Analía Romero, con quienes compartimos afinidades académicas, artísticas y políticas[1].

Revista Ucronías (RU): ¿Cómo surge el proyecto América en colores?

Nicolás Boschi (NB): El proyecto tiene su año de inicio en 2006, pero ya veníamos conversando sobre armar el proyecto de artes plásticas América en colores, que en esa época no se llamaba así, desde prácticamente la época de estudiantes en la escuela de artes, en este caso en la Cárcova. Nosotros somos egresados de la Pueyrredón y de la Cárcova, que son las escuelas nacionales donde se estudiaba artes visuales o bellas artes y precisamente la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova era la única donde se estudiaba el arte mural. Allí fue donde aprendimos las técnicas propias del muro, el fresco, el esgrafiado… y tenía una clara perspectiva de la América Latina, de la América grande, de la América profunda.

Fue en ese recorrido donde conocimos al pensador Rodolfo Kusch, que es como nuestro guía intelectual y espiritual, el maestro Kusch… sus textos: *América profunda*, *Geopolítica del hombre americano* nos hicieron pensar y repensarnos en nuestro territorio y en el tema que veníamos estudiando ya desde la Pueyrre-

1 Además de este diálogo, puede conocerse su obra y recorridos en el portal: https://www.americaencolores.com.ar/

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

dón y en historia del arte en la escuela… toda la historia europea del arte, ¿no? Creo que debía llamarse en ese momento "Historia Europea del Arte" porque, más allá de algún docente interesante, los programas estaban ordenados con vistas a lo europeo y lo norteamericano después, especialmente en la contemporaneidad Como mucho, veíamos algunos artistas sueltos de la Argentina o de Latinoamérica, que se estudiaban siempre en relación o comparación con las vanguardias europeas; por ejemplo, los futuristas y Pettoruti, Collivadino ligado al realismo francés, es decir, siempre con relación al arte europeo. Entonces nos preguntábamos, y lo fuimos respondiendo en el camino, y nos seguimos preguntando ¿cómo es que surge? o ¿cómo poder pensar un arte situado, un arte americano, un arte argentino? Y la respuesta, por lo menos que encontramos nosotros, será ir a los lugares concretos, a los pueblos, a las ciudades, los mares, recorrer todo nuestro territorio pintándolo. Trabajamos desde un modo de observación; así empezamos y terminamos la obra en el lugar. Por ejemplo, viajamos a Purmamarca en Jujuy y allí comenzamos. Menciono este pueblo porque allí comenzó el proyecto, pintando el Cerro de los siete colores, que en ese momento por ahí no tenía la magnitud turística que tiene hoy, pero sí era un lugar que pictóricamente nos resultaba muy interesante para representar. Entonces íbamos con una maderita, con una cajita de materiales de viaje que nos armábamos para la ocasión y pintábamos al óleo, que es lo que nos permite trabajar en el exterior y con todas las inclemencias del clima, o las características del clima, pues no es lo mismo que pintar en el taller. Pintando allí, vamos todas las veces que necesitamos al mismo sitio y continuamos pintando por observación, lo que dimos en llamar (esos formatos pequeños por ser de viaje) "pintura situada". Empezamos y terminamos la obra en ese lugar. No son bocetos, son pinturas terminadas.

Y en esas experiencias pasaban otras cosas… lo cotidiano del pueblo donde estábamos, ¿no? Lo cotidiano desde las personas que van a sus respectivos trabajos y ocupaciones, o quien se paraba a ver lo que estábamos pintando, entusiasmados con que por ahí pintábamos su casa o la casa del vecino, las del pueblo; y de ahí se desprendían distintas historias, también, que nos iban contando. De esa manera, al empezar a salirnos un poco del circuito turístico en este modo de trabajo, nos demorábamos en los lugares y empezábamos a formar parte de la vida cotidiana de esos pueblos. Todas esas historias se iban quedando en apuntes, cuadernos de viaje y los retomábamos llegados acá, al taller, luego de estos viajes extensos. Son viajes de cuarenta y cinco días o más, si podemos nos quedamos más tiempo… o sea, lo que tengamos de tiempo lo extendemos. Y el tiempo lo marca el trabajo realizado en el lugar, no otro factor, sino cuando terminamos la obra, allí seguimos viaje.

Ahora bien, todo ese bagaje que quedaba por fuera de la pintura de observación, después compuso lo que llamamos "obras de evocación" y ya aprovechamos para pasar otro formato. Es un trabajo que se hace en el taller y nace de esas obras de pequeño formato. Son evocaciones de esas historias, vivencias, luchas cotidianas, festejos, tensiones políticas… todo eso que vamos vivenciando. Y esto después nos sirve para las pinturas de evocación o en otro formato, como el mural, la pintura mural viene de esa pintura de evocación o de esa pintura situada, mejor dicho. Todo eso surge en esos viajes que repetimos anualmente, ¿no? Anualmente viajamos a un determinado lugar y volvemos con una cantidad de pinturas en pequeño formato y de ahí surge entonces este proyecto que llamamos América en colores.

RU: Es muy interesante esto que están contando… En un punto esta noción de arte situado implica un proceso emparentado al trabajo de campo, de observación participante, como hacemos los antropólogos. Es decir que aquí además de la inspiración o la técnica, también está involucrado un proceso que podríamos llamar "de investigación" para la producción artística. Entonces ese proceso de investigación, ¿implica

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

esa observación de y con las personas? Es decir, aprender un poco la forma en que las personas viven su vida cotidiana… ¿cómo es ese trabajo de investigación?, ¿cómo se traduce o cómo se plasma y se materializa en la obra esa investigación previa, ese contacto, esa experiencia?

Analía Romero (AR): Ah está buenísimo lo que planteás. Sí, en realidad siempre trazamos una columna vertebral de lo que va a ser el viaje. Pero, como vos decís, este estudio de campo, esta experiencia empírica, va creciendo en el relato de quienes s vamos conociendo en el camino, que nos van recomendando… Entonces es ahí en el punto en donde íbamos hacia determinado destino y nos dicen: "no, no pueden dejar de conocer Los Nevados en Venezuela", que es un pueblito, que es una callecita… que es el pueblo paradigmático de los Andes, ¿no? Entonces vos ahí buscás el recurso, pero resulta que no va ningún transporte, entonces tenés que hablar con el señor que semanalmente lleva provisiones al pueblo, y ahí entablás un encuentro, te conocés, te llevan, llegás al pueblo y entonces se empieza a dar una red de relaciones inesperadas a priori, deseadas pero inesperadas, porque no sabés lo que va a suceder. Y entonces el viaje empieza a tener como un devenir natural en donde de alguna manera nos vamos dejando llevar por esas experiencias y nos encontramos al final del recorrido con una variante de ese trazado, de esa línea gestual primera, que dijimos "iremos de acá hasta allá" y bueno se va haciendo una red, una línea sinuosa a partir de esa interacción con los lugares. O de pronto estás pintando y empezás a sentir los platillos, los bombos… y empezás a sentir sonidos y te encontrás con un festejo popular. Y, bueno, ahí es momento en que te invitan, guardás tus óleos y terminás en una casa, en un festejo llamado la Paradura, que es el festejo del Niño, convidados e integrados a ese espacio. Entonces ahí es donde la imagen se va cargando de muchos sentidos: desde la información previa que podemos tener hasta el conocimiento empírico que tenemos en el trayecto de toda la experiencia. Por eso, cuando hacemos las pinturas de viaje (las pinturas situadas), ellas se empiezan a cargar de un sentido particular y de todas esas otras vivencias que van quedando, también hacemos registros fotográficos. Fotografiamos y filmamos todo. Tenemos conversaciones, investigamos, vivenciamos... Y con todo ese bagaje, todo ese registro que es volcado en nuestros diarios de viaje y también con todo el material audiovisual, tenemos ya todo un plus de material, para ahí generar lo que Nicolás recién comentaba que le damos en llamar "pinturas de evocación", donde evocamos de alguna manera esas experiencias y esos conocimientos que adquirimos en el trayecto. Entonces vienen a ser los resultados poéticos de toda esa investigación de campo que, como te digo, es un trazo aleatorio al principio, y que se va construyendo en el devenir del viaje.

Por eso siempre decimos que volvemos con una transformación tal que, bueno, vamos hacia eso, ¿no? Poder modificar nuestra paleta, nuestro trazo, nuestra forma de trabajar siempre en función de eso que estamos conociendo. Siempre decimos, que la transformación o el trayecto nos transforma realmente, en esencia y en nuestro modo de elaborar la imagen. Entonces eso nos parece que es superestimulante y enriquecedor: salir de la zona de confort para irnos hacia eso que vaya a suceder.

NB: En estos dos últimos años emprendimos un viaje siguiendo lo que llaman popularmente el Camino del Inca, el Qhapaq Ñan, camino ancestral. Estuvimos haciendo la parte argentina en un primer viaje desde Mendoza hasta Catamarca. El último viaje, fue desde Catamarca hasta Salta, llegando a Cachi y de ahí al Potrero de Payogasta. Bueno fue toda una experiencia, yo creo que un poco ligada a la búsqueda del sitio arqueológico. Por momentos me sentí un poquito jugar a la arqueología, para encontrar el sitio del Potrero de Payogasta. fue muy interesante. Tratar de encontrar el lugar, caminar hasta allí, cruzar el río y empezamos a ver cosas que por instinto siempre nos daban la pauta de que estábamos cerca del sitio sagrado. Por ejemplo, siempre en la entrada del lugar, hay un santuario, generalmente el Gauchito Gil o a la Difunta Correa. Nunca se van a la alta montaña, a menos que sea algo sagrado. El entierro, una momia

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

siempre es media montaña, no es alta montaña; y el río, el agua siempre cerca, digamos, siempre estamos ahí a orillas del río, entonces son estos datos los que ayudan cuando vos buscás un sitio, lo particular es que para poder pintar y realizar la obra nos toca ir sin guía… y tiene toda esa parte un poquito de aventura… también en la búsqueda del lugar y después realizar la obra, dependiendo de las características geográficas, ese camino de ripio que es impresionante y lo que fueron las lluvias en la época que nos tocó… bueno, dio un poquito de miedo. Y el esfuerzo de decir: "bueno, ya que no es fácil ir y volver siempre, desde casa hasta Potreros, me llevo todo, me preparo todo para en un día empezar y terminar", pero no apresurándome, sino pudiendo dedicar el día completo para terminar la obra.

AR: claro, es llegar a Tastil, que es pueblo, y te quedás en alguna piecita que te pueden alojar y poder tener esa experiencia de quedarnos y bueno… las piedras sonoras… y vivenciar todo aquello que de alguna manera nos invita y nos atrae a conocer. Y volver con esa experiencia vital para después seguir pintando.

RU: También eso requiere de una investigación previa en la que ustedes se familiarizan con el lugar… O sea, me da la impresión de que hay profundidad histórica en ese relato o en eso que aparece en la producción artística, y no es simplemente la instantánea de una vivencia. Hay un intento de reconstruir también la historia, que muchas veces está como velada porque está superpuesta. ¿realizan una investigación previa, la historia, la arqueología? ¿Cómo eligen esos lugares y deciden "vamos para allá"?

NB: Lo que sucede particularmente con el Qhapaq Ñan es que es una posibilidad de integración. El Qhapaq Ñan es un camino ancestral que no es solamente de los incaicos. O sea, está hecho sobre caminos anteriores, aún más ancestrales, de pueblos originarios. Entonces por eso sucede que el imperio lo lleva todo hacia el Cuzco… Toda esa investigación también nos permite pensar en una integración cultural, en una integración de ingeniería de toda la América del Sur hasta el Cuzco y del Cuzco hasta el norte de Ecuador, tocando ya el sur de Venezuela y hay excavaciones más al sur de Mendoza también; de manera que es una gran columna vertebral que nos permite pensar en nuestra historia como americanos y en esa integración como argentinos, desde esta mirada de la patria grande.

Creo que es un camino que en algún momento íbamos a hacer de acuerdo a lo que veníamos ya realizando, aunque no siguiendo el Qhapaq Ñan, ¿no? Al principio nos interesaba conocer Venezuela, entonces realizamos el viaje por allí y siempre la franja andina es lo que nos fue magnetizando y el resultado es el Qhapaq Ñan. Digamos que llegamos al Qhapaq Ñan también instintivamente.

Hay muchos lugares que habíamos visitado pero no en los sitios sagrados. Lo que hicimos esta vez fue pintar esos sitios y pintar algunos pueblos que todavía no habíamos pintado porque el Qhapaq Ñan para nosotros es actualidad; o sea, es pasado, es presente y es futuro-pasado. Bueno, por este trabajo antropológico, o por jugar a la antropología desde lo artístico. Pero es presente porque los caminos se siguen utilizando, son caminos del pueblo para conectar otros pueblos y hay economía, economía popular, economía del pueblo allí con cultivos, con el ganado y en muchos casos tiene también que ver con la explotación minera. El litio está vinculado con eso, por eso también digo que es futuro, que habla de nuestros recursos naturales. De manera que ahí se concentra… hay una síntesis de un pensarnos como argentinos desde la patria grande, por eso el Qhapaq Ñan y por eso los viajes de América en colores.

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

RU: Quisiéramos hacerles una pregunta en relación con las técnicas. Nuestra revista propone pensar esa relación entre la ciencia, el arte y la tecnología; y el arte es un tema, que nos interesa mucho con relación a la difusión y la popularización científica, también desde una mirada decolonial, desde una mirada situada. Lo que cuentan para el arte en el fondo es lo mismo que pasa con la formación científica la matriz eurocéntrica de pensamiento hace que quede encapsulada, omitida u olvidada cualquier otra forma de pensamiento que no sea la europea. De la misma forma cuando aprendemos y enseñamos historia de la ciencia, es en realidad, historia de la ciencia europea. Cuando hablamos de tecnologías, hablamos de tecnología europea. Y me interesaba que nos compartan algo de las técnicas con las que ustedes trabajan, en particular su formación con el maestro Pujía. ¿Nos pueden contar un poco de su relación con él? Ustedes trabajan con el rescate de técnicas milenarias, en el mural como en el fresco y la encáustica, y me parece un punto de contacto muy interesante con uno de los objetivos de la revista que es mirar la ciencia, la tecnología (y cuando digo la ciencia, en este caso hablo del conocimiento en general) a partir de una mirada donde podamos empezar a revisar y poner en valor y visibilizar otros saberes que son saberes que la expansión colonial invisibilizó: desde el nombre de una planta al conocimiento sobre las plantas o técnicas en general. Todo eso quedó subsumido, subalternizado, a partir de la imposición de la forma europea occidental de pensar la relación con la naturaleza, y el conocimiento, algo que en un punto casi tiene una relación con la arqueología, cuando recupera y pone en práctica técnicas olvidadas o perdidas. En este sentido hay un paralelo en esa forma en que la "cosmovisión" europea nos terminó modelando en una determinad forma de ver y pensar el arte, la naturaleza, pero también las técnicas para desarrollar las obras. Me gustaría que nos cuenten su trabajo y su mirada sobre estos aspectos,

NB: Para nosotros, el tema de los materiales para trabajar tiene que ver con la perdurabilidad. Nosotros pensamos que el arte nos habla a nosotros, a los contemporáneos, a los que hacemos las obras… pero también lo pensamos más allá, pensando en hijos, nietos y en las generaciones que van a venir. Entonces tratamos de que el mensaje perdure lo más posible. En esa búsqueda nos encontramos con lo que está comprobado que va a perdurar, digamos, los materiales en principio de uso artístico: tenemos en la ciencia y una tecnología del arte en la actualidad muy avanzada, con materiales muy interesantes en cuanto justamente a la perdurabilidad. Sin embargo, lo que está probado es lo más antiguo. Por ejemplo, están los retratos del Fayum que son de las encáusticas más antiguas, los mayas también pintaban con cera virgen de abeja y pigmentos. Básicamente eso es la encáustica.

AR: Claro, la encáustica y está bueno que hayas nombrado al maestro Antonio Pujía porque es él quien rescata aquí, en Argentina, a la encáustica del olvido, y tuvimos la fortuna de que nos transmita esa técnica y que de alguna manera nos deje el legado de continuar transmitiéndola. Básicamente se trabaja con cera virgen de abeja, fundida, a la cual se le pueden agregar diferentes resinas y pigmentos naturales. Eso se trabaja con fuego. La cera se derrite, se funde con ese fuego, y en estado líquido se pinta con la cera pigmentada. Luego cuando vuelve al estado natural, solidifica y queda la pintura solidificada y de alguna manera, como decía Antonio, con vocación a la eternidad porque es un material muy noble y a la vez muy perdurable. Antonio trabajaba sus esculturas policromadas en esta técnica. Era algo muy, muy particular de su obra, y también hacía la fundición a la cera perdida. En este caso nosotros continuamos ese legado y trabajamos con esta técnica tan sensorial, tan sensible. Bueno… una técnica que viene desde los inicios de la historia. Y que tiene la cualidad en la cual vos generás tu propio aglutinante, tu propia materia; estás como en un tiempo de elaboración muy particular porque tenés que ir templando el soporte, manteniendo la cera en determinada cualidad de temperatura... y entonces empieza a generarse una especie de rito… de

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

ritual con la técnica, donde esa amalgama que se da y esa alquimia que se da entre la técnica y la imagen, generan como un todo muy, muy interesante en la elaboración propia de la obra.

NB: Es que siempre va ligado el aspecto técnico al aspecto estético; y en relación a lo que veníamos mencionando, hay un vínculo muy fuerte entre el factor climático, terrestre, el dónde estamos pintando y qué temperatura hace para el uso de este tipo de técnicas. Es así como describió Ana, la encáustica también, el esgrafiado, depende de la situación climática que tengamos y la que se pueda generar trabajando: el secado de un mortero, de la cal, de la arena, depende de cómo está el día, si hay humedad, si no la hay, entonces vas dialogando con esos materiales en el momento de hacer la imagen. Y todo eso forma parte al final de cómo se ve el trabajo y lo que vos transmitís desde esa estética hacia el espectador, hacia quien vivencia la obra. Me refiero al esgrafiado que es una técnica mural que soporta el exterior muy bien, y que básicamente es el mortero que se utiliza en el recubrimiento de las viviendas con color; y esto se superpone y después se esgrafia, se raspa hasta obtener el resultado de la imagen que estás buscando. Por eso es ideal para el exterior porque usa una técnica que tiene que ver con lo constructivo. Muchas veces me preguntan, cuál es la proporción, la mezcla adecuada. Bueno, depende cómo construyan donde vos estás: se construye de una manera en Jujuy, diferente que la que se construye aquí en Buenos Aires, y diferente a la que se construye en Ushuaia. En cada lugar hay que ver de qué manera es el recubrimiento, "el fino" se llama, de las paredes para usar esa mezcla de acuerdo al clima donde vos estás y donde va a estar la obra para evitar resquebrajamientos y todo lo que tiene que ver con lo tecnológico del material. El fresco viene de la misma raíz, pero en realidad el fresco ya se practicaba en el México antiguo, y también toda la pintura anterior al Renacimiento, toda la pintura llamada medieval o gótica o románica… esa pintura es al fresco. Luego se toma esa tradición y los muralistas mexicanos la rescatan y, hablando de los mexicanos, el primero en utilizar el acrílico para fines artísticos es Siqueiros, que es el muralista mexicano, tal vez el más polémico. Él es el primero en utilizar sintéticos y plásticos para pintar en esa investigación muy positivista que él tenía sobre la tecnología. Tal vez no se conoce tanto eso porque hoy el acrílico es la pintura más popular en la utilización artística. Tal vez porque se adapta mejor a lo individual, a los deseos de cada uno, y no a lo climático que mencionaba recién; con el acrílico no importa si es un día húmedo… vos le pones agua y pintás. Bueno, tal vez no se conozca que el primero en utilizar los sintéticos, los plásticos, por lo tanto, el acrílico para lo artístico fue Siqueiros, y no se conoce porque él era mexicano. Sin embargo, si hubiera sido europeo o norteamericano, estaría en todos lados. Es más conocido Jackson Pollock, que fue alumno de Siqueiros, que el propio Siqueiros. Pero bueno, investigando en profundidad, te enterás que el primero en usar estas pinturas fue Siqueiros.

RU: Y eso que tiene fama internacional… está en la historia del arte… pero parece que es así, ¿no? En ciencia y tecnología la frase habitual es "lo que no está en inglés, no se lee, no existe". Si no escribís en inglés, es desconocido. Todo lo que es el pensamiento latinoamericano en ciencia y tecnología, que es superpotente, de los años cincuenta, sesenta… Sin embargo, la academia europea "descubre" en los años ochenta los estudios sociales de la ciencia, y todas las referencias son a autores europeos y norteamericanos; y es desconocido todo ese pensamiento latinoamericano que era mucho pero además muy profundo, crítico... Pero bueno, no está en inglés: no existe.

NB: Así es. Y bueno, como te comentaba, nosotros somos seguidores de las técnicas perdurables. El acrílico promete mucho, pero nadie lo pudo probar. No sabemos qué pasará con todo lo que se pinta en acrílico de aquí a cien años. No nos vamos a enterar tampoco. Pinta bien… o sea cuando hacés con acrílico

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

artístico un mural al exterior (que hemos practicado también esa técnica y es muy interesante), perdura muchísimo tiempo. Pero en realidad lo que sabemos y lo que está probado son técnicas como el fresco, el esgrafiado y la encáustica. Eso está aprobado por la historia, por el tiempo. Por eso es que nos inclinamos hacia esas técnicas y ya desde un punto de vista más sensible con nuestra historia, que la encáustica nos la transmite el eterno maestro, Antonio Pujía.

AR: Justamente ayer le hicimos un homenaje porque fue el aniversario de su natalicio y bueno, ahora venimos a hablar de él… siempre está muy presente, fue nuestro gran maestro. Y nos ha acompañado durante un buen tramo de nuestro recorrido, pues nos marcó un antes y un después, sin duda, en nuestra carrera.

NB: Sí, a Antonio lo conocimos primero artísticamente en los libros de la escuela, viste era como bueno, Antonio Pujía. Más adelante, yo trabajé en la Escuela de Arte Cerámico La Arranz, y un día caminando por los pasillos de la escuela veo una escultura muy linda. Me acerco, miro la firma: "Pujía", decía. Voy con las compañeras del espacio de taller y me confirman que sí, que es de él y que, además Pujía es el padrino de la escuela. Aquella charla quedó ahí, pero en algún momento me proponen organizar la Semana de las Artes, una actividad que se hace anualmente en todas las escuelas de arte, donde se invita a diferentes disciplinas: circo, música, cerámica y otras. Entonces fui con la idea de invitar al maestro Pujía y me dijeron "no… no te va a dar bola porque él hace mucho tiempo ya se metió en su taller a trabajar; está un poco ermitaño, se dedica solo a su obra". Bueno, pero si es el padrino de la escuela podríamos preguntarle, les respondí; por lo menos que nos diga que no y sino seguimos. Entonces le escribimos una carta oficial, con la firma de la directora y yo se la quise llevar personalmente, porque tenía mucha curiosidad, quería conocerlo.

Llego con mi bicicleta y escucho que sonaba como muchas personas tallando piedras. Cuando toco el timbre de lo que era el taller, se detienen todos a la vez y ahí sale el ayudante, y me recibe la invitación, y yo de pícaro le filtro una tarjetita de una muestra que estábamos haciendo allá por el 2011 sobre América en colores (la muestra que surge del viaje que hicimos a Perú). Entonces, claro, él viene a la escuela. Salió muy lindo, inclusive nos agradecía a mí, a la otra profesora con la que estábamos trabajando, organizando la semana de las artes; especialmente agradece un montón porque lo dejamos volver a ejercer su padrinazgo de la escuela. O sea, que nada que ver… no estaba encerrado en el taller ni nada de lo que me habían contado… Son esos mitos que se generan alrededor de los grandes maestros… Después de la muestra, él se comunica por teléfono con la secretaría de la escuela y habla con Analía, y ella me cuenta "te llamó Antonio".

AR: ¡Te llamó Antonio Pujía! le digo. O sea que fue muy linda la experiencia y yo también era una admiradora nata de su obra. Y nos pusimos a hablar y enseguida entramos en conversación y él me dijo en ese modo: "siento que aquí están haciendo una bella amistad que va a dar muchas flores". Esa frase me dijo y realmente, a partir de ese momento no nos separamos más. Fue en verdad un recorrido muy hermoso. Y bueno, realmente nos acercó todo su conocimiento, desde un amor y una generosidad entrañable… Fue a partir de ese día que empezamos a caminar con Antonio a dar clases. Después se dio que él me veía muy interesada por la técnica, muy atraída por la encáustica. Y allí nos quiso enseñar la técnica y así fue que caló en nosotros en modo sustancial. Ahí empezamos a dar charlas, cursos, seminarios, hacíamos giras por las escuelas de Bellas Artes a hacer demostraciones. La verdad que fue un camino muy bello y tuvimos la oportunidad de homenajearlo en vida, con su complicidad íbamos armando las muestras homenajes, todas a la encáustica, un camino hermoso recorrido, por eso nos quedamos tranquilos que todos los homenajes se los fuimos haciendo en vida y él se fue sabiendo eso, y ahora nos queda el legado de continuar transmitiéndola. Así que un poco sería estar en nuestra historia con él.

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

NB: Comenzó con una amistad y después devino en esto de que nos enseñó la técnica y a partir de ahí que lo podemos considerar nuestro maestro; porque además era muy lindo poder compartirle las últimas obras que estábamos haciendo y las pruebas, porque él te enseñaba más bien el comportamiento de los materiales, y a partir de eso nosotros íbamos investigando de acuerdo a lo que queríamos generar. Era, en realidad, una enseñanza abierta que fuimos desarrollando en conjunto, en constante diálogo y no en clases institucionales.

RU: Hablando del conocimiento, la técnica y un poco la propuesta del dossier en curso, también nos interesa abordar el arte como herramienta de transformación política. Entonces queríamos preguntarles, a partir de la experiencia del recorrido que vienen haciendo con el proyecto, ¿qué experiencias o qué acciones transformadoras (en términos políticos) se pueden pensar y generar desde la experiencia artística?

NB: Mira en principio ya lo era aquello que había comenzado como una investigación que tenía que ver con las características de la tierra, del paisaje, lo tónico, la topografía, de los distintos lugares de América. Queríamos que la pintura nazca de la tierra, a la cual pertenece. Entonces por eso investigábamos todas esas características; pero claro, con los viajes nos dimos cuenta que había dimensiones mucho más profundas. O igual de profundas para no establecer jerarquías, que tenían que ver con lo que estaba sucediendo. Inclusive con las tensiones sociales y políticas, también. Por ejemplo, nos tocó vivir todo lo que fue el proceso de la nueva Constitución en Bolivia, cuando estábamos viajando y pintando allí; de la misma manera que nos tocó vivenciar las marchas contra el gasolinazo en México. Entonces, todas esas historias o situaciones que nos tocaban vivenciar; desde caminar por las calles de La Paz y ver los escraches de "Evo ateo". Vos te preguntás: ¿por qué "Evo ateo"? Ibas a la nueva Constitución y decía claro que todas las religiones la católica, apostólica y románica, inclusive eran bienvenidas dentro del pueblo del Estado plurinacional de Bolivia. Por eso "Evo ateo" porque es de todos los dioses, entonces ¿no será demasiado creyente? Al final es más que ateo. Bueno, digo todo eso va influyendo en nuestra manera de pensar y, por lo tanto, también es otra manera de pintar. Si bien en un principio, por lo menos, no nos planteábamos una posición política como guía de nuestra estética, más que en un sentido profundo, después solamente se fueron ubicando los trabajos y las obras a tal punto que llegó también la necesidad de hablar en términos políticos dentro de la obra.

Tengo una serie que es del año 2016, tal vez les suene ese año, que se llama "La fábula del cambio". Fue una serie que hice a partir de unos pájaros del sur que tenían actitudes demasiado humanas, demasiado *negativamente* humanas. Entonces me parecía que ahí había toda una gran fábula de lo que nos estaba pasando en Argentina en esas épocas a nivel político, ¿no? Fue también un cable a tierra muy fuerte para poder sobrellevar la realidad que, por cierto, no fue suficiente. Nunca me alcanzaba el tiempo para la cantidad de cosas atroces que estaban sucediendo. Todo eso ocurrió también en el 2014, cuando nos resultaba muy interesante poder llevar la obra de evocación a los muros, y de esa manera modificar los barrios. No eran los muros en general… eran los muros de acá del barrio, del taller de Ciudadela en ese momento, el partido 3 de Febrero, donde comenzamos a hacer la primera serie de murales y fue con este el municipio. Porque dentro de la política también como artistas, nosotros somos trabajadores del arte, de la cultura, y entendemos que es un trabajo y no estamos de acuerdo con pintar de modo gratuito. Entonces dentro de eso buscamos también la posibilidad de que el trabajo sea reconocido a partir de lo que corresponde que es estar en blanco.

Luego llegó el macrismo y buscamos por otros lugares. Porque cuando vos pintás los muros estás trabajando para una gestión, por eso es que nos fuimos a Avellaneda. De alguna forma estás trabajando para una gestión porque no es lo mismo, por ejemplo, que dar clases donde estás organizado con un gremio,

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

que estás dentro de la gestión en blanco, o como proveedor pero estás dentro de la gestión. Entonces buscamos trabajar dentro de por lo menos una gestión donde nos sintamos afines, que podamos responder una entrevista y podamos contar con orgullo que pertenecemos a esa gestión y no avergonzarnos; en el caso de Avellaneda estamos orgullosos de Ferraresi y de todo lo que lo que hace en Avellaneda. Nos ponemos la camiseta en ese sentido. Así que lo que empezó de una manera, buscando e investigando, tuvo también una expresión política y social, y después en lo político-partidario.

RU: Es que al pensar en esto, en el trabajo con el mural y de estar en la vida cotidiana, en el territorio… ya de por sí eso tiene una dimensión política, ¿no? Respecto de cómo pensás el arte, cómo pensás y de dónde está la obra, digamos… no está en un museo, no está en una muestra, no está adentro de la municipalidad, por ejemplo, sino que está ahí en el barrio, en el territorio, las personas están ahí... Allí ya hay un contenido político, en sí mismo.

AR: Sentimos que también la imagen se va revitalizando y se va construyendo en diálogo con los vecinos y las vecinas, ¿no? Porque empezás a trabajar y un día te ven y entonces te preguntan: ¿qué van a contar acá? Empezás a generar el diálogo y entonces en ese diálogo van surgiendo nuevas propuestas porque te encontrás con que pasa una mamá y si trabajamos algo de la Difunta Correa es la oportunidad para que le cuente a su hija esa historia. Se van armando redes y muchas veces las imágenes ya te exceden, y empiezan a tener vida propia. Nos pasó en este último año que estuvimos trabajando entre dos escuelas secundarias con el esgrafiado. Una de las escuelas es técnica, industrial. Allí pasaba que de la materia de química salían con los chicos a ver y analizar la técnica; desde filosofía, los mitos populares que estaban plasmados ahí; desde la plástica, cómo se puede trabajar la imagen en el muro; y entonces nos encontramos con clases en vivo. Incluso el director de la escuela nos pidió que sigamos ahí porque servía de modo didáctico. Por esto digo, cuando se elige un tema, hay que elegirlo en función de esa comunidad en la cual se va a emplazar esa temática, y en esa respuesta te vas dando cuenta si estuvo bien la decisión. Si es por acá, profundizamos. En este sentido, más cuando tenés la posibilidad de hacer una serie de murales armando un recorrido, en esa dinámica no te podés poner como en el taller que te abstraés de todo ese contexto, sino que estás embebida, embebidos en ese contexto, y ahí permeable a lo que sucede.

Entonces a mí me parece que el arte mural es un arte popular por excelencia, por matriz; y que tiene esa cualidad de ir construyéndose en relación, ¿no? Vos puedes ir con una idea, pero la respuesta te la terminan dando quienes, de alguna manera, se apropian o no de esa imagen. Nos han dicho "ay, estoy orgullosa de pertenecer a mi barrio y esto me da más pertenencia aún porque me referencio en estas imágenes". Entonces es esa interlocución la que te reafirma que vas por el buen camino.

RU: Está bien, porque además referiste a algo que te pensábamos preguntar, que era esa relación con la cuestión de la apropiación. En ese sentido, en el buen sentido, de cómo construye. En el caso de la ciencia, la pregunta sería cómo se evalúa el impacto de la producción de conocimiento; acá tendría que ver con cómo el arte (en la forma en que ustedes lo plantean y en el muralismo, particularmente) construye identidad. Se produce colectivamente, en un punto, porque ahí están todos esos sentidos que ustedes tratan de respetar o de incorporar, o que se dejan influir por esa interacción, y cómo de alguna forma construye al mismo tiempo identidad, ¿no?

[49-58] DOI: 10.5281/ZENODO.8097727 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

AR: Sí, absolutamente, y también pasa con las pinturas situadas en los primeros viajes. Bueno, yo me pongo acá y estoy de pronto pintando esa callecita; pues… ¿qué pasará con quienes pasan por al lado que son, digamos, habitantes de este lugar y te ven ahí pintando? ¿Qué repercusión tendrá, gustará o no gustará? ¿Me estaré metiendo, estará invadiendo? Porque acá desde la ciudad parece, pero para ella a veces va a ser un pueblo que es una callecita y está lo de don Francisco y termina en la iglesia. Y es eso, y te encontrás con que te agradecen que valores eso y a veces te dicen "Ah no, pero te falta la casita de no sé… de don Juan", porque en la composición trazaste… y ese planito de color, mirá lo simbólico que puede ser para una persona. También nos pasó que nos pidieran "yo quiero tener esta pintura", entonces sacar una fotito y mandársela en encomienda, después de regreso acá. Destinos en ese momento que no había tanto el flujo de las redes, y que tenía que mandarlo por carta; esos vínculos que se empiezan a dar y que también generan algo, desde el hecho en que vos posaste tu mirada ahí, trataste de entender que ese lugar era significativo para el pueblo; que era, digamos, un lugar especial en esa dinámica. Por eso la imagen es mucho más que esa mera imagen, sino que está cargada de un montón de otros sentidos. Y precisamente el hilo conductor de todos estos sentidos es la pertenencia, la identificación con eso que se está realizando. Entonces para mí, poder generar producciones estéticas desde ese arraigo nos parece imposible no hacerlo desde ese lugar. Viste, cuando nos planteamos como estudiantes, será por acá y ahora cada vez que volvemos a cada viaje, comprendemos que sí, es por acá; y nos reafirmamos en esa hipótesis que podría ser positiva o negativa, pero en este caso todo el tiempo es una hipótesis que continúa como con su afirmación.

NB: Sí, lo que nos pasa cuando pintamos el pequeño formato, la obra situada, es exactamente igual que lo que nos pasa cuando pintamos murales; digamos que estás pintando una pared o una tablita, pero estás pintando en un sitio o en un lugar o en un espacio que tiene una cotidianidad determinada desde lo que puede ser un pueblo que describió muy bien Analía. O estar absolutamente solo, ya que hablaba recién del Potrero de Payogasta que fue el último lugar donde estuve pintando, y me quedé con una inmersión increíble de todo lo que sentí en cuanto a la naturaleza: el sitio sagrado, místico también porque estaba solo y estuve todo el día solo pintando con el sol, con la cantidad de sonidos misteriosos que se escuchaban: desde el sonido del sol cuando pega fuerte ahí, al mediodía, en la tierra hasta los grillitos de la media tarde y todos los gritos que son grillitos que sonaban tan raros y en silencio. Entonces todo eso va de lo social a lo natural, lo místico atraviesa todo eso, ¿no?

RU: Para finalizar este encuentro, quisiéramos preguntarles por los proyectos en curso.

NB: Tal vez podemos mencionar la serie de una colección que se llama Malvinas. Es una excepción, hasta ahora, en nuestro método de trabajo, pues para el proyecto de Malvinas no estuvimos en las islas (no hemos viajado, aunque pensamos hacerlo más adelante). Justamente nos dimos ese permiso de trabajar desde lo territorial, pero del Malvinas que sucede en la esquina de mi casa, el Malvinas que está en los murales, en los tatuajes, está en todos lados, es parte de lo cotidiano en el continente. Hay tanta historia viva alrededor de la causa que realizamos una serie de obras y una colección que se inauguró el año pasado en el 40 aniversario de la guerra, de la gesta armada, pero que continúa en proceso porque aparecen nuevas historias y pinturas por hacer, que van a formar parte de esa muestra que ya lleva un montón de inauguraciones. Por suerte ha generado un gran interés. Entonces, un poco el trabajo de América en colores también es ver dónde tal vez esté faltando.... No es que no haya muestras sobre Malvinas, pero tal vez no hay tantas como de otros temas sociales que nos interesan también; y sentimos que ahí había tal vez menos material a nivel pictórico, a nivel artístico. Para nosotros estuvo muy interesante esa experiencia de abordar una colección completa sobre la causa de Malvinas.

REVISTA UCRONÍAS 59

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Reflexiones acerca de las dimensiones sociopolíticas de las expresiones artísticas

Karen Avenburg

Coordinadora del Dossier (UNDAV), Argentina
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-8442-4711 | kavenburg@undav.edu.ar

Valeria Saponara Spinetta

Coordinadora del Dossier (UNDAV), Argentina
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4484-1584 | noblecaballera_vale@hotmail.com

Diferentes procesos de exclusión social atraviesan a nuestras diversas, desiguales y heterogéneas sociedades latinoamericanas. Desde la invasión de América, las mismas han sido afectadas de una u otra manera por los fenómenos de la marginalidad, la desigualdad, la pobreza, la desafiliación o la exclusión. En las últimas décadas se han renovado las discusiones en el ámbito académico y, también, en los de las políticas públicas y las acciones privadas y comunitarias. Pese a que en las sociedades globalizadas podemos identificar un aumento en la emergencia y la circulación de problemáticas, sentidos e informaciones, las dinámicas en que se despliegan estos fenómenos están lejos de ser uniformes; a su vez, los sentidos que se le asignan son tan heterogéneos como la diversidad de contextos permite suponer (Cibea et al., 2019).

Desde finales del siglo XX se han expandido y diversificado diferentes iniciativas, propuestas y prácticas que conjugan distintas manifestaciones artísticas con una perspectiva atenta a la dimensión política de sus acciones. Si bien las múltiples articulaciones entre arte y política se pueden rastrear a lo largo de distintas épocas y sociedades, en el contexto actual en que se reconfiguran y expanden diversas formas de exclusión y surgen nuevas desigualdades, se recrean múltiples iniciativas. Se trata de un amplio abanico en el que podemos hallar distintas demandas por la ampliación de derechos, la búsqueda por disputar sentidos hegemónicos, iniciativas que apuntan a la inclusión o transformación social, propuestas de políticas democráticas y participativas, activistas que denuncian diversas situaciones de injusticia social y manifestaciones que apuntan a transformar nuestras sociedades desiguales, entre muchas otras.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Paralelamente, se renuevan las discusiones en torno a las posibilidades y limitaciones de las expresiones artísticas para intervenir en el devenir social, cultural y político. Si pensamos a la política como espacio en que se despliegan los antagonismos de poder, es posible preguntarnos sobre las diferentes maneras en que se dirimen las desigualdades, conflictos y tensiones en diversos ámbitos artísticos. Existe una amplia variedad de estudios que abordan distintas iniciativas artísticas como políticas culturales, educativas, sociales, ambientales, de salud o de género, entre otras, y también grupos de artistas que buscan intervenir en la arena social y política.

En este contexto surgen propuestas muy diferentes, que van desde colectivos artísticos que se posicionan políticamente, hasta políticas sociales, educativas o culturales centradas en expresiones artísticas. Paralelamente, se observa que muchas veces en estas acciones confluyen búsquedas contestatarias con prácticas y sentidos hegemónicos, configurando escenarios complejos y tensionados, que no por ello dejan de cuestionar (y a veces trastocar) el orden establecido. Las construcciones colectivas están atravesadas por un contexto en el que con frecuencia afloran acciones de carácter individualista y, a la vez, en los espacios y prácticas hegemónicas se vislumbran brechas que habilitan su mismo cuestionamiento y cambio. Surgen en este marco preguntas en torno a los modos posibles de sopesar la incidencia que efectivamente tienen estas diversas prácticas en los colectivos que las desarrollan, las comunidades en las que se insertan y la sociedad en su conjunto.

El universo que trata desde el plano académico los enfoques sociopolíticos del arte es heterogéneo, variado y transdisciplinario. Sin pretensión de exhaustividad, intentaremos en esta introducción dar cuenta de algunos abordajes y de experiencias que hallamos en torno a las problemáticas de la inclusión, exclusión o transformación social, así como a las prácticas colectivas y la militancia, en su articulación con las expresiones artísticas.

Diversos estudios se centran en conceptos como "exclusión", "desigualdad" o "desafiliación" para pensar las prácticas artísticas en clave de sus posibles contrapartes, las nociones de "inclusión", "integración" o "transformación social". Se trata de nociones cuyos sentidos son heterogéneos, disputados y varían de acuerdo con los diferentes contextos sociales, históricos, políticos, económicos y culturales. Estas nociones involucran experiencias que tienen larga data y van adquiriendo nuevas particularidades en una "dialéctica de lo igual y lo diferente" (Castel, 1997: 15), y en buena medida implican una diversidad de concepciones y propuestas que apuntan a atender las desigualdades e injusticias sociales (Cibea et al., 2019).

No abundaremos aquí en las conceptualizaciones sobre la exclusión social[1] más que para señalar algunas perspectivas actuales que nos permiten pensar en su vínculo con las prácticas artísticas. En primer lugar, se destaca el carácter multidimensional de estos fenómenos. Por un lado, esto significa que no se trata únicamente de procesos materiales, sino que también involucran dimensiones sociales y culturales (Villarreal, 1996; Belfiore, 2002); por otro lado, implica que hay grupos privados de derechos sociales, económicos, laborales, educativos, de salud y/o culturales. En segundo lugar, estos procesos son producto de la configuración del Estado y de la dinámica de relaciones sociales, y no exclusivos de quienes están en situación de vulnerabilidad (Castel, 1997; Pérez Rubio, 2006). En tercer lugar, en la actualidad estas situaciones se caracterizan por la fragilidad e inestabilidad de lazos sociales, la exacerbación del individualismo, la frag-

1 Para un estado del arte de algunas de estas discusiones, sugerimos ver Cibea et al. (2019) y Pérez Rubio (2006).

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

mentación de las solidaridades y la erosión de las redes de contención (Autes, 2004; Castel, 1997; Cibea, et al., 2019; Fittoussi y Rosanvallon, 1997; Pérez Rubio, 2006).[2]

Frente a la problemática de la exclusión y las desigualdades sociales surgen diversas propuestas y acciones. Entre ellas podemos mencionar al llamado campo del arte-transformador. Este es caracterizado por Infantino (2019, 2020) como un conjunto de propuestas artísticas (experiencias, prácticas y políticas) que disputan los sentidos hegemónicos que giran en torno al arte y que lo postulan como herramienta para la intervención social, para la lucha por la restitución de derechos culturales y para la pugna por políticas democráticas y participativas. Sin duda estas disputas están atravesadas por relaciones desiguales de poder, puesto que los diferentes agentes involucrados (Estado, mercado y colectivos artísticos, entre otros) están diferencialmente posicionados. Reflexionando sobre las diversas propuestas que se pueden hallar en el campo del arte transformador, Roitter (2009) destaca su potencialidad para generar espacios de participación, organización y movilización, y explica que pueden ser "catalizadoras de cambios a nivel personal, grupal y comunitario" (2009: 2).

Otros estudios relevantes sobre el arte como herramienta para la transformación social son aquellos que se centran en los movimientos de las décadas del sesenta y setenta. Verzero y Leonardi (2006) han analizado experiencias de vanguardia tales como las del Instituto Di Tella, que apuntaban a una revolución en el arte, tanto en sus formas y contenidos como en la búsqueda de intervenir artísticamente para el cambio social. Estas autoras también han estudiado el "Tucumán Arde", considerado por Longoni (2014) como un importante movimiento colectivo que articuló experimentación artística y acción política para contribuir a la revolución. Podemos considerar, junto con Infantino (2019, 2020), que estas prácticas vanguardistas, así como el Teatro militante de los años setenta (ver Mercado, 2018), y las experiencias de teatro popular y arte callejero de los años ochenta post-dictatoriales, se pueden considerar antecedentes de las prácticas actuales que buscan la inclusión o transformación social.[3]

Dentro de este mismo universo de problemáticas ligadas a las desigualdades y acciones que buscan darles respuestas críticas, pero mirando específicamente desde su concepción agonista de la política, Chantall Mouffe (2021) sostiene que las prácticas artísticas pueden ser espacios de resistencia que contribuyan a minar el imaginario social que requiere la reproducción capitalista. El arte crítico, explica la autora, abarca prácticas artísticas diversas cuyo punto de coincidencia es el de mostrar alternativas al orden hegemónico, visibilizando aquello que el consenso dominante busca ocultar y dando voz a quienes el mismo pretende silenciar.

Podemos hallar una propuesta relativamente similar, pero con su propia trayectoria desde la tradición latinoamericana de pensamiento, en la argumentación de Víctor Vich (2014) sobre el rol de las políticas culturales como recurso para la transformación sociopolítica. Argumentando (en concordancia con las perspectivas socioantropológicas actuales) que la cultura es un dispositivo que genera realidades, que constituye sujetos, y que produce –y reproduce– prácticas y relaciones sociales, postula que la política cultural debe visibilizar el ejercicio de poder, cuestionar y desestabilizar significados hegemónicos, y proponer nuevas representaciones.

2 Hay también diversas críticas al concepto de exclusión, de las que emergen sugerentes propuestas teóricas, como las de Castel (1997), Karsz (2004) o Autes (2004).

3 Para una historización de la aparición de lo político en el arte en nuestro país, sugerimos ver Giunta (2001).

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Las prácticas artísticas que buscan cuestionar el orden hegemónico no son homogéneas. Podemos observar que en líneas generales abarcan colectivos artísticos que pueden tomar una o ambas de las siguientes modalidades: a) Más allá de las prácticas artísticas y las modalidades que desarrollan, se agrupan en su calidad de artistas en pos de influir de una u otra manera en políticas públicas, intervenir en la arena política (a veces específicamente en la partidaria), y/o denunciar o poner en agenda problemáticas sociales, culturales, económicas, políticas o laborales. b) El contenido específico de sus prácticas artísticas o la manera en que las desarrollan busca minar el orden establecido, proponer otros modos de relación, cuestionar jerarquías o valoraciones establecidas, desnaturalizar significados hegemónicos, y/o desestabilizar el sentido común.

Lejos de sugerir valoraciones en cuanto a las dinámicas que despliegan, creemos que esta caracterización puede ayudar a identificar formas de acción y dimensionar los alcances de esta inmensa variedad de iniciativas. Pero entendemos que ambos tipos de acciones pueden denunciar injusticias sociales, culturales, económicas o políticas, o visibilizar identidades, discursos o problemáticas silenciadas.

Es posible, por supuesto, hallar prácticas que se ubican en ambas alternativas. En muchas ocasiones, artistas o colectivos cuya producción contiene alguna forma de denuncia, por ejemplo (como puede ocurrir con las letras de canciones), deciden actuar para intervenir en arenas que extienden el contenido de sus expresiones, o que se vinculan con otra problemática específica (por ejemplo, reclamar políticas culturales en su área).

Entre aquellas cuyo contenido o modalidad de acción es potencialmente desestabilizante del orden hegemónico, podemos mencionar (por citar solo algunos casos locales): el teatro comunitario (Sánchez, 2020, Mercado, 2018) o por la identidad (Diz, 2019), el circo (Berzel, 2019; Cappella, 2022; Infantino, 2011, 2019, 2020), la danza (Greco y Iuso, 2012; Llobet, 2009), las artes plásticas (Dillon, 2008; Dillon y Deluca, 2012), el cine comunitario (García, 2018), la fotografía (Moyano, 2019; Wald, 2009), las orquestas infantiles y juveniles (Avenburg, Cibea y Talellis, 2017; Fabrizio y Montero, 2015; Martínez, 2016; Talellis, 2019; Vázquez, 2016; Valenzuela, Aisenson y Duarte, 2018; Villalba, 2010; Wald, 2017), el rock (Saponara Spinetta, 2021 y 2023), la murga y las comparsas del carnaval (Crespo, 2005; Martín, 2019), entre otras (ver Nardone, 2010 y Roitter, 2009).

También, como vimos, varios/as autores/as han analizado las prácticas artísticas colectivas y/o militantes en distintos períodos de la historia argentina, tales como los movimientos de las décadas del sesenta y setenta (Longoni, 2014; Verzero y Leonardi, 2006), las prácticas artísticas críticas post-dictatoriales (Infantino, 2020), las experiencias colectivas durante la crisis de 2001 (Osswald, 2009; Quiña, 2009, 2020; Wortman, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d) y la "poscrisis" (Giunta, 2009).

Aunque se puede ver la gran amplitud y heterogeneidad de casos y abordajes, hallamos algunos tópicos recurrentes en buena parte de estas temáticas. Sin adentrarnos en cada una de ellas, nos interesa mencionar brevemente algunos puntos en común o discusiones que se abren en estos campos.

En primer lugar, se destaca la importancia de lo colectivo (ver por ejemplo Avenburg, Cibea y Talellis, 2017; Greco y Iuso, 2012; Infantino, 2020; Longoni, 2014; Nardone, 2010; Richard, 2011; Roitter, 2009; Saponara Spinetta, 2021 y 2023, Wald, 2009). En efecto, muy diversos estudios dan cuenta de esta centralidad, sea en el formato de producción artística (como en las orquestas y coros infantiles y juveniles, el circo, el teatro o el cine comunitario, entre otros), como en la conformación de colectivos para disputar políticas o luchar por la ampliación de derechos, buscando trascender disputas para lograr objetivos comunes.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Como señala Quiña (2009, 2020), se destaca la creciente importancia de productores de arte agrupados o colectivos de artistas, la visibilidad de contenidos políticos y sociales en las obras de arte, y la aparición de un circuito nuevo de exposición y producción –que convive con el "legítimo"–. Estos colectivos, observa, proliferaron en vínculo con colectivos y organizaciones sociales y de trabajadores, dado que muchos de estos espacios nacieron en el movimiento de las asambleas barriales, las fábricas recuperadas o estuvieron ligados a otros movimientos sociales.

En segundo lugar, observamos la relevancia del espacio público. Diversas prácticas artísticas han buscado desplegarse en el espacio público como modo de democratizar el acceso al disfrute y la producción cultural (Bergé et al., 2015; Infantino, 2011, 2020; Roitter, 2009; Mercado, 2018; entre otros). De acuerdo con Mouffe (2021), en el espacio público se enfrentan puntos de vista en conflicto que, lejos de poder crear un consenso, no tienen posibilidades de reconciliación. Según Vich (2014), las políticas culturales deben dar la batalla por los espacios públicos, pues son potenciales democratizadores de la cultura y son necesarios para proponer nuevos mensajes frente al monopolio de los medios de comunicación. En la misma línea, Infantino (2020) nota que el despliegue del arte en el espacio callejero contribuyó al cuestionamiento de las dinámicas y espacios del campo artístico. En palabras de Bergé et al. (2015: 37), este tipo de despliegue de las prácticas artísticas "transforman y transgreden la cotidianeidad del espacio público, proponiendo nuevos sentidos, usos y estéticas".

En tercer lugar, estas diversas perspectivas y experiencias tornan inevitable cuestionar la idea de autonomía del campo artístico que, como bien demostró Bourdieu (2003), es una construcción social e histórica. Esto se advierte claramente en el análisis de García Canclini, que da cuenta de lo que el autor denomina la "postautonomía": el "proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*" (García Canclini, 2010: 17; las cursivas son del autor). Pero esto no refiere solo a la época actual: Longoni y Mistan (2000) plantean que la autonomía del campo artístico se evidenció como condición incumplida en momentos de radicalización y enfrentamiento político. Recordemos entonces que el ideal de autonomía se trata precisamente de eso, de un ideal, que ha sido naturalizado pero es producto de un contexto y un proceso histórico bien específico (Bourdieu, 2003). Efectivamente, el carácter socialmente constituido de los significados atribuidos al arte, tales como el de autonomía, dan cuenta de su imbricación en el conjunto sociocultural del que es parte. Jugando con este imaginario y cuestionándolo, Vich (2014) propone "desculturizar la cultura", es decir, sacar a la cultura de ese supuesto lugar de autonomía para posicionarla como recurso para la transformación social.

Finalmente, un tópico realmente central a la hora de explorar los enfoques sociopolíticos del arte es el de las diversas concepciones de la cultura como recurso y las críticas a la instrumentalidad de las políticas culturales. Distintos autores explican cómo en los neoliberales años ochenta y noventa, tanto en Europa como en Latinoamérica (por supuesto con fuertes diferencias regionales) las políticas culturales,[4] usual-

4 Entendemos aquí a las políticas culturales como intervenciones orientadoras del desarrollo simbólico de una sociedad (Bayardo, 2000). De acuerdo con Néstor García Canclini (1987: 26), las políticas culturales consisten en "el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social". Establecidas desde

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

mente con menos peso que otras políticas públicas, emplearon estrategias para recibir fondos vinculadas a la atención de prioridades de otras áreas como las de salud, educación, medio ambiente, seguridad, etc. (Barbieri, Partal y Merino, 2011; Belfiore, 2002 y 2006; Infantino, 2019). Esto ha llevado a que se hablara –y criticara en numerosas ocasiones– de la instrumentalidad de las políticas culturales[5] (Barbieri, Partal y Merino, 2011; Belfiore, 2002), de *policy attachment* (Belfiore, 2006), o de la cultura como "recurso" (Yúdice, 2002). Si bien ciertas prácticas culturales pueden sin duda contribuir a diversos aspectos de la vida social, a veces parecen olvidarse los derechos culturales en sí mismos. Esto no es ajeno al hecho de que, como observa Raggio (2013), el reconocimiento de los derechos culturales es un campo aún en disputa tanto en cuanto al contenido de dichos derechos, como respecto a la misma posibilidad de que ese reconocimiento se realice efectivamente. De acuerdo con Barbieri, Partal y Merino (2011: 484), "eso comporta que, en lugar de debatir sobre qué y cómo hacen su tarea, las organizaciones e instituciones culturales necesitan demostrar de qué manera han contribuido a resolver las problemáticas instaladas en las agendas políticas más amplias, como, por ejemplo, la prevención del delito o el fracaso escolar". Coincidimos entonces con la advertencia de Roitter (2009) en cuanto a las limitaciones que genera esta "razón instrumental" que, por considerar a las prácticas artísticas como medios para lograr un "fin superior", olvidan que la posibilidad de acceder y disfrutar de las expresiones artísticas es un derecho: "se corre el riesgo de mistificar su potencial y reducir su contenido a meros instrumentos, en vez de resaltar como su principal atributo el orientarse a la lógica del acceso y el disfrute de experiencias artísticas enriquecedoras, inspiradas en la efectiva vigencia y ampliación de derechos de ciudadanía" (Roitter, 2009: 3).

Pese a estas alertas ante la instrumentalidad de las políticas culturales (y de las artes específicamente), o de la mano de ellas, hay muy interesantes propuestas que efectivamente proponen pensar a la cultura como recurso para la transformación social. Como observa Yúdice (2002), hace unas décadas se fue instalando la idea de cultura como recurso para atender a problemas de orden económico, político o social. Retomando esta concepción, Vich argumenta convincentemente que la cultura, en tanto dispositivo que construye y sostiene realidades (produce sujetos y relaciones sociales), también (y por eso mismo) debe ser empleada como recurso para la transformación social. Las políticas culturales, explica el autor, tienen la labor de abrir espacios de participación popular, producir nuevas representaciones que permitan visualizar las diferentes identidades y fomentar la producción y circulación cultural, en pos de construir mayor ciudadanía, una sociedad más democrática y relaciones sociales más justas.

Podemos entonces distinguir, junto con Infantino (2019), entre una concepción de cultura como recurso en un sentido neoliberal, en términos de asistencialismo y prevención, y una acepción de cultura como recurso para la transformación, emancipación, participación y autonomía, en el marco de un modelo democrático-participativo. En la primera perspectiva se sitúan aquellas políticas focalizadas de asistencia social que dejan en manos de las personas en situación de vulnerabilidad la responsabilidad de "reinventarse" y adquirir las habilidades necesarias para sobrevivir en un contexto de suma desigualdad, sin dar cuenta de la ausencia de derechos (educativos, culturales, laborales, sociales) de la que parten. Estas

los años setenta como ámbitos específicos de intervención política, involucran las acciones de distintos agentes sociales que, en condiciones desiguales, apelan a la cultura bajo diferentes sentidos (Crespo, Morel y Ondelj, 2015).

5 De acuerdo con la visión instrumental de las políticas culturales, "el gasto público en las artes está justificado en términos de una 'inversión' que va a traer cambios sociales positivos y va a contribuir a aliviar la exclusión social en áreas del país que sufren desventajas" (Belfiore, 2002, la traducción es nuestra).

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

acciones, como dice Svampa (2003: 9), proponen integrar "al excluido en tanto excluido". En la segunda línea, por el contrario, hallamos variadas propuestas creativas potencialmente transformadoras. En efecto, Infantino (2019, 2020) relata cómo a partir de los años 2000 en América Latina se fue fortaleciendo la noción de derechos culturales, la búsqueda de democracia cultural participativa y la conceptualización ampliada y diversa tanto de lo artístico como de lo cultural en general. Conviviendo entonces con la perspectiva meramente instrumental, este paradigma que instaló la importancia del arte como derecho (más que como solución a problemas socioeconómicos), permitió pensar otros roles del arte, de los/as artistas y del Estado. Diversos colectivos artísticos, entonces, se movilizaron hacia demandas por políticas culturales participativas e inclusivas, siendo que "la apelación a la cultura como derecho implicó ciertos espacios para disputar esos usos meramente instrumentales/utilitarios" (Infantino, 2020; 21).

Buscando entonces problematizar la dimensión política del arte y teniendo en cuenta que vivimos en un sistema profundamente desigual, cabe preguntarse: ¿cómo se conjugan los colectivos que buscan enfrentar prácticas individualistas y excluyentes? ¿Qué herramientas emplean? ¿Qué prácticas hegemónicas reproducen y/o cuestionan? ¿Cómo se despliegan las tensiones de las manifestaciones colectivas en un contexto en el que afloran con fuerza los individualismos? ¿Qué acciones transformadoras se pueden generar desde las prácticas artísticas? ¿Cuáles son sus posibilidades y límites? ¿Cómo se conjugan y tensionan las dinámicas hegemónicas con otras que buscan trastocar lo establecido? ¿Cómo evaluar los efectos de las prácticas artísticas entre sus participantes y en las comunidades en las que se desarrollan?

A partir de estas preguntas, y buscando poner en diálogo perspectivas y prácticas diversas, en este *Dossier* hemos convocado a investigaciones inscriptas en distintas áreas y perspectivas, que problematizan diversas relaciones entre las manifestaciones artísticas y las políticas.

El artículo de Paula Vilas se titula "De la letra a la voz y sus trenzados. María Elena Walsh: seis generaciones cantando". Allí se presenta a la artista más allá de su conocido rol de escritora, focalizando en su rol "como cantora-contadora, como poeta de la voz de la tierra de uno", en sus vínculos con Leda Valladares y en la vigencia de sus canciones infantiles. Desde las reflexiones sobre María Elena Walsh y en diálogo con ella, al repasar su inmersión en las vocalidades del noroeste argentino (NOA) Vilas abre diversos interrogantes relevantes en cuanto a las temáticas que aquí estamos discutiendo, tales como las de la colonialidad del saber y el sentir, la desvalorización de la música infantil, el reconocimiento de las vocalidades del NOA (o indígenas en general) en la construcción de la identidad nacional, la coherencia y las inconsistencias entre letras y sonoridades, las diferencias entre ex-propiación y a-propiación, y la importancia de la creatividad frente a la sumisión. Y, en este recorrido, señala la transgeneracionalidad y la vigencia de más de sesenta años de sus canciones para las infancias. Nos interesa remarcar que esta contribución hace referencia a la concepción del arte-transformador, retomando aspectos de la educación por el arte y su potencial para desarrollar la creatividad, y para crear y recrear nuevos horizontes.

A continuación, el trabajo realizado por Martín Kiperman se titula "Memorias interpelantes: un análisis de las viñetas humorísticas de la estación de subte Pasteur-AMIA". Allí, el autor analiza siete viñetas humorísticas de la estación Pasteur-AMIA de la línea B de subte en la ciudad de Buenos Aires y señala que, mediante intervenciones artísticas como murales, dibujos y fotografías (que ilustran la conmemoración al atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina –AMIA–) de diferentes artistas de reconocida trayectoria, la estación misma se convierte en "una instancia de lucha contra el olvido". Según se explica en el artículo, las viñetas interpelan "desde referencias a la experiencia traumática del pasado y la traen al

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

presente de forma creativa". En efecto, las viñetas no solo denuncian la impunidad de los responsables del atentado a la AMIA y la situación identitaria de los judeoargentinos, sino que también ilustran la convivencia colectiva con la impunidad y contribuyen al reclamo colectivo por memoria y justicia. Cabe aclarar, junto con Kiperman, que las reacciones de la comunidad judía lejos están de ser homogéneas, pues si bien hay amplios sectores que se sienten representados con la intervención artística, según algunos grupos no ayuda al pedido de justicia (o solo responde a intereses electorales del gobierno de turno). Este artículo, entre otras cosas, nos permite poner el foco en el rol de las prácticas artísticas en la reelaboración de la memoria, así como en los posicionamientos ante las experiencias colectivas.

Luego se presenta el artículo "'Nos fuimos a Colombia': organización, articulaciones y trayectoria grupal musical de la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes (La Plata, Buenos Aires)", en el que Candela Barriach analiza el viaje a Colombia que realizó la Orquesta Latinoamericana Casita de Los Pibes en el marco de un festival en 2019. Esta orquesta se desarrolla a partir de la articulación entre una organización social y el Programa Social Andrés Chazarreta. Haciendo foco en dicho suceso, la autora aborda cómo este programa se despliega en el territorio y, a su vez, analiza la conmoción que el evento generó a nivel local. Este evento implicó que diez jóvenes del barrio Villa Elvira (ciudad de La Plata, Buenos Aires) viajaran para tocar y mostrar su música, pero, además, significó que por primera vez se subieran a un avión. A su vez, el viaje al exterior colocó a la orquesta en un lugar de reconocimiento y en una posición más favorable para acceder a diversos recursos. La autora señala que el viaje fue posible en un contexto en el que se multiplicaron los recursos y se favoreció el reconocimiento de una política pública cultural interesada en trabajar con niños/as, adolescentes y jóvenes de sectores vulnerables. En línea con las temáticas que hemos propuesto en este dossier, es interesante ver el potencial que tienen programas como el Andrés Chazarreta para desestabilizar el orden simbólico que favorece relaciones de desigualdad y exclusión.

Hemos repasado algunos abordajes sobre experiencias de prácticas artísticas que apuntan a enfrentar procesos excluyentes, revertir desigualdades, cuestionar jerarquías, restituir derechos y denunciar injusticias. Vemos también que estas acciones se pueden desarrollar tanto desde la militancia explícita como desde contenidos que contribuyen a desestabilizar los discursos hegemónicos. Los trabajos reunidos en este Dossier dan cuenta de la variedad de temáticas artísticas y abordajes conceptuales que se despliegan en este universo de prácticas, experiencias y reflexiones. Concluyendo esta presentación, nos interesa remarcar la riqueza y diversidad de maneras posibles de pensar a las manifestaciones artísticas y de actuar desde ellas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autes, M. (2004). Tres formas de desligadura. En S. Karsz (coord.), *La exclusión: bordeando sus fronteras. Definiciones y Matices* (pp. 15-53). Barcelona: Gedisa.

Avenburg, K.; Cibea, A. y Talellis, V. (2017). Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas vigentes entre 2014 y 2015. *Foro de educación musical, artes y pedagogía, 2*(2), 13-57.

Cibea, A.; Avenburg, K.; Talellis, V. y Juárez, C. (2019). Introducción. En K. Avenburg, A. Cibea y V. Talellis (comps.), *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social* (pp. 11-33). Avellaneda: UNDAV Ediciones.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Barbieri, N.; Partal, A. y Merino, E. (2011). Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales? *Papers Revista de Sociología, 96*(2), 477-500.

Bayardo, R. (2000). Antropología, Identidad y Políticas Culturales. *NAYA (Noticias de Antropología y Arqueología)*. Recuperado de http://www.naya.org.ar/articulos/identi01.htm

Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy, 8*(1), 91-106.

Belfiore, E. (2006). The social impacts of the arts – myth or reality? En M. Mirza (ed.), *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?* (pp. 20-37). Londres: Policy Exchange Limited. Recuperado de http://wrap.warwick.ac.uk/51721/1/WRAP_Belfiore_Social_impacts_arts_ExtractPage2.pdf

Bergé, E.; Infantino, J. y Mora, A. S. (2015). Aparecer, bailar y actuar en la ciudad. Modos de ser punks, breakers y cirqueros. En M. Chaves y R. Segura (eds.), *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires: Biblos.

Berzel, M. (2019). Experiencias de arte y transformación social con jóvenes: procesos de apropiación desde la perspectiva de los/as participantes de Circo del Sur. En J. Infantino (ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 201-238). Buenos Aires: RGC.

Bourdieu, P. (2003). Sociología de la percepción estética. En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (pp. 65-84). Córdoba y Buenos Aires: Aurelia Rivera.

Cappella, A. (2022). Prácticas circenses como herramienta de transformación social. El caso de Carpa Abierta. Tesis de Licenciatura en Gestión Cultural (Universidad Nacional de Avellaneda). Inédita.

Castel, R. (1997). Prólogo. *La metamorfosis de la cuestión social* (pp. 11-20). Paidós: Buenos Aires.

Crespo, C. (2005). Cuerpos paródicos: la carnavalización de lo carnavalesco. En A. Martín (comp.) *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura* (pp. 233-248). Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Crespo, C.; Morel, H. y Ondelj, M. (2015). Presentación. En C. Crespo, H. Morel y M. Ondelj (comps.), *La política cultural en debate. Diversidad, performance y patrimonio cultural* (pp. 7-19). Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

Diz, M. L. (2019). Teatro x la Identidad: la herramienta emblemática de la producción cultural de Abuelas de Plaza de Mayo. En K. Avenburg, A. Cibea y V. Talellis (comps.), *Las artes frente a la exclusión. Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social* (pp. 209-223). Buenos Aires: UNDAV Ediciones.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Dillon, V. (2008). Arte e inclusión social. Construcción de identidades en ámbitos no formales. *Revista Arte e Investigación*, *2*(6), 131-135.

Dillon, V. y Deluca, R. (2012). Interdisciplina, identidad e inclusión social en ámbitos no formales. *Concinnitas, 02*(21), 73-85.

Fabrizio, M. L. y Montero, J. (2015). Expectativas de adultos y trayectorias de niños y jóvenes: formulaciones sobre el futuro de sujetos en contextos formativos divergentes marcados por la desigualdad social. *Revista Publicar,* Año XVIII, (XIX), 75-99.

Fitoussi, J-P. y Rosanvallon, P. (1997). Introducción. El malestar francés. *La Nueva Era de las Desigualdades* (pp. 11-17). Buenos Aires: Manantial.

García, A. (2018). El lenguaje del cine como práctica de intervención social para la inclusión: Reconstrucción de la experiencia de la asociación civil cine en movimiento. *Revista digital La otra cosecha. Cine y video comunitario en Nuestra América, 1*, 40-46. Recuperado de https://maizalaudiovisual.wordpress.com/la-otra-cosecha

García Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (ed.), *Políticas culturales en América Latina* (pp. 13-53). México: Grijalbo.

------ (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires y Madrid: Katz editores.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

------ (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

Greco, L. y Iuso, G. (2012). En la *roda*, entre Brasil y Argentina. La capoeira en dos proyectos sociales latinoamericanos. En S. Citro y P. Aschieri (coords.), *Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las Danzas*. Buenos Aires: Biblos, Culturalia.

Infantino, J. (2011). Artes entre Políticas Culturales e intervenciones sociopolíticas en Buenos Aires. *Revista Nómadas*, (34), 13-29.

------ (2019). Políticas culturales, arte y transformación social. Recorridos, usos y sentidos diversos en espacios de disputa. En J. Infantino, *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires* (pp. 19-63). Buenos Aires: RGC Ediciones.

------ (2020). Sentidos de la potencialidad crítica, política y transformadora de las artes. *Cadernos de Arte e Antropologia*, *9*(1), 12-28.

Karsz, S. (2004). La exclusión: concepto falso, problema verdadero. En S. Karsz, *La exclusión: bordeando sus fronteras. Definiciones y Matices* (pp. 133-214). Barcelona: Gedisa.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, *6*.

Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Llobet, V. (2009). Danza e integración. *Papeles de Arteterapia y educación artística para la inclusión social, 4*, 79-96.

Martin, A. (2019). Murga y carnaval en las políticas culturales. *Revista de la Escuela de Antropología* (XXV), Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Recuperado de https://revistadeantropologia.unr.edu.ar/index.php/revistadeantropologia/article/view/90/73

Martínez, E. (2016). La música como forma de establecer vínculos interculturales. El caso de la Orquesta Infantil y Juvenil de Villa Inflamable (Avellaneda). Ponencia presentada en el *Primer Congreso Internacional de Artes. "Límites y fronteras en la escena artística contemporánea"*. Resistencia (Chaco), 20 al 22 de julio.

Mercado, C. (2018). *Trayectorias de teatro comunitario en Buenos Aires. Políticas culturales, autogestión y sentidos del arte en disputa.* Tesis para obtener el grado de Dra. en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/111360

Mouffe, Ch. (2021. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moyano, M. (2019). Creación, gestión e institucionalización de una organización socio-artística: el caso de ph15. En J. Infantino (ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 133- 168). Buenos Aires: RGC.

Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miriada,* Año 3, (6). Universidad del Salvador. Facultad de Ciencias Sociales. Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales (IDICSO).

Osswald, D. (2009). Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 91-121). Buenos Aires: EUDEBA.

Pérez Rubio, A. M. (2006). Acerca de la exclusión y otras cuestiones próximas. *Revista de Estudios Regionales, y Mercado de Trabajo, 2*. Recuperado de http://www.simel.edu.ar/archivos/documentos/RS2%20Rubio.pdf

Quiña, G. (2009). Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 213-246). Buenos Aires: EUDEBA.

----- (2020). *La música independiente en los albores de la digitalización, Buenos Aires, 1999-2012*. San Carlos de Bariloche: Teseo.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Raggio, L. (2013). Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. *Cuadernos de Antropología, 10,* 277-297.

Richard, N. (2011). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica, 6*(2). Recuperado de https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-62/6-2-essays/e62-ensayo-lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html

Roitter, M. (2009). Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas. *Nuevos Documentos CEDES*, (66).

Saáchez, R. (2020). Las políticas culturales y su rol en la de noción de elementos identitarios en organizaciones comunitarias: el caso de *Chacras para Todos* en la provincia de Mendoza (Argentina). En K. Avenburg (coord.), *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, número 116 (pp. 159-178). Buenos Aires: Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Saponara Spinetta, V. (2021). *Rock y política cultural. El caso de los/as músicos/as autogestionados/as de rock en el partido de Avellaneda y sus vínculos con el municipio (2015-2019).* Tesis Doctoral, Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Inédita.

----- (2023). *Rock conurbano. Etnografía en un mundo autogestionado.* Buenos Aires: Grupo Editor Universitario.

Svampa, M. (2004). Los nuevos rostros de la marginalidad. *Lavboratorio/on line, Revista de estudios sobre cambio social*, año IV, (15).

Talellis, V. (2019). Política(s) y cultura. Reflexiones en torno a la implementación de una propuesta pública estatal de orquesta juvenil en la Ciudad de Buenos Aires. En J. Infantino (ed.), *Disputar la cultura. Arte y transformación social* (pp. 169-200). Buenos Aires: RGC.

Valenzuela, V.; Aisenson, G. y Duarte, M. E. (2018). Identidad desde la perspectiva de la psicología de la orientación: análisis de dos casos. *Anuario Facultad de Psicología*, UBA, *XXV*, 71-80.

Vázquez, A. (2016). Políticas públicas y perspectiva de género, análisis de un caso: El Programa Nacional de orquestas y coros para el bicentenario. Ponencia presentada en las *Jornadas de Investigación Antropología Social Santiago Wallace* (FFyL, UBA). Buenos Aires, 27 al 29 de julio.

Verzero, L. y Leonardi, Y. (2006). La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973). *Revista Iberoamericana*, *VI*(23), 55-75.

Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política* (pp. 81-98). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

[59-71] DOI: 10.5281/ZENODO.8101812 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Villalba, M. (2010). La política pública de las orquestas infanto-juveniles. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* [en línea] Recuperado de http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=77315079006

Villarreal, J. (1996). *La exclusión social.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Wald, G. (2009). Promoción de la salud a través del arte: estudio de caso de un taller de fotografía en "Ciudad Oculta", la villa No 15 de la Ciudad de Buenos Aires. *Revista Salud Colectiva, 5,* 345-362

Wald, G. (2017). Orquestas juveniles con fines de inclusión social. De identidades, subjetividades y transformación social. *Foro de educación musical, artes y pedagogía 2*(2), 59-81.

Wortman, A. (2009a). Introducción. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 17-35). Buenos Aires: EUDEBA.

----- (2009b). Sociedad civil y cultura en la Argentina postcrisis: la conformación de una esfera pública paralela. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 37-49). Buenos Aires: EUDEBA.

----- (2009c). Espacios culturales de resistencia al discurso único, los usos dela comunicación para construir ciudadanía nueva. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 51-61). Buenos Aires: EUDEBA.

----- (2009d). Procesos de globalización y redefinición del concepto campo artístico e intelectual. En A. Wortman (comp.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: Nuevos actores en la Argentina Contemporánea* (pp. 63-71). Buenos Aires: EUDEBA.

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

REVISTA UCRONÍAS 73

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

De la letra a la voz y sus trenzados

María Elena Walsh: seis generaciones cantando

Paula Vilas

Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina
https://orcid.org/0009-0005-7436-1962 | paulacristinaamerica@gmail.com

Palabras clave:
María Elena Walsh | poeta de la voz | vocalidades del noroeste argentino

Recibido: 30 de marzo de 2023. Aceptado: 2 de junio de 2023.

RESUMEN

El artículo presenta a María Elena Walsh más allá de su conocido rol de escritora como *poeta de la voz* forjada en el contacto con las vocalidades del noroeste argentino a partir de haber integrado el dúo Leda y María con la cantora-recopiladora-divulgadora Leda Valladares; asimismo, indaga en posibles causas que dan una vigencia de más de sesenta años a sus canciones para las infancias. A través del análisis musical y poético de tres emblemáticas canciones de su repertorio, así como de desdoblamientos sociales e históricos, se busca comprender la longeva y calorosa diseminación de sus canciones.

ABSTRACT

This article presents María Elena Walsh as a poet of the voice beyond her well-known facet as a writer. As such, she was forged in contact with the vocalities of Northwestern Argentina, after having formed the duo Leda y María, together with the singer-compiler-announcer Leda Valladares. It also investigates the possible causes that give her children's songs a validity of more than sixty years. Through musical and poetic analysis as well as a focus on the historical unfolding of three emblematic songs from his repertoire, we seek to understand the long and warm dissemination of his songs.

KEYWORDS

María Elena Walsh | voice poet | vocalities of the Argentine northwest

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

INTRODUCCIÓN[1]

La obra de María Elena Walsh es una referencia transgeneracional en la canción argentina para la infancia; habitualmente para la clase media urbana llega por el ámbito familiar y para los sectores populares, por la escuela. Desde la década del sesenta del siglo pasado sus canciones, tanto las infantiles como luego las compuestas para adultxs, son cantadas y constantemente afectivizadas, en una paridad estética que no siempre acontece con la canción infantil.

Lxs niñxs de sectores medios de la década del cincuenta venían escuchando y jugando con las voces de la radio y solo algunxs tenían acceso a discos reproducidos en los *combinados*; pero la masividad de una tecnología más accesible disponible en hogares de clase media llega a mediados del sesenta con el tocadiscos Wincofon y así se va diseminando la voz de María Elena Walsh. Siguiendo a la pedagoga musical Zulema Noli, en el giro de la vida social y el pensamiento de la década del sesenta "la figura de María Elena Walsh marca un antes y un después en la música para la infancia" (2018: 71 y 82).

María Elena Walsh (1930-2011, en adelante MEW) escribió desde su temprana juventud hasta los últimos años de su vida; cantó en escena diez años en dúo (1952-1962) y luego quince años más, como solista, hasta 1978. Abrió y cerró su trayectoria en el mundo de la palabra escrita habiendo sido, y hasta hoy lo es, constantemente editada en libros. Su primer libro premiado, escrito entre sus 14 y 17 años, fue realizado con versos medidos, estrofas y rimas. Más tarde en su obra escrita hay algunos cuentos, una novela autobiográfica y otra para niñxs; muchos libros presentan las "letras" de sus canciones siendo ellas el eje y base de su longeva recepción.

A inicios de los sesenta en la Ciudad de Buenos Aires muchxs niñxs de entonces la vieron y escucharon en escena, a viva voz, integrando el dúo *Leda y María* en espectáculos como *Canciones para mirar* o *Doña Disparate y Bambuco*; es decir, esta aventura del repertorio infantil de MEW tiene en su raíz a la voz en escena, vivas voces en contacto con niñxs antes del registro fonográfico en los dos EP.

De *la voz a la letra* fue el recorrido de los primeros folcloristas, recopiladores e investigadores que escucharon y registraron a las voces portadoras de la "tradición". El singular recorrido de MEW fue *de la letra a la voz*, gestándose a sí misma como *poeta de la voz*, germen mismo de la poesía y su placer fónico. La imagen del trenzado *entre la letra y la voz* nos permite subrayar la dimensión corporal-vocal de la palabra proferida y de la palabra cantada en su obra. Hay otro trenzado concomitante entre la voz del registro fonográfico y las voces nuestras que cantamos con los discos; porque la voz de MEW captada y transportada por la estereofonía invitó a cantar. Hay claves en su propio proceso vocal y las vocalidades[2] que la atravesaron para pensar esta cuestión.

---

1 Agradezco al Centro de Documentación Musical (CDM) Lauro Ayestarán de la República Oriental del Uruguay la invitación al coloquio "Música e Infancia 2018" donde presenté una versión preliminar de este trabajo. Agradezco a mi amado esposo su presencia constante y musical, y va dedicado este trabajo a nuestro nieto que nos reconecta con la vitalidad de la música.

2 Escribo este texto en el marco conceptual de una línea de investigación que he llamado *Voces y Vocalidades*, que piensa las prácticas del saber-hacer y del pensar la *producción* de voz en su dimensión fonocorporal, su *reproducción* tecnológica y su *representación* en los textos de diversas disciplinas que la abordan. Este triángulo formulado por Silvia Davini (2007) se sostiene en la noción de *vocalidad*: la dimensión sociohistórica y cultural de la voz, tal como fue acuñada por el filólogo medievalista Paul Zumthor,

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

¿Qué acontece con las canciones de MEW que son tan cantadas y muchas de ellas amadas hace casi seis décadas? ¿Qué revelan, qué construyen, qué siguen diciendo sobre nosotrxs? Se suele pensar a MEW desde el mejor lugar posible que se habilita al subestimado ámbito de creación para niñxs: el de escritora. No obstante, este texto se propone argumentar que es en la escucha que se sostiene la diseminación de la obra de esta *poeta de la voz*; hay un entramado de trenzas entre su voz y las vocalidades que la forjaron como cantora, entre su canto y sus letras, entre su voz registrada en los discos y nuestras voces cantando sus canciones. La recepción tan longeva y amorosa de su obra es fundamentalmente sonora: está anclada en el calor de la voz.

LA PALABRA TOMA VOZ: CANTANDO COMO OFICIO PARA GANARSE EL PAN

María Elena parte a París con apenas 22 años, en barco, a cantar folklore[3] junto a Leda Valladares, nacida en la provincia argentina de Tucumán, once años mayor, profesora de Filosofía, a quien había conocido epistolarmente. Dos jóvenes de clase media, con estudios superiores, blancas de ojos celestes, realizan el trayecto del "arte primitivo en centros civilizados" o "las modernidades primitivas"[4] o los exotismos sonoros latinoamericanos en los escenarios de variedades parisinos. Con su humor único MEW cuenta que las escuchaban, "quizá por el exotismo y el contraste de un par de argentinas que cantan a grito pelado melodías indígenas disfrazadas de *incas de Río de Janeiro* o de *mexicanitas de la pampa*" (Dujovne, 1982: 55). Ambas confirman en entrevistas que huían del peronismo, para ellas una "barbarie", y fueron rumbo a la meca "civilizada" (Pujol, 1993; Orquera, 2015; Brizuela, 1992).

Dos situaciones acontecidas en aquellos años, narradas por ambas, dan dimensión de qué les estaba aconteciendo con sus cantos. Entre los personajes que conocieron en París estaba el pintor Joan Miró, quien dibujaba al oírlas y las llamaba "pájaros prehistóricos" (Brizuela, 1992: 51). La experiencia acústica de Miró indica cuán acomodado a la tonalidad estaría el oído europeo de mediados del siglo XX, ya que cantos pentatónicos y modales resultaban tan ajenos o antiguos. Por aquellos años, el etnomusicólogo Alan Lomax llevaba adelante su ambicioso proyecto *Cantometría* y al escucharlas ‑habían viajado a Londres especialmente para verlo‑ se negó a grabarlas por no encontrarlas suficientemente nativas. "Claro que ser rubio y de ojos claros es de raza superior, pero no es útil para cantar folclore de origen indígena", le dice MEW a su primera biógrafa Alicia Dujovne (1982: 56). Se puede inferir que la duda de Lomax haya sido sonora y no apenas una restricción fenotípica de discriminación étnico-racial. Con una escucha entrenada y familiarizada con los cantos del acervo etnomusicológico, posiblemente percibió que se trataba de dos jóvenes enamoradas de esos cantos, pero que sus voces no habían sido forjadas en la vocalidad de la cual seleccionaron su repertorio.

¿Qué buscaba MEW profunda e inconscientemente tal vez, en el campo poético, con esta aventura musical? Era una joven mimada por la élite literaria de Buenos Aires. Tras el premio ganado por su primer libro a los 17 años, había viajado por un período a EE. UU., invitada por el reconocidísimo poeta español ‑y poco más tarde premio nobel‑ Juan Ramón Jiménez. Ciertamente desde los espacios mundanos se

buscando superar la noción de oralidad omnipresente en los estudios medievales, pensados como "literatura" aunque fueron ámbitos de trovadores y juglares; de allí, entonces, la distinción axial entre *letra* y *voz*. El anclaje fonocorporal de la voz buscado por Zumthor nos ha permitido, recíprocamente, estimular los estudios de la voz como perspectiva estética, social, cultural e histórica.

3 No es espacio este texto para discutir las múltiples e intrincadas capas arqueológicas del término "folklore" que desde 1845, cuando lo acuña W. Thoms, hasta hoy se han sedimentado; por lo tanto, lo utilizo tal como aparece en los textos citados.

4 Respectivamente, según formulaciones de Sally Price (1993) y Florencia Garramuño (2007).

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

produce una ruptura con su viaje a París, como afirma Sergio Pujol (1993), su otro biógrafo. Aun así, pensándolo desde su vida poética, es posible percibir un proceso de profundización siguiendo el camino que las palabras le pedían: una inmersión en su sonido.

Los diez años que vivencia cantando a dúo constituyen un intenso proceso de musicalización, que implicó ponerse en contacto con un repertorio, familiarizarse con algunos instrumentos musicales, cantar a dos voces fundamentalmente en "terceras paralelas" (un modo de organización vocal tradicional y presente en formas muy diversas en muchas vocalidades tradicionales). Ese tiempo fue el germen, el substrato, o más femeninamente, la matriz donde gestó su propia obra. Es matriz por su capacidad gestante, con relación a los procedimientos o *modos de hacer*.

La vocalidad del noroeste argentino con la que María Elena se puso en contacto, transmitida por Leda, no supone datos de un archivo, sino formas de poesía oral, o mejor, canto colectivo como sistema poético de transmisión-instrucción de estructuras, matrices y organización prosódica y rítmica, de melodías pregnantes, formas antifonales, relación de estrofas-estribillos. La memoria actualizada en la voz va transmitiéndose y a su vez sus formas propician la improvisación poética o repentismo, a través de matrices prosódicas tan fértiles como la cuarteta octosilábica. Coplas, así son nombradas en el noroeste argentino. Herencia hispánica en Nuestramérica, tan fértil que produjo una diseminación de formas variadísimas. El concepto *modos de hacer* remite al contacto con la tradición no como un deber ser, sino como una invitación a crear y no apenas a calcar: MEW supo producir voz a partir de esa matriz. Su primera obra infantil *Tutu Marambá,* libro y disco, fue incubada en esos años parisinos, lápiz y guitarra en mano.

En París el dúo trabajó cuatro años cantando diariamente y grabó discos como "representante" de la Argentina: *Chants d'Argentine*, *Sous le ciel de l'Argentine, Folklore d'Argentine*; hay algunas pocas canciones de autor (Atahualpa Yupanqui, Edmundo Zaldívar, Rolando Valladares) y las vocalidades del noroeste aparecen como "populares argentinas". De regreso al país, grabaron un disco doble, *Entre valles y quebradas*, y otro con canciones tradicionales españolas, *Canciones del tiempo de Maricastaña*, así como otros dos con canciones navideñas tradicionales. Hay una búsqueda de otras vocalidades históricas que las habitaban.

Aun así, no lograron sostenerse con ese repertorio, y esas jóvenes *Leda et Marie*, llegadas de la *France*, generaban estupor cuando eran oídas por las damas locales que huían espantadas: "Estas dos cantan como las viejas de los ranchos", recuerdan ambas (Dujovne, 1982; Brizuela, 1992). Eran tiempos de cuartetos de varones en el folklore, de modo que el dúo no aparece siquiera en textos recientes sobre la historia del folklore argentino.[5] Este es el punto en el que las biografías y la bibliografía especializada suelen explicar que Leda y María se separan y toman caminos divergentes; el foco del argumento está puesto en la autoría de las canciones infantiles, pero hay otras perspectivas a considerar.

En los catálogos contenidos en las dos biografías de MEW citadas, no aparecen los tres discos de Leda y María para niñxs: *Tutu Marambá*, *Doña Disparate y Bambuco* y, por último, *Canciones para mirar*. Aparece como primera obra solista una reversión de *Canciones para mirar* que MEW graba tras la disolución del dúo. *Tutú Marambá* aparece apenas como libro, de edición de la autora. Es decir, son del dúo los tres discos de música para la infancia en los cuales aparece MEW como autora de música y letra y Leda Valladares

5 Cfr. Molinero (2011) y Chamosa (2012).

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

como responsable de los arreglos musicales, y fundamentalmente se explicita en las contratapas: "cantan Leda y María". Es relevante percibir cómo la letra, en este caso el registro autoral de la ¨composición¨, opaca la percepción de lo que efectivamente estaba aconteciendo en el plano sonoro-musical y vocal.

Las dos producciones escénicas que dan inicio a la etapa de la producción artística para niñxs del dúo, si bien son mencionadas en ambas biografías, no son catalogadas; tampoco los programas de televisión. De modo que es soslayado o no debidamente registrado que ha sido el dúo que dio inicio y sostuvo musicalmente la obra para la infancia promoviendo su segunda etapa, revitalizada con la propuesta de las canciones infantiles que MEW estaba creando y la dramaturgia de los espectáculos que acunó a esas nuevas canciones. En una primera etapa Leda fue transmisora de una vocalidad que había contactado en el noroeste argentino. En una segunda etapa, ambas siguieron en escena pero con canciones creadas por MEW a partir de ese aprendizaje, de modo que las podemos pensar como transformación, invitación aceptada a la vocalidad del NOA que convoca al juego de la improvisación, a su multiplicación poética.

Finalmente el dúo se separó, cada una de ellas tomó su propio camino, no volvieron a compartir ningún ámbito artístico. MEW siguió haciendo sus canciones, Leda realizando grabaciones de campo, pero ambas siguieron cantando. E invitando al canto. MEW dice que Leda se dedicó al "folklore puro" y que ella se dedicó a "nuevas expresiones" (Pujol, 1993). Lo afirmado se sostiene desde el punto de vista de la *letra*-composición, pero pensando desde la interpretación o producción fonocorporal de la voz, ambos caminos no fueron tan divergentes. Leda nunca se definió como etnomusicóloga, ni fue reconocida en ese campo. Habitualmente caracterizo a Leda Valladares como *cantora-recopiladora-divulgadora*, triple rol articulado. Promovía el canto colectivo organizando comparsas de "canto con caja del noroeste argentino" como nombraba englobando a vidalas, bagualas y tonadas (Vilas et al, 2021). Años más tarde tiene un fértil intercambio con la generación del rock.[6]

Imprescindible subrayar que no parece casual que hayan sido dos mujeres las sembradoras de este camino (Liska, 2018). Tarea femenina la de sembrar caminos de cantos, haciéndolos revivir en las voces cantoras, rescatándolos de sus mausoleos de archivos y libros. Como rescatan Ilse Luraschi y Kay Sibbald (1993: 122), honrando el feminismo de MEW al rastrearlo exhaustivamente en su obra, "folklore es mujer y el tango es varón" para la poeta-cantora. Fue en nueva clave femenina su modo de optar por lxs niñxs, por el camino de la sencillez poética, del humor. Como explicita en una conferencia conocida como *La poesía en la primera infancia* (Walsh, 1964), la poesía no es reconocida en la escuela porque es "afeminamiento" o blandura. MEW se afeminó aún más, optando por la sinrazón sonora de los significantes y termina siendo una cantora que invita a cantar porque forjó su oficio en la matriz del canto colectivo de la vocalidad del NOA. Ciertamente, habida cuenta de lo acontecido en su vida, el camino para encontrar la voz de sus letras, su voz poética, fue a través de su voz vibrátil, de su voz-cuerpo, de su voz cantora.

6 La generación del rock, León Gieco y Gustavo Santaolalla la convocan para el disco *De Ushuaia a La Quiaca* en el cual la graban promoviendo canto colectivo con niñxs en Tucumán. También canta a dúo vidalas con Gieco. Leda les presenta a la gran bagualera Gerónima Sequeida, quien es grabada en un antológico e inolvidable canto que registran como *Baguala para mi muerte*. Esas voces llegan a los vinilos de la generación del rock hacia el fin de la dictadura. Años después, es la propia Leda la que convoca a los rockeros, junto con folkloristas y cantores del noroeste, para sus dos LP *Grito en el cielo*, para el encuentro del "grito del *blues* y del grito de la baguala" como ella lo pensó, y allí escuchamos cantando bagualas, vidalas o tonadas a rockeros muy reconocidos como Gustavo Cerati, Fito Páez, Fabiana Cantilo, Federico Moura, etc.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

CANTORA DE "TIERRA ADENTRO" Y "CIELO AFUERA"

Podemos poner algunos ejemplos de un campo semántico conformado por los términos con los que se alude a los practicantes de la voz: "cantantes", "melodistas", "cancionistas", o la palabra inglesa usada en EE. UU. *crooner*, aplicada a algunas figuras en Buenos Aires, o *diseuse*, como dijo Susana Rinaldi alguna vez, en buen francés, sobre MEW, la que canta, la que recita o declama.[7] Habitualmente se llama a MEW "cantautora", aludiendo obviamente al hecho de cantar sus composiciones.

Pero aun con mayor frecuencia es llamada con dos términos, tan divulgados que se sabe que aluden al mundo medieval: "trovadora" o "juglaresa". Evidentemente hay una búsqueda, no necesariamente voluntaria, de un nombre que apacigüe la tensión de la voz y la letra y legitime la actividad vocal. Porque MEW siempre es nombrada con una multiplicidad de roles que comienzan con la palabra "escritora", "autora", luego "poetisa", también "dramaturga", y "cantautora" después, casi un desliz, pero posible porque hay autoría en ese canto. Nombrarla exclusivamente desde su voz, desde esta perspectiva, sería disminuirla, porque en ese sistema de la letra y la autoría la voz es meramente reproductiva.

Los términos juglaresa o trovadora acarrean una historicidad, un tanto remota y nebulosa, pero le otorga algún nombre a un saber-hacer que se advierte singular. Aun así, tal uso, sin proponérselo, omite que la forja de MEW fue con la vocalidad del noroeste argentino. Esa referencia histórica al mundo del Medioevo europeo, anterior a la masividad de la letra lograda a través de la imprenta, desconoce la fertilidad de las vocalidades de Nuestra América. Nos faltan nombres transculturales que aludan a esa competencia performática.

Entonces elijo nombrar a MEW *cantora*, término diseminado en el campo etnomusicológico posiblemente para diferenciar a lxs "cantantes" del campo de la música europea erudita o "culta", como la nombra Coriún Aharonián (2004). *Cantora* se llamó el último disco de Mercedes Sosa, en el cual comparte su canto con tantos y tantas que ese nombrar reimantó esa palabra. ¿Cómo, sino, nombrar a quien grabó más de veinte discos y sus canciones son cantadas por décadas?

Cuenta Sara Facio, su compañera de vida, que María Elena cantó ella misma sus canciones -infiero que se refiere al último período de las canciones para adultos- porque le dio vergüenza pedírselo a los cantantes; y que su hermana Susana Walsh, siendo pianista y habiendo estudiado música, no podía entender cómo María Elena hacía sus propias canciones.[8] Sin embargo para Leda Valladares este dato tiene otro valor. Entrevistada por Leopoldo Brizuela veinte años después de disuelto el dúo, afirma que "como ya todo el mundo sabe, María Elena es una mujer de un gran talento musical que tampoco pasó por la tortura de las fusas", y cuenta que en las familias de ambas se hacía música "a mano sin pompas ni gominas que es la única forma de hacer música popular" (Brizuela, 1992: 50).

7 Video *Homenaje a María Elena Walsh 15-01-11 (1 de 3): entrevista a Susana Rinaldi*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=xxXv8dQDweI&t=3s (visitado el 15/03/2023).

8 Ardito, E. y Molina, V. (2012). *Memoria iluminada I y II: María Elena Walsh*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-YD9GiMdEMc (visitado el 15/03/2023).

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

La pedagoga musical argentina y referente latinoamericana Violeta Hemsy de Gainza le hace una entrevista a MEW donde ella misma confirma la musicalidad de la cultura familiar de su infancia. De Gainza se propone indagar su "mundo sonoro interno"[9] y MEW le cuenta que en la infancia rechazaba los pedidos de su padre tanto de hablar inglés como de estudiar música. Advierte que iba adquiriendo una cultura musical y un disfrute de la música, ya que en su hogar su padre tocaba en el piano como "autodidacta e improvisador de oreja" tanguitos, zambas, valses. El sonido del piano estaba muy presente por los estudios de su hermana también. Otros sonidos de su paisaje sonoro familiar fueron los de la radio transmitiendo óperas y las voces de sus cantantes predilectos, como Corsini o Gardel. MEW cuenta que con su hermana cantaban a dúo canciones irlandesas, sajonas y, ya un poco mayores, algún *lied* de Schubert. Habla de un aprendizaje doméstico: "el canto estaba en el aire". El jazz a través del cine, Fred Astaire y Ginger Rogers, las grandes comedias musicales: "luego de escuchar en el cine esas melodías, las cantaba como loca, incluso sola por ahí, trepada a un árbol. Recordaba los textos por fragmentos, tenía muchos trozos de las letras en la cabeza", cuenta MEW, quien también recuerda al grupo de compañeras de Bellas Artes con las que cantaba jazz (Hemsy de Gainza, 2011).

Ese recorrido que Hemsy de Gainza le propone a MEW por su mundo sonoro interno le promueve una reflexión:

> Ahora soy consciente del complejo mío de toda la vida: ¿Sé música o no sé música? ¡Ay, cómo me gustaría descifrar, leer! Eso lo dije y me lo dije siempre, hasta que, no hace mucho tiempo, pensé que lo que realmente importaba es que yo tenía la cultura del oído, aquello que mamé y absorbí desde pequeña. (MEW citada en Hemsy de Gainza, 2011)

La devolución que le da Violeta Hemsy de Gainza a MEW es que sus palabras le confirman lo que ella ya había supuesto acerca de su trayectoria o "novela" musical personal: que sus maravillosas canciones no surgieron de la nada o por "generación espontánea" sino que, "si salieron así es porque, en cierto modo, ya estaban adentro tuyo", de que su creatividad y su inteligencia musical se nutrieron y desarrollaron a partir del estímulo del entorno familiar que es quien "planta" la música adentro nuestro (Hemsy de Gainza, 2011).

No sorprende entonces que la joven poeta MEW optase por el mundo del verso sonoro y escandido. Cuenta que desde la temprana juventud sentía que la poesía era para "versificar y no para moquear", o sea, el oficio de la palabra estaba en el verso medido, las estrofas y la magia de la rima. En ese tiempo los poetas argentinos se agrupaban en dos corrientes, la de los versolibristas-surrealistas y otra corriente, que según MEW usaban sabiamente las formas tradicionales, conocida como generación del 40, con poetas como León Benarós y María Granata, entre otros. Ante un prejuicio bastante generalizado en relación con la vacuidad del verso medido y la libertad expresiva del verso libre, resulta potente la respuesta de MEW: se puede "ser vacuo desde la medida o nadando en la desmesura". MEW dice que le atraen "las cárceles del verso" como camino hacia su libertad (Dujovne, 1982: 20). En el mismo sentido es que Luraschi y Sibbald (1993) subtitulan su exhaustivo libro sobre el estudio de la obra de MEW: "el desafío de la limitación".

9 Violeta Hemsy de Gainza extiende al plano acústico el concepto pichoniano de mundo interno, buscando comprender los procesos de musicalización. Enrique Pichon-Rivière (1907-1977) fue un pensador argentino, médico y psiquiatra formulador de la Psicología Social.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Es evidentemente que su familiaridad con el verso escandido fue un paso más en su habilitación para el canto ya que, como le cuenta a su biógrafa, "en mi alegría juvenil me daban ganas de jugar con las palabras en una aventura que escapara a mi implacable autocritica". La "traducción espiritual", como llamó a la traducción poética al castellano de las *nursery rhymes* y *nonsense rhymes,* comenzó en el cuarto parisino donde vivía de cantar folklore; allí recuerda que empezó a librar sus "primeras batallas hacia la levedad, el verso corto y sonoro, el chiste rimado, todo eso que parece tan fácil" (Dujovne, 1982: 59-61).

El juego y el disparate son núcleos centrales de su poética según Alicia Origgi de Monge (2004: 34-35), y ese disparate no solamente es el del sentido sino el vinculado al decir rítmico como las jitanjáforas puras, donde el lenguaje se condensa a pura sonoridad, ritmo y música. La autora observa estas características no apenas en la métrica folklórica inglesa con los *limericks* y las *nursery* y *nonsense rhymes*, sino también en nuestro idioma castellano, y como ejemplo, Origgi recuerda las jitanjáforas españolas y las rimas de sorteo recopiladas por Juan Alfonso Carrizo tan sonoras como "Pi ti pi sembrá / cu ti ba de ré / mamá de sol té / bulevar cachó".

Origgi sostiene que MEW produce una síntesis de lenguajes, en ese reencuentro con su niña interna en Francia, y puedo agregar que estimulada por el canto, comienza a jugar con su "idioma de infancia" el inglés y la poesía española. Una canción tan encantadora como *El twist del Mono Liso* resulta de un diálogo intertextual dice Origgi (2004: 87) con coplas recopiladas por J. A. Carrizo en la provincia argentina de La Rioja: "la naranja se pasea / de la sala al comedor / no me tires con cuchillo / tírame con tenedor. // Si no tienes tenedor / tírame con cucharón / si no tienes cucharón / tírame con tu amor". Para la autora, MEW es pionera en la hibridación de formatos discursivos y agregaría también musicales, por ser la música de la historia del Mono Liso ‑imaginario y paródico esposo de la Mona Lisa‑ un bailable twist, éxito entre los jóvenes y adultos de los sesenta.

Es mi propósito argumentar aquí que esta *poeta de la voz*, para quien la palabra se revocalizó, despertándose de la inmovilidad del papel, logró un cuerpo sonoro. Su voz, gustosa de jugar, al oír los sonidos graves y los agudos de las entonaciones, sus ondulaciones se hicieron más intensas y las palabras comenzaron a unirse en curvas melódicas. ¡¡Cuando las palabras cantan!!, le respondió un niño de seis años a R. Murray Schafer cuando le preguntó qué es la poesía (Schafer, 1984). María Elena las escuchó y cantó. Comprendo cuando Susana Itzcovich (2019) dice que MEW pasó a la oralidad como el mayor de sus méritos, dada la recepción de su obra, pero en realidad es un retorno porque su voz, en un entramado de vocalidades, es su procedencia.

Siguiendo estas pistas de lo sonoro, Fernando Coppello, yendo más allá de las conocidas inquietudes y dificultades que la joven MEW tuvo en ese período de convivencia y aprendizaje con Juan Ramón Jiménez, se pregunta si no hubo una herencia *juanramoniana* que preparó la rica experiencia llevada a cabo junto a Leda Valladares. El autor cita un artículo que MEW escribe en la revista *Sur* cuando Juan Ramón Jiménez recibe el Premio Nobel. Ella habla del "espíritu folclórico" del poeta, "nutrido de España, sucio de tierra, abarrotado de coplas". También recuerda unos discos de música latinoamericana que sonaban a diario en la casa que compartió con el poeta español y su esposa y que alguna vez se sintió avergonzada de su "desabridez telúrica". MEW le agradece la "invitación a la conciencia, que me ha refundido las raíces" y se compromete a ahondarla en su vida (Coppello, 2013a).

Como venimos hilvanando, tanto la musicalidad de su cultura familiar y sus primeras decisiones poéticas, así como el aprendizaje con Juan Ramón Jiménez, ayudan a comprender más profundamente la

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

decisión de sumergirse con su voz en la vocalidad del noroeste argentino contactada a través de Leda Valladares. Su voz y el carácter lúdico de su poesía vocal se forjan al encuentro de esta vocalidad que la invitaba a poner en valor y recuperar los juegos sonoros y musicales ingleses de su infancia y llevar adelante el proyecto de tierra y raíz de su maestro español.

Las coplas llegaron como canto: la matriz del canto andino la revincula con la palabra lúdica de la infancia. Leda recuerda que

> No teníamos más que para un mes de vida en un hotel de cuarta […] pero el dúo crecía a tanta velocidad como había nacido, con una libertad y una salud milagrosas. Para nosotras *ensayar no era nunca estudiar, era jugar con placer y una alegría* que yo venía buscando desde mucho tiempo atrás y que además fue constante en diez años de cantar todos los días, forjando oficio de cantar diariamente para vivir por cuatro años en París y grabar discos. (Leda Valladares, entrevista en Brizuela, 1992; destacado del autor)

Como ya fue enunciado, el retorno del dúo a la Argentina tiene dos etapas, la primera de conciertos y grabaciones del repertorio folklórico; la segunda de repertorio infantil compuesto por MEW pero llevado a escena y al registro fonográfico por ambas. Tras la disolución del dúo, las canciones para adultos también aparecen en/desde la escena en un espectáculo llamado *Juguemos en el mundo*. Percibo un recorrido orgánico, en el sentido de construir aprendizaje y experiencia, un paulatino proceso que transforma a MEW en cantora.

Hay una canción emblemática de este aprendizaje con las vocalidades del NOA: *La vaca estudiosa*, la famosa vaca de Humahuaca, por lo cual vale la pena analizarla tomando la primera grabación del dúo de 1960.[10] La canción tiene siete estrofas de cuatro versos cada una, es decir, siete cuartetas con octosílabos "engordados" en nueve versos. Cada cuarteta de rima *aabb* consiste, musicalmente, en la repetición de una melodía de dos frases, pregunta y respuesta en dos versos, que ha sido transcripta en ocho compases de 3/8. En las cuartetas impares (primera, tercera, quinta) la melodía sostiene dos versos y se repite, es trifónica y a una sola voz, cantando MEW. La de las cuartetas pares (segunda, cuarta y sexta) es diatónica y tonal y a dos voces. De esta manera alterna una cuarteta trifónica (dieciséis compases) con una diatónica (dieciséis compases), seguida de dos compases sin la voz (no constan en la partitura del librillo que acompaña el disco posterior de 1966)[11] de separación antes de las siguientes dos cuartetas. La canción finaliza con una séptima y última cuarteta, trifónica, en la que se repiten cuatro veces los últimos dos versos a modo de coda. Ni siempre se advierte que se trata de una baguala y que es una canción entre mundos, alternando una parte trifónica y otra diatónica, una modal y otra tonal, unidas por el *obstinato* de la percusión constante de la caja chayera. Este ir y venir, este estar *entremundos* resulta un emblema de ella misma en ese período.

En esta comprensión de MEW como cantora *entremundos*, recordamos cuando su biógrafa le pregunta por la magia de su voz, no por belleza vocal sino por su presencia y su capacidad de atraer. MEW le dijo de sí misma que tenía una *voz blanca* (Dujovne, 1982: 86), que es el nombre con el que se conoce a las voces infantiles. Ciertamente, hubo un color de voz que se aclara en la etapa de música para la infancia. La voz

10 EP *Canciones de Tutú Marambá*, Disco Plin, s/n, 1960.

11 LP *Canciones para mirar*, Disco CBS 1098, 1966.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

durante el período del dúo está amalgamada con la de su compañera y ambas optaban por un sonido un tanto más central o cubierto. Lo que parece destacable es que los *kenkos*, *glissandi* sinuosos de la vocalidad del noroeste argentino, son un sonido muy propiciador del canto, en cuanto a producción de sonoridad y de capacidad de extensión de registro (Vilas et al, 2021).

Dujovne la nombra como *voz justa* que no comete excesos en la interpretación, que no da alaridos ni se aniña para seducir a infantes, que no busca poner la piel de gallina sino que "todos se suben a la canción como a un bote y se dejan llevar" (1982: 86). Vale recordar que Luiz Tatit, estudioso de la canción, entiende al cancionista como practicante de su lengua materna: "si no sintiéramos a la voz que habla por detrás de la voz que canta, no veríamos gracia en la canción". Los cancionistas para Tatit tienen pericia para establecer relaciones entre melodía y palabra y habilidad de convertir discursos orales de sonoridad inestables, en canciones estabilizadas desde el punto de vista melódico y lingüístico. Tatit comprende a la canción como una totalidad de sentido, unidad indisoluble fruto de la artesanía del cancionista: el melodista y el trabajo de la palabra que parte de procesos entonativos del habla (2014: 118-119). MEW fue *hablando* en canciones ese proceso de juegos de resonancias múltiples propiciado desde el encuentro con la vocalidad del NOA.

Se suele llamar a los cantores folklóricos cantores de *tierra adentro*. Descongelando frases hechas, tan rígidas que ni se escuchan, y con cierta ironía, MEW responde: *cielo afuera*. En un hermoso chamamé, *Juana* llega a trabajar a Buenos Aires como empleada de servicio doméstico: "Cuando una es de tierra adentro / también es de cielo afuera. / Si viene pa' Buenos Aires / un calabozo la espera / y pregunta dónde está / el cielo de la ciudá". Más allá de la ocurrencia, la palabra la lleva un nuevo lugar: la mujer de *tierra adentro* que tiene *cielo afuera* se queda sin cielo en ese "calabozo sin ventana", su cuarto de "sirvienta" diminuto e invivible. La Juana acaba por pedir una televisión:

> Sé que ustedes pensarán / qué pretenciosa es la Juana / cuando tiene techo y pan / también quiere la ventana. / Présteme el televisor / que se ve más y mejor. // Por esa ventana ajena / es propio lo que una mira. / Está abierto al mundo entero / aunque sea de mentira / y mi único balcón / es ver la televisión.

Esa mujer cantora, es la Juana quien canta en primera persona este animado chamamé, cuando seguramente le den la TV para que soporte ese espacio invivible, va a silenciarse frente al aparato locuaz, va a enmudecer. Se queda sin la tierra que levanta polvo al bailar y sin el cielo que la cobija. Contenidos por tierra y cielo en nuestra humana dimensión, cantamos. Ya lo había presagiado la joven MEW de 17 años en su primer libro, *Poemas con razones principales*: "Porque veo que el cielo no termina / y que no muere toda voz que canta".

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

VOX POPULI O LAS VOCES DESATENDIDAS

Los gallos cantan al alba, / yo canto al amanecer. /
Ellos cantan porque saben, / yo canto por aprender.
Copla tradicional

No le des cátedra al pueblo / ni a la calandria sermón. /
Aprende a parar la oreja. / No es popular ni mejor /
el cantor más escuchado / sino el que más escuchó.
MEW, *Arte Caótica*

MEW escribe, en 1960, un texto para la revista *Sur* llamado "Vox Populi". Interesante ironía porque escribe sobre *la voz del pueblo*, en su romántico y folklórico sentido; pero la expresión latina tiene, en el uso coloquial del lenguaje porteño, el sentido de aquello de "lo que todo el mundo sabe", del rumor que mucho corrió. Sin embargo, esa vocalidad sobre la que MEW escribe, aprehendida en su vivencia del dúo, es una vocalidad desatendida, desoída y excluida en la Buenos Aires de entonces, en gran medida por el modelo europeizante y emblanquecedor de nación sostenido por la revista *Sur.* Esta revista fue uno de los principales órganos de difusión de la élite, de la que MEW desertó como poeta y que se alegró en 1978 de que no cantara más, en la expectativa de que volviera a escribir "en serio" (Dujovne, 1982: 154). Pero Victoria Ocampo, fundadora y directora de esa revista, tiene una especial predilección por MEW y establecen una alianza estética de cierto color vanguardista y feminista de la época.[12]

Dadas las dificultades encontradas, los conciertos de Leda y María en los años de la vuelta a Argentina habían pasado a ser conciertos didácticos. Hay varios textos de MEW de la época, publicados en periódicos, en los cuales, como portavoz del dúo, exprimía explicaciones sobre el quehacer. Resulta interesante percibir que la autoridad de poeta de la voz -y el pasaje por París, claro- la habilitaban para entrar en estos asuntos de dominio de intelectuales. Resulta relevante reconocer las coordenadas que van guiando su pensar en el tiempo, su escucha del mundo que va plasmándose en textos, conferencias, selección y publicación de recopilaciones y en su obra artística como prosa, poemas, canciones.

Voy a reseñar los argumentos de "Vox Populi" haciendo una salvedad inicial. La perspectiva del pensamiento de MEW es intensamente romántico-culturalista, desprendida de relaciones de poder, de clase y étnico-raciales. Jalonar un camino histórico es una tarea imprescindible ya que la colonialidad ancla, entre otras variables, en la ausencia de tejido histórico que nos resulte un registro afectivo de lo recorrido. Repetir sin mediaciones estos argumentos resultaría en un multiculturalismo conservador, tan vigente y camuflado en algunas nociones actuales de diversidad cultural e interculturalidad que no interpelan las jerarquías del poder. Este texto histórico revela los desvelos de MEW en el campo de la identidad: sus inquietudes sobre lo propio, lo ajeno, el pueblo, el país, la inmigración.

12 La compañera de MEW, Sara Facio, organizó un volumen (Walsh, 2012) dedicado a la correspondencia y amistad de MEW con Victoria Ocampo donde aparecen los artículos de MEW en *Sur* y las notas sobre MEW de la propia Ocampo reivindicando su producción artística. Pienso que sería productivo para comprender más integralmente a MEW una edición de su obra completa que incluya sus textos, conferencias y entrevistas, porque legó una obra mucho más vasta y plural de lo que la industria editorial permite ver.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

El texto abre aludiendo a la imposibilidad en "nuestra cultura" ‑una vez más remito a Buenos Aires, hoy ya una megalópolis‑ de considerar las "esencias del folklore poético musical del noroeste argentino" y esboza sus causas: falta de perspectiva histórica, carencia de tabla de valores propia. Anticipándose a la noción de patrimonio cultural intangible, que tantas décadas después se pudo pensar, sostiene casi épicamente:

> Vidalas y bagualas son, de alguna manera, nuestras catedrales, porque testimonian la sobrevivencia de una edad del espíritu, porque nos desafían con su lenguaje metafísico, porque siguen erguidas o irguiéndose a cada ocasión con una fuerza celebratoria casi mística. Las catedrales no se alzaron porque sí y el arquitecto de la baguala *no canta por cantar* […] pero nuestras catedrales no están hechas de piedra sino de *aire y de memoria* […] nuestro pueblo canta como los dioses. (Walsh, 2012 [1960]: 100-103)

Percibe, de alguna forma, que ese canto es fruto del dolor ante la brutalidad colonial "una vertebrada rebeldía se plasma íntegra en el canto, en el alarido punzante de la baguala o en la queja implacable de la vidala" (2012 [1960]: 102). Observo aquí una inspiración de lo que nombraríamos hoy como una escucha decolonial: una sensibilidad que le permite entrever, entre-oír mejor dicho, que la vocalidad en su textura sonora da cuenta de la herida colonial, porque esas voces son ecos históricos que narran fragmentaria y metafóricamente aquello que la narrativa letrada colonial desoyó.

En otro pasaje MEW afirma que "al desentenderse del folklore, la ciudad se desembaraza a priori de un complejo de culpa. Le resultaría imposible soportar el patetismo de la baguala, asumir la agresiva insistencia que la sustenta" (2012 [1960]: 105). Esa ciudad, claramente es una Buenos Aires construida de espaldas al país y esa culpa la comprendo como la colonialidad que continúa perpetuando esta capital, replicada por las capitales provinciales, al interior de sus provincias: la negación de una Argentina profunda, reforzada, sobre todo a inicios del siglo XX, en una Buenos Aires con más población europea migrante que nativa. Este trecho recuerda a la obra del filósofo Rodolfo Kusch (1994) con relación al tedio, desprecio e incomprensión debida a la falta de una urdimbre filosófica de conexión con lo vivo que lleva al porteño a su ignorante desprecio. MEW caracteriza este modelo como "nuestra educación liberal": "aprendimos muy bien a despreciarnos, a desvalorizarnos para poder ser vendidos más baratitos", le dice años más tarde a su biógrafa e insiste en lo que llama "imperialismo cultural de las ciudades y segregación espiritual del pueblo" (Dujovne, 1982: 77).

Enfáticamente, para que no queden dudas de los motivos que movilizan su propio proceso poético en su acercamiento a la vocalidad del noroeste, MEW afirma que el carácter histórico es apenas mérito para lo científico, que no es posible sobreestimar lo autóctono, ni aferrarnos a purismos étnicos. Reconoce que la poesía fue heredada de España, se refiere a la *copla*, pero "nos pertenece por entero el extenso y estimable aporte de la improvisación local y el mérito de continuar esa tradición poética apoyada por la práctica indígena de la caja" (2012 [1960]: 108); es evidente que MEW leyó al pionero musicólogo Carlos Vega (1965). Posiblemente pensando desde la letra, no puso palabra al quehacer que efectivamente desarrollaba en el dúo que era cantar, producir melodías de extenso registro, saltos interválicos importantes, y como ya mencionada, la habilidad de producir *kenkos*, rasgo estilístico constitutivo de esta vocalidad; ese modo de producir voz también lo consideramos como una forma de producción vocal de herencia prehispánica, originaria en el sentido de ser transmitida y actualizada performáticamente en la diferencia decolonial (Vilas et al, 2021).

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

En el epígrafe de "Vox Populi", MEW menciona a Carlos Vega como fundador del Instituto Nacional de Musicología en 1931, mismo año de la fundación de la revista *Sur*. Para MEW ambas entidades tienen como fin "promover la conciencia cultural en el país" en el "centro de vocaciones nihilistas" que es la Argentina (2012 [1960]: 99). Elogia su creación previa a una institución similar en París, pero reclama de los institutos de investigación la falta de circulación y divulgación de los archivos; comprendiendo ya el interés en la materia no solo desde la investigación sino también desde el terreno de la interpretación musical (2012 [1960]: 106-107).

Ciertamente estaba haciendo un proceso consigo misma y podía dar cuenta de ese recorrido. Es consciente de las desigualdades sociales, aunque no las advierta en las tensiones políticas de la época, y también lo es de las tensiones culturales producidas por el modelo colonizante de país. Con su capacidad retórica interpela al lector de *Sur* e intenta persuadirlo. Por eso vale la pena citar el párrafo final de "Vox Populi":

> El folklore del noroeste argentino es digno de consideración porque sus valores son estéticos y metafísicos. Los que aprehendan su esencia no se habrán limitado a saturarse de color local, de simple paisaje, como lo quieren algunos apresurados observadores, sino que habrán captado una expresividad viva, de validez universal. Nuestro folklore, además de ser una afirmación de conciencia telúrica, es un testimonio profundamente humano, profundamente estético. Su vigencia constituye un rasgo de aristocracia espiritual americana, un fenómeno de contornos milagrosos. Muchas fuerzas procuran, torpe e inconscientemente, apresurar la decadencia de ese milagro, con una decisión que ojalá se aplicara a solucionar los problemas inmediatos del grupo humano que lo produce. No hay duda [de] que al matar al folklore, al negarnos a absorberlo en nuestras manifestaciones culturales, promovemos una forma de suicidio espiritual del país. (Walsh, 2012 [1960]: 108)

Antes de finalizar, es necesario agregar que en este texto MEW también aborda el tema de las complejidades de la circulación de esas vocalidades en los intrincados laberintos de la mercancía: los derechos autorales que devienen de la autoría. Se preocupa por aquellos que "firman obras que son patrimonio del pueblo usurpando la autoridad memorable del creador anónimo confundido en el ser colectivo" (2012 [1960]: 104).

Afirma que poner "tradicional" o "recopilado por Leda y María" en los discos significaba no cobrar derechos autorales. Este es un tema en debate hasta hoy en el campo de la etnomusicología; pensamos de hecho en derechos comunitarios pero lo cierto es que las arcas recaudadoras no distribuyen entre aquellos que no entran en la ajustada noción de autoría individual. La autoría no le es un tema menor a MEW ya que vive, materialmente hablando, de sus derechos autorales.[13]

13 MEW pasa sus últimos años trabajando en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música) como integrante de una lista que ganó las elecciones para dirigir la asociación gremial. En los años 2000, en un programa televisivo de la Argentina –disponible en https://www.youtube.com/watch?v=0HmtQVYyNGs (visitado el 15/03/2023)–, se manifiesta indignada por un *contrafactum* hecho a *Manuelita* para criticar al gobierno de entonces. Conocidas las culturas del fútbol y de la murga en el Río de la Plata, en las cuales el procedimiento luce esplendoroso hace décadas, podría haberlo sentido como un homenaje, pero no fue así. Su disgusto no fue por el tono de crítica al gobierno de entonces, porque ya lo había cuestionado en público, sino que fue indignación por el daño hecho a la canción.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

A propósito, MEW narra a su biógrafa una escena emblemática del regreso del dúo Leda y María. Estaban en la capital de la provincia de Jujuy y cuando comenzaron a desarmar valijas y hacer sonar sus instrumentos musicales, notaron que había gente tras la puerta. Al abrirla se encontraron "con unas cuantas sonrisas de cholos, varios pares de negros ojos llenos de timidez y felicidad" y una muchacha que les regaló un huayno "con tanto candor, con tanto orgullo, con tanta gracia". MEW estima que de ese modo a otros les regalaron cantos también, que los hicieron pasar por suyos: "la vieja historia del despojo al pueblo". Dujovne le pregunta frontalmente si ellas no robaron. "Claro que sí", respondió MEW, pero "no firmamos ni nunca pasamos por autoras de lo ajeno" (1982: 76).

¿Qué robo es ese, entonces? En otro trabajo (Vilas, 2012: 62) he discutido la cuestión de lo que nombro como diferencia entre *apropiación*, la experiencia de pasar por el propio cuerpo y la propia voz, o sea vivenciar y aprender en el ejercicio de aproximarse y sentirlo propio, y el límite ético de la *expropiación*, que va desde el brutal hurto de la autoría hasta nuestras mejores intenciones como tantos proyectos desarrollados desde la premisa de "dar voz a quien no tiene voz". "Cantamos juntos, cambiamos figuritas", dice MEW de la escena en el hotel jujeño (Dujovne, 1982: 76). Un tremendo dilema. Cierta universalidad de la música nos puede hacer pensar que sea posible esa fraterna horizontalidad de intercambio sonoro y musical. Posiblemente la música y la danza sean los espacios de encuentro más potentes y posibilitadores; pero no borran las diferencias de la localización sociocultural, racial, de género, epistémica, espiritual y lingüística. Esas asimetrías tan violentas y tan rígidas que parecen inamovibles a veces, se presentan en toda su fiereza colonial en el encuentro de las vocalidades, que no puede ser de otra manera que voz a voz.

La escuela una y otra vez aparece en las entrevistas y textos de MEW como horizonte posible de transformación social, en sintonía con el espíritu de la vigorosa educación pública argentina, a la que advierte el necesario cambio de sus jerarquías epistémicas, dado su poco o nulo espacio para la palabra: "nuestro máximo poeta es el pueblo a pesar de estar excluido de antologías y textos escolares". MEW menciona a José Hernández, autor o, mejor dicho, traductor espiritual del pueblo-poeta, mostrando que estas temáticas no han quedado apenas en el pasado del dúo (2012 [1960]: 100). En 1967 publica *Versos folklóricos para cebollitas*, una selección realizada tras la lectura de recopiladores y folkloristas, con una significativa fotografía en la tapa en su edición original: un niño andino, con guardapolvo blanco escolar y materiales de escuela, en un paisaje de montaña, con la mirada hacia abajo, con un gesto taciturno. Ese niño podría ser hijo de las cantoras y cantores guardianes y transmisores de la vocalidad del noroeste que MEW recibe a través de Leda, poco comprendido en el sistema educativo.

El prólogo es una carta a los "niños cebollitas" donde les cuenta que espigó esos versos porque son de ellos y que hacen folklore cada vez que repiten frases vinculadas a juegos muy corrientes en la época como "el burrito del teniente lleva carga y no la siente". Si bien dice que para el libro ha recordado versos que oyó en el noroeste argentino y en España y anotó en un cuaderno, al final hay una extensa lista de más de veinte recopiladores, musicólogxs, folkloristas, pedagogxs y estudiosxs[14] de quienes dice que ha consultado sus obras; lo cual denota que estas cuestiones ya la habían llevado al terreno del estudio bibliográfico (Walsh, 1967).

14 Lxs recopiladores y/o estudiosxs Juan Alfonso Carrizo, Rafael Jijena Sánchez, Juan Draghi Lucero, Olga Fernández Latour, Bernardo Canal Feijóo, Oreste Di Lullo, Delia Travadelo y Horacio J. Becco; lxs musicólogos Carlos Vega e Isabel Aretz; Guillermo A. Terrera, Andrés Fidalgo; lxs también poetas Jorge W. Ábalos, León Benarós, Germán Berdiales, Manuel J. Castilla, José Luis Lanuza; el historiador Julio Aramburu, el musicólogo español Bonifacio Gil y el filólogo, también español, Dámaso Alonso.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

La colonialidad del saber y del sentir, reactualizada por tantos vectores, pero en el caso de la obra de MEW fundamentalmente por el sistema educativo y la industria del entretenimiento, tiene una fuerza corrosiva de vaciamiento del potencial simbólico de dicha obra, por tal motivo estimo que valen los ejercicios intertextuales que reponen las fuerzas de nuestra recepción, mejor aún cuando es a partir de las propias palabras de MEW, en sus escritos o conferencias, como venimos desarrollando.

Ejercitando sobre su palabra poética, "Manuelita, la tortuga", del EP *Doña Disparate y Bambuco*, que fue a escena en el espectáculo del mismo nombre, es una de sus canciones más conocidas, de esas que ya van logrando el mérito de ser reconocidas desconociendo su autor. Ganó una versión cinematográfica en dibujos animados y es frecuentemente llevada a escena. "Manuelita, la tortuga", nuestra diva, tiene dos versiones de voz y una de letra: dos versiones vocales, una del dúo Leda y María y otra de MEW solista, la de la letra publicada en el libro *El reino del revés*. Digo versiones porque no son distintas interpretaciones, sino que difieren en el número de estrofas. Sería un dato minucioso de coleccionista si no fuera que hay tres estrofas, con información de la vida de Manuelita que desconocemos.

Ciertamente "Manuelita, la tortuga" amerita trabajos específicos que incluyan la narrativa y el guión cinematográfico, que exceden este trabajo. Fernando Copello la considera como cuento en verso, produciendo un entramado exquisito y poético donde la analiza en su carácter de fábula, de cuento maravilloso. Copello detecta el efecto cómico de los finales con rimas agudas del primer verso endecasílabo de cada una de las estrofas iguales -que son sextinas- y los cinco restantes octosílabos. Para el autor, MEW "muestra independencia con respecto a esquemas tradicionales y a la vez su deseo de adecuarse a esquemas rítmicos", señalando que la recepción de la obra fue mucho más importante cantada, aludiendo a la versión solista de MEW (Copello, 2013b).

Vale la pena revisar el texto poético para dar cuenta de cierto debate que suscitó su recepción y del carácter emblemático del personaje. A ello refiere la tabla que puede leerse en la siguiente página.

Para la cantante y amiga de MEW Susana Rinaldi "Manuelita es la expresión más acabada de la sociedad argentina".[15] Evidentemente la cantante se hace eco, conociéndolo o no, de un debate abierto en 1971 por Gustavo Cirigliano y Ana Zabala[16] para quienes "Manuelita, la tortuga" es imagen de las aspiraciones de la generación del 55. Esta es la generación de Leda Valladares, a quien una veinteañera MEW sigue a Europa. Los autores mencionados argumentan que la odisea de la tortuga simboliza al país y a esa juventud del 55 cuyos ideales apuntaban hacia fuera. Manuelita se marcha, sin saber por qué, lo verdadero está en otra parte. La generación del 55 se quedó en la oposición al proyecto de país que se plasma del 45 al 55, son jóvenes en el momento del violento golpe de Estado y el fin de diez años de ciclo del primer peronismo;[17] fueron opositores y no propositivos dicen los autores.

15 Ardito, E. y Molina, V. (2012). *Memoria iluminada I y II: María Elena Walsh*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-YD9GiMdEMc (visitado el 15/03/2023).

16 Cirigliano, G. y Zabala, A. escriben *El poder joven* desde la cátedra de Filosofía de la Educación de la Universidad de Buenos Aires.

17 "Revolución Libertadora" fue el autoproclamado nombre del golpe de Estado militar de 1955 que, tras ataques varios, bombardeó la Plaza de Mayo, principal plaza donde se emplaza la casa de gobierno nacional, con muerte de civiles. En algunos sectores políticos se la conoce como "La fusiladora", por el fusilamiento de militares peronistas ocurrido en 1956. Juan D. Perón se exilia y está prohibido su retorno al país, así como es proscripto el partido político del cual es referente, por casi dieciocho años, hasta 1972. La década del sesenta es atravesada entonces con el partido mayoritario proscripto y dos nuevos golpes de Estado.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Estrofas	**Poesía/Canción**	**Dúo Leda y María Disco EP *Doña Disparate y Bambuco* 1962**	**MEW Disco LP *Canciones para mí* 1963**	**MEW Libro *El reino del revés* 1963**
Sextina 1	Manuelita vivía en Pehuajó pero un día se marchó. Nadie supo bien por qué a París ella se fue, un poquito caminando y otro poquitito a pie.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Sextina 2	Manuelita una tarde se miró en un charco y se afligió Dijo: "Yo no sé por qué estoy arrugandomé, si desde hace 80 años tengo un cutis de bebé".	**NO** fue cantada	**NO** fue cantada	Incluida
Sextina 3	Manuelita una vez se enamoró de un tortugo que pasó. Dijo: "¿Qué podré yo hacer? Vieja no me va a querer, en Europa y con paciencia me podrán embellecer."	A dos voces Voz de Manuelita: Leda	Voz solista	Incluida
Sextina 4	Manuelita, le dijo una perdiz ¡No te vayas a París! ¿Tan coqueta querés ser? ¡Parecés una mujer! Las tortugas sin arrugas se echan todas a perder.	A dos voces Voz de la perdiz: MEW	**NO** fue cantada	**NO** fue incluida
Sextina 5	Manuelita por fin llegó a París en los tiempos del rey Luis. Se escondió bajo un colchón, cuando la Revolución, y al oír la Marsellesa se asomó con precaución.	A dos voces	**NO** fue cantada	Incluida
Sextina 6	En la tintorería de París la pintaron con barniz. La plancharon en francés, del derecho y del revés. Le pusieron peluquita y botines en los pies.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Sextina 7	Tantos años tardó en cruzar el mar que allí se volvió a arrugar, y por eso regresó vieja como se marchó, a buscar a su tortugo que la espera en Pehuajó.	A dos voces	Voz solista	Incluida
Cuarteta estribillo	**Manuelita, Manuelita, Manuelita ¿donde vas, con tu traje de Malaquita y tu paso tan audaz?**	A dos voces	Voz solista	Incluida

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Esta juventud, continúan argumentando Cirigliano y Zabala, vivió lo argentino como exilio y tiene nostalgia de Europa: "La Argentina era Europa pues había estado realizando el proyecto de [18]80, pero ese proyecto se arrugaba [como Manuelita], no funcionaba, fracasaba desde los años [19]30". Manuelita se ve reflejada en el charco y no le gusta. "Para ser reconocida, para triunfar, para conquistar al otro, para rejuvenecer, la Argentina-generación del 55 tenía que viajar, buscar su identidad […] y ostentar el sello de lo europeo cuya cima era París". Solo a una tonta perdiz, ave no migratoria, se le ocurre oponerse al viaje, comentan los autores, quienes evidentemente se basan en la canción grabada por el dúo. Lo recibido en Europa no la modifica: la "Revolución" la hace esconderse en el colchón, no pudo ver guerras ni cambios mundiales, su única preocupación era rejuvenecer; todo es externo: barniz, planchado y así regresó vieja como se fue y tuvo que empezar a buscar aquello que había ocultado de sí misma (Cirigliano y Zabala, 1971: 130-131).

Copello (2013b) remite al análisis de Cirigliano y Zabala y comenta críticamente el intento de dar sentido lógico al cuento en verso cantado, cuando lo que rige es el disparate y el *nonsense* como deseo de liberación de la palabra, muy propio de la atmósfera psicoanalítica de la Buenos Aires de los sesenta. Posiblemente pensando desde esa misma atmósfera, el propio disparate y el sinsentido le hayan permitido plasmar ese absurdo viaje de Manuelita con una ternura tan crítica como piadosa. Los autores realizan esa lectura interpretativa a inicios de los setenta como crítica a la generación del 55 y, al mismo tiempo, resulta un homenaje a Manuelita como obra por plasmar, a escala popular, las disyuntivas de esa generación.

Estas disyuntivas que presenta el cuento cantado nos llevan a cuestionar la llamada generación del sesenta, siempre elogiada y de la cual la obra de MEW suele ser considerada como ícono (Pujol, 1993; González Barroso, 2015). ¿Qué produjeron como adultos los jóvenes del 55 con la efervescencia política de los nuevos jóvenes, de una década considerada de transformaciones, hasta la formación de los intensos movimientos políticos de inicios de los setenta?

El tema excede este texto, pero considero necesario subrayar que la recepción de MEW suele ser acaloradamente política. Un ejemplo reciente, es el del historiador Norberto Galasso (2011), quien, al despedirla en el año de su muerte, la caracteriza como una autora, como tantas del país, que no entendieron ni quisieron tener nada que ver con los movimientos populares, en los que supuso autoritarismo. Aun así, Galasso afirma que no juzga a la ciudadana Walsh en sus definiciones políticas sino que despide a la autora de una obra poética valiosísima, transgresora respecto de los "grandes poderes de la Argentina reaccionaria". Para Galasso, MEW es parte del "campo nacional, aunque no lo haya integrado voluntariamente desde sus decisiones políticas". Y conceptualizando la cuestión, reflexiona que en el terreno del arte, en una misma persona, se pueden encontrar rasgos de una conciencia influida por "la colonización pedagógica" y, sin embargo, al explayar sus emociones, reencontrarnos con una "obra donde expresa los anhelos y las alegrías del pueblo".[18]

En este sentido, Copello (2013b) refiere al final cómico y sorprendente de Manuelita, diametralmente opuesto al esquema habitual de los cuentos de hadas: Manuelita regresa más vieja de lo que se marchó pero un amoroso tortugo la espera en Pehuajó. Hay una Argentina amorosa que espera y recibe. Cierta vez MEW

18 Agradezco a Pepa Vivanco que recordó un episodio, tan emblemático de la ideología de MEW como del arraigo popular de su obra. Al monumento erigido a Manuelita, en la ciudad bonaerense de Pehaujó, se le puso un crespón negro luego de que MEW publicara una crítica contra la Carpa Blanca 1997-1999, acción de protesta gremial de diversos sindicatos docentes reunidos, en pleno neoliberalismo en el país, por la defensa de la escuela pública que contó con la presencia y acompañamiento de varios artistas.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

dijo, recuerda Copello, "no es que pienso o me planteo abordar un determinado tema, *salen solos*". El autor no lo duda pero se pregunta por los caminos de la imaginación de MEW, "múltiples y poblados de vericuetos; en muchos de sus recodos hay huellas, *rastros de otros que pasaron antes*" (2013b: 29; destacado del autor).

Ese es el propósito que nos anima, esos rastros de los que una sensibilidad como la de MEW pudo haber sido portavoz, aun sin saberlo. "El reino del revés" es una canción del primer disco del dúo Leda y María, *Tutú Marambá*, y ha dado título a un libro de poesías. Esa imagen, de lo que está dado vuelta, patas para arriba, desorganizado y fuera de ley al punto de negar la fuerza magnética de la gravedad terrestre, ese es un "Mundo al revés". Aparece en la lengua en la que escribe Waman Puma de Ayala, a inicios del siglo XVII desde Ayacucho, Perú, lengua "plagada de términos y giros del habla oral en qhichwa, de canciones y *jayllis* en aymara", de acuerdo a la pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010: 21), quien formula un pensar andino desde las imágenes.

A tal fin, parte de los dibujos a tinta producidos por Guamán Poma de Ayala, contenidos en la carta de más de mil páginas y trescientos dibujos conocida como *Nueva Crónica* y *Buen Gobierno.*[19] Guamán Poma de Ayala realiza una crónica del Tahuantinsuyo tal como lo heredó y en la carta denuncia al rey de España por abusos, explicando que están viviendo en un "mundo al revés", por la "*experiencia catacl*ísmica *de la conquista y de la colonización*" (Rivera Cusicanqui, 2010: 21; destacado del autor). Dice esta autora que "mundo al revés" es una idea recurrente en Guamán Poma de Ayala y forma parte de lo que considera su teorización visual del sistema colonial (2010: 22).[20] Rivera Cusicanqui sigue el rastro en otros autores, abriendo una fuente histórica con inspiraciones para este futuro que estamos transitando. Posiblemente esta simpática canción de MEW no sea un juego del *nonsense* sino el sinsentido de la violencia colonial que, sin ser deliberado, le "salió solo", forjado en el encuentro vital con la tesitura histórica de la vocalidad del NOA.

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Tápenme cuando me muera / con una manta tejida /
por mis paisanas / no se acaben todavía /angelitas de la guarda /
¡ay, madres mías!
Canción de MEW *La paciencia pobrecita (o Tejedoras)*.
Grabada por Mercedes Sosa, Teresa Parodi y otras cantantes.

"Los argentinos somos escritos", dice MEW citando a la antropóloga Graciela Scheines en una conferencia en EE. UU., en 1994, que se publicó como *Escribir en Argentina* (Walsh, 1994). A pesar de esa "pasión de comentarnos en letra impresa […] hay otro país, el país oral que se expresa abundantemente en los medios de comunicación, reportajes, talleres literarios y hasta en los muy concurridos divanes de los psicoanalistas". Tres décadas más tarde, MEW vuelve a sostener esta vocación por la voz. Ese país de las palabras proferidas, de las vocalidades entrelazadas y de las vocalidades en tensión, no es apenas un

19 Su hallazgo efectivo aconteció a inicios del siglo XX en Copenhague.

20 Recuerdo el impacto que me produjo, hace décadas, contactar las imágenes de Guamán Poma en un texto de Clara Inés Cortazar dedicado a la caja chayera (1966), en el cual reproduce dos grabados de Guamán Poma de Ayala como registro de la presencia de ese tambor bimembranófono en manos femeninas en tiempos prehispánicos, tomados de la misma manera y organización corporal que venía aprendiendo junto a Leda Valladares en sus comparsas de canto con caja.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

país del pasado. "Los que trabajamos con el lenguaje seguimos teniendo fuentes de inspiración, todavía no demasiado dañadas por el aluvión de la jerga planetaria, si prestamos oídos al ingenio y la puntería con que se expresa nuestro pueblo" (Walsh, 1994: 55-59).

En las escuelas, templos de la letra y la razón, se la quiere y se la respeta, tal vez por eso se la nombra casi exclusivamente como *escritora*. Tenemos necesidad de una vuelta de tuerca sonora para comprender su obra. "La pedagogía se ha mantenido divorciada de la poesía", afirma MEW en una conferencia ofrecida en 1964 para maestras de educación inicial. Piensa desde esa instancia del niñx en el baño sonoro del lenguaje que va aprendiendo a hablar enamorado del simple sonido de las palabras y de sus posibilidades de juego. En esa escena hay niñxs y adultxs hablantes. En palabras de Ivonne Bordelois, una palabra revivida porque la canción fue al rescate de la poesía al ser fuente de sentimiento poético (2005: 165-204).

La musicóloga Marcela González Barroso (2013), que estudia los cancioneros escolares en perspectiva histórica, sostiene que los primeros cancioneros publicados por Violeta Hemsy de Gainza y Guillermo Graetzer, a inicios de los sesenta, en el marco de una pedagogía musical en renovación, favorecieron la incorporación de las canciones de MEW a la vida escolar. Las editoras musicales y fonográficas de la época realizaron la transcripción a partituras a dos voces, con acompañamiento pianístico, estimo que con la clara intención de ser utilizadas por maestrxs en las escuelas (Walsh, 1960 y 1966). En su crítica a la promoción de la identidad nacional a través de cancioneros obligatorios, González Barroso afirma que la obra de MEW son "canciones como paradigma de interculturalidad" (2013: 18).

Volviendo a la conferencia de 1964, hablándole a maestrxs, MEW cuenta sobre su infancia. Además de los sonidos y músicas, habló del silencio. No del silencio como reposo, sino de la ensordecedora ausencia de palabra. Es muy común aludir a su herencia paterna inglesa, pero menos a la de su madre de herencia hispánica, situación más compartida y conocida en el país. Habla del silencio de su madre, hija de andaluza, y dice que jamás le oyó repetir verso o canción alguna: "es curioso comprobar cómo los inmigrantes trajeron a nuestro país el silencio" (1964: 5). No fueron acunados por canciones de sus países de origen, quizás recordar duele demasiado, dice MEW, y de alguna forma los justifica: "hasta una abuela andaluza puede enmudecer en esta larga y desolada América" (1964: 5). ¿Es la vasta y exuberante geografía americana que lxs enmudece, o una reedición del arribo colonial en pleno inicio del siglo XX?

El acto de escribir para los niños significa "reconstruir o reinventar una tradición rota o fragmentada, reconstruir datos dispersos de la propia infancia" (Walsh, 1964: 6). Esta es una perspectiva complementaria para comprender su inmersión en la vocalidad del noroeste argentino. Volviendo al texto "Vox Populi", allí sostiene que no se trata de sacrificar la expresión personal a la colectiva, siendo que la imitación no basta, que es necesario realizar un *proceso de identificación* (Walsh, 2012 [1960]: 107; destacado del autor). Evidentemente este concepto da cuenta de una tarea que estaba realizando consigo misma, una educación de su sensibilidad al contacto de una vocalidad tradicional, histórica del NOA argentino, en búsqueda de resolver fragmentaciones.

Esbozando alguna respuesta posible a los interrogantes expuestos al inicio del texto, la obra de MEW performa, pone en acto, el proceso de una joven argentina del conurbano oeste bonaerense, hija de inglés y nieta de española, en encuentro amoroso y lúdico, vivenciando, apropiándose y jugando con las palabras y los cantos de una de las vocalidades más potentes de esta Nuestra América como lo es la del NOA argentino. Esta vocalidad es matriz de improvisación, de repentismo, de lúdica palabra sonora que, aunada a sus

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

capacidades poéticas, la llevaron a cantar porque percibe que hay un *mundo al revés* que amerita un viaje a Humahuaca y que la lleva a ironizar su propia ida a París, reencontrándose con un amor argentino que la espera a pesar de vanidades y cobardías.

La recepción amorosa y longeva de más de seis décadas de su obra anclada en su voz, ¿no tendrá entre sus causas una lúdica voluntad de pintarse de colores locales, sin imposiciones ni *deber ser* sino deseada y fruto de un *proceso de identificación* y transformación propio? Este proceso tiene como substrato a la tradición-transmisión que vuelve reconocibles y propios a ciertos cantos, tan antiguos como para reconocerlos y tan renovados como para disfrutarlos una y otra vez.[21]

En la bella canción "Serenata para la tierra de uno",[22] afirma que la decencia de esta tierra es la decencia de vidalas y que necesitamos sembrarla de guitarras, criollas como son nombradas en Argentina. Y esta *tierra para amar*, a la que se canta serenata, piensa en sus niñxs:

> Reconstruir la infancia de los niños actuales, amenazados en su inocencia por toda una sociedad insensible. Reconstruir de alguna manera la relación a menudo defectuosa entre padres e hijos: un verso, una canción pueden ser lazos de reunión. La poesía es en definitiva reconstrucción y reconciliación, es el elemento más importante que tenemos para no hacer de nuestros niños ni robots ni muñecos conformistas, sino para ayudarlos a ser lo que deben ser: auténticos seres humanos. (Walsh, 1964: 2)

Se insiste bastante en el carácter no pedagógico ni didáctico y menos aún moralizante de la obra de MEW, lo cual no la deja exenta de principios ni convicciones potentes como revela la cita anterior. Vibra en sintonía con nuestras convicciones, en términos de Coriún Aharonián, la necesidad de que toda educación sea por el arte, para el desarrollo de la *creatividad como posibilidad y necesidad absoluta*: si no queremos una sociedad de "esclavos orwellianos", si queremos un mundo algo mejor, se nos hace imprescindible autoeducarnos para la creatividad, y también para la digna conciencia de que somos de aquí, "de que tenemos derecho de ser y de existir" (Aharonián, 2004: 7-14 y 173-181).

Este *ser de acá*, esta *tierra de uno* para aprender a amar fue tarea autopropuesta en la voz poética de MEW; el espíritu de esta reconstrucción vibra en su obra y revela el deseado y buscado *proceso de identificación* con esta *tierra para amar* por ella vocalizado en su recorrido de la *letra a la voz*. La hija de inmigrantes al encuentro de las voces de su pago grande, la *tierra de uno*, plasmado en la potencia lúdica de su canto es una fuerza magnética que atrajo y sigue atrayendo la escucha de un pueblo que sigue atravesado por el

21 Salvaguardar la obra, en principio, es hacerla circular tal como ella suena o como es multiplicada por las interpretaciones de diversos músicos y cantantes. Hoy (abril de 2023) en el sitio YouTube no aparece su voz en las primeras opciones de búsqueda, sino unos videos industriales con la voz de una cantante, conocida preparadora vocal, que canta con estilo publicitario y unos dibujos animados más que estereotipados y literalmente ilustrativos de lo que acontece en la canción.

22 Porque me duele si me quedo / pero me muero si me voy, / por todo y a pesar de todo, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Por tu decencia de vidala / y por tu escándalo de sol, / por tu verano con jazmines, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Porque el idioma de infancia / es un secreto entre los dos, / porque le diste reparo / al desarraigo de mi corazón. // Por tus antiguas rebeldías / y por la edad de tu dolor, / por tu esperanza interminable, mi amor, / yo quiero vivir en vos. // Para sembrarte de guitarra, / para cuidarte en cada flor / y odiar a los que te castigan, mi amor, / yo quiero vivir en vos.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

drama colonial de quienes se sienten recién bajados de barcos y quienes producen *decencia* en sus vidalas. Tal vez insistimos en que no hay carácter didáctico y moralizante porque esta voz no ofrece instructivo ni ordena qué hacer sino que comparte lo que se autopropuso y realizó. Desde ahí, la invitación a un canto para *amar la tierra de uno* puede pensarse como una verdadera pedagogía, en el más genuino sentido de quien guía porque realizó ese camino, que ciertamente solo es posible con un pensamiento simbólico y poético y una voz emocionada.

El trenzado *entre la letra y la voz* es plasmado por la propia MEW en un cuento emblemático que suena en mi memoria auditiva con las inflexiones de su voz en la narración grabada, "La Plapla".[23] Tal es el nombre de una "letra" que aparece en el cuaderno de Felipito Tacatún, mientras hace sus deberes. Una letra despatarrada que camina y patina oronda por el cuaderno mientras canta un vals. Solamente a un niño miope, que tal vez no ve bien pero escucha mejor, con un apellido tan sonoro, le puede ocurrir esta revelación extraordinaria, de que se le aparezca esa letra patinadora que tiene "voz chiquita y de tinta" y habla con entonaciones de curvas ascendentes. Esa letra que se presenta a sí misma con su nombre rítmico que de solo pronunciarlo activa los labios y la lengua.

Es mi anhelo que se comprenda a MEW como cantora-contadora, como *poeta de la voz de la tierra de uno* para que lxs maestrxs, al encontrar a las *plaplas*, no las aprisionen de nuevo en una cajita para que queden quietas y mudas; sobre todo en relación con lxs niñxs de hoy, sobrestimuladxs por la industria del entretenimiento y tan necesitados de cantar y danzar como lxs niñxs de siempre. Esa *plapla* cantora es María Elena pero, como la imaginación lo permite, también baila como su amada Ginger Rogers. O como podemos danzar en esa chacarera, perfectamente bailable, con los elegantes gatos; el *gato* es una danza pariente cercana de la chacarera y en la canción también maúlla. O podemos movernos en ronda, caja chayera en mano, cantando las bagualas de la vaca de Humahuaca o la del grillo tucumano Juan Poquito, que canta mucho. O ir caminando despacito, pero siempre de vuelta, en dirección a la guaraní Pehuajó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aharonián, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.

Boland, E. (2014). María Elena Walsh, notre troubadour (1930-2011). *La Revue des libres pour enfants*, 275 (février - L'Argentine), 122-126.

Bordelois, I. (2005). *El país que nos habla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Brizuela, L. (1992). *Cantar la vida. Reportajes a cinco cantantes argentinas: Gerónima Sequeira, Leda Valladares, Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.

----- (16 de agosto de 2008). María Elena Walsh. *ADN Cultura. El sitio cultural de* La Nación.

23 "La Plapla", en disco LP *Cuentopos*, CBS 1115, 1968. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7p71SpVBMX4 (visitado el 15/04/ 2019).

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Cirigliano, G. y Zabala Ameghino, A. (1971). *El poder joven*. Buenos Aires: Librería de las Naciones.

Copello, F. (2013a). María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros. *Cuadernos LIRICO*, (9). Recuperado de https://journals.openedition.org/lirico/1197 (visitado el 15/03/2023).

----- (2013b). Los itinerarios de la vida: distancias, atajos y vericuetos. A propósito de Manuelita La Tortuga de María Elena Walsh. En R. Caplán, A. Delgado-Richet, H. Goujat y C. Pergoux-Baeza (coords.), *Chemins de traverse* (pp. 17-31). Angers-Le Mans-Orléans: Centre de Recherche Universités Angers-Le Mans-Orleans (ALMOREAL).

Cortazar, C. I. (1966). Esta cajita que toco… *Selecciones Folklóricas Códex*, *1*(9), 22-27.

Davini, S. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Dujovne, A. (1982). *María Elena Walsh*. Madrid: Ediciones Júcar.

Galasso, N. (12 de enero de 2011). María Elena Walsh, antiperonismo y cultura popular. *Agencia Paco Urondo (Télam)*, Cultura.

Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González Barroso, M. (marzo de 2013). Identidad e interculturalidad en el cancionero infantil propuesto por la poetisa argentina María Elena Walsh (1930-2011). *DEDiCA - Revista de Educação e Humanidades*, (4), 199-219.

----- (2015). María Elena Walsh en la canción argentina de los sesenta. *Cuadernos de Etnomusicología*, (6), 68-91.

Hemsy de Gainza, V. (2011). Recordando a María Elena Walsh. *Anuario 2011 de PRO Música (Conjunto Pro Música de Rosario)*, 14-17.

Itzcovich, S. (2019). María Elena Walsh: armadora de palabras. *Leer y releer. Artículos. Reflexiones, testimonios, estudios y notas sobre literatura infantil y juvenil, formación de lectores y otros temas*. Recuperado de https://www.cuatrogatos.org/detail-articulos.php?id=26(visitado el 15/03/2023).

Kusch, R. (1994). *Indios, porteños y dioses*. Buenos Aires: Biblos.

Liska, M. (2018). Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh. *Descentrada*, *2*(2), e056. Recuperado de https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056/9788 (visitado el 19/03/2023).

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Luraschi, I. A. y Sibbald, K. (1993). *María Elena Walsh o el desafío de la limitación.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina, 1944-1975*. Buenos Aires: Editorial Roos.

Noli, Z. (2018). *La música para niños no es cosa de niños: una madeja entre infancia, escuela, Estado, tecnología y mercado*. Buenos Aires: Biblos.

Origgi de Monge, A. (2004). *Textura del disparate. Estudio crítico de la obra infantil de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Lugar Editorial.

Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada.* México: Siglo XXI Editores.

Pujol, S. A. (1993). *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires: Beas Ediciones.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixnakax Utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Schafer, R. M. (1984). *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.

Tatit, L. (2014). *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. San Pablo: Ateliê Edit.

Valladares, L. (2000). *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del Noroeste argentino.* Buenos Aires: Emecé editores.

Vega, C. (1965). *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.

Vilas, P. C. (2008). Vozes entre festas: a performance vocal, da etnografia à cena. En E. Travassos, C. Neiva de Matos y F. Teixeira de Medeiros (orgs.), *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* (pp. 278-297). Río de Janeiro: 7Letras.

----- (2012). Identidades em Multidimensão. Pesquisa e Método no campo do patrimônio intangível em América Latina. *Conceição|Conception*, *1*(1), 59-74.

Vilas, P.; Latorre, M. P.; Castelli, G.; Zangroniz, V. y Martínez, M. (2021). Sinuosidades sonoras: los kenkos como espirales de la voz en el canto con caja del noroeste argentino. *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, *3*(2), 57-73. Recuperado de https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/129 (visitado el 19/03/2023).

Walsh, M. E. (1960). *Los sueños del rey Bombo* [partituras]. Buenos Aires: Ricordi.

----- (1964). La poesía en la primera infancia. [Charla ofrecida en el] *Congreso de la Organización Mundial de Enseñanza Preescolar (OMEP)*, Buenos Aires.

[73-96] DOI: 10.5281/ZENODO.8098512 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

----- (1966). *Canciones para mirar* [partituras]. Buenos Aires: Melograf.

----- (1967). *Versos folklóricos para cebollitas, elegidos por María Elena Walsh*. Buenos Aires: Luis Fariña Editor.

----- (1984). *Los poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

----- (diciembre de 1994). Escribir en la Argentina. *Hispamérica*, *23*(69), 55-60.

----- (2006) [1965]. *El reino del revés*. Buenos Aires: Alfaguara.

----- (2012) [1960]. Vox Populi. En M. E. Walsh, *La casa de Doña Disparate* (pp. 99-108). Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

----- (2015) [1969]. *Tutú Marambá*. Buenos Aires: Alfaguara.

Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesía oral*. San Pablo: Hucitec.

----- (2000). *Performance, recepção, leitura*. San Pablo: EDUC.

REVISTA UCRONÍAS 97

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Memorias interpelantes

Un análisis de las viñetas humorísticas de la estación de subte Pasteur-AMIA

Martín Kiperman

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Artes del Espectáculo, Argentina
ORCID: 0009-0002-4043-0198 | martinkiperman@gmail.com

Palabras clave:
viñetas humorísticas | atentado a la AMIA | memoria | judeo-argentinos

Recibido: 30 de marzo de 2023. Aceptado: 5 de junio de 2023.

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un análisis de las viñetas humorísticas de la estación Pasteur-AMIA, las cuales denuncian tanto la impunidad de los responsables del atentado a la AMIA, como la situación identitaria de los judeo-argentinos. Las viñetas representan la convivencia colectiva con la impunidad y los reclamos por memoria y justicia. También muestran cómo la estación se convierte en una instancia de lucha contra el olvido. Se resalta cómo los sujetos se constituyen en sus relaciones mutuas, tanto con miembros del exogrupo en términos de presencia, interacción de comprensión, prácticas y relaciones de poder asimétricas.

ABSTRACT

In this paper, an analysis is conducted of the humorous cartoons from the Pasteur-Amia station, which denounces the impunity of those responsible for the attack for the AMIA and the identity situation of Argentine Jews. The cartoons represent collective coexistence with impunity and demands for memory and justice. They also show how the station becomes an instance of struggle against forgetting and highlights the specificity of the Jewish-Argentine demand. This study highlights how subjects constitute their mutual relationships, both members of the outgroup, in terms of presence, interaction, understanding, practices, and asymmetrical power relations.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

KEYWORDS

humorous cartoons | AMIA attack | memory | argentine jews

PRESENTACIÓN

En 2015, la legislatura porteña aprobó la Ley Nº 5310, la cual estableció el cambio de nombre de la estación "Pasteur" de la línea B de subte por "Pasteur-AMIA". En ella, mediante intervenciones, murales, dibujos y fotografías, se ilustra la conmemoración al atentado a la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) el 18 de julio de 1994, donde murieron ochenta y cinco personas, y otras 300 resultaron heridas. Para la realización de esta intervención, se optó por distintos artistas con trayectorias notables: Sergio Izquierdo Brown, Buenos Aires Stencil, Caloi, Luis Campos, Pito Campos, CEO, Corne, Crist, Fontanarrosa, León Gieco, Grondona White, Jorh, Langer, Liniers, Maitena, Emiliano Miliyo, Napo, Patti, Daniel Paz, Miguel Rep, Rocambole, Rudy, Sábat, Sendra, y Tute. Cabe destacar que, en el año 2015, la gestión de gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) proyectaba una campaña electoral. Además, la propuesta y aprobación de la intervención[1] de la estación de subte ocurrió luego de la muerte del fiscal Alberto Nisman, aspecto central en el éxito electoral y en la movilización en torno al proyecto de ley ya mencionado.

El objetivo del presente trabajo es analizar los murales y dibujos realizados por diversos humoristas y artistas,[2] que denuncian la impunidad de los responsables. En particular, se analizan siete viñetas[3] que ilustran la convivencia del atentado, la memoria y la falta de justicia, al mismo tiempo muestran vacíos estructurales sin saldar. Otro objetivo secundario es examinar cómo las viñetas configuran y contribuyen al reclamo colectivo.

EL IMPACTO DEL ATENTADO

Las amenazas externas generalmente implican reinterpretar la memoria y cuestionar la propia identidad, y estos períodos son precedidos, acompañados o sucedidos por crisis en el sentimiento de identidad colectiva y de memoria (Jelin, 2011). El atentado movilizó a la comunidad judía a manifestar su duelo en paralelo a su elaboración, para luchar y exigir justicia, y también recordar a las víctimas.[4] Actualmente, tanto los familiares de las víctimas como diferentes agrupaciones de la colectividad judía, continúan exigiendo justicia sin haber obtenido respuesta alguna.

1 "El 18 de junio de 2015, se inauguró la estación de subte 'Pasteur-AMIA', de la línea B. Con intervenciones, murales, dibujos, fotografías y reproducciones de 25 artistas que renovaron por completo el lugar, la estación de subte Pasteur es, desde entonces, un espacio permanente de homenaje a las víctimas del atentado a la AMIA […] El proyecto de intervención artística que AMIA llevó adelante junto con SBASE (Subterráneos de Buenos Aires) para convertir el lugar en 'la estación de la memoria', tuvo como fin poder manifestar, a través del arte y en un lugar de tránsito cotidiano, el reclamo de justicia y la necesidad de frenar el trabajo corrosivo del olvido" (Amia, 2018, "La Estación 'Pasteur-AMIA' cumplió 3 años").

2 Los cuales entran, en este trabajo, bajo la categoría de "viñeta humorística".

3 Las viñetas no analizadas presentan significados similares a los abordados en el presente trabajo.

4 Volviendo al dolor, la desgracia ha implicado volver a desarrollarse continuamente (Oz, 2014: 142).

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Sin embargo, estas manifestaciones no son homogéneas, ni carentes de conflictos. Las mismas generaron debates intra-étnicos acerca de cómo recordar y exigir justicia. La intervención artística no fue aceptada por toda la comunidad,[5] y generó respuestas diversas según distintos sectores: Memoria Activa,[6] por ejemplo, consideró que la intervención no ayudó al pedido de justicia, aunque la evaluó como una instancia informativa. APEMIA,[7] por su parte, tampoco conceptualizó como un espacio de memoria, sino que a su parecer responde a los intereses del gobierno de turno.

MARCO TEÓRICO

Las viñetas resignifican el espacio y le otorgan una nueva finalidad. La intervención busca generar una interpelación en aquellos que transitan dicho espacio, a un "no-espectador", a un consumidor aparentemente pasivo sin injerencia en la cuestión que lo aborda. La estación intervenida surge y se configura a partir de negociaciones de distintas trayectorias y voces; no hay una sola manera de exigir justicia ni una sola manera de comunicar el dolor. Por otro lado, que el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA) otorgue un espacio público para realizar el reclamo por la memoria, le da legitimidad al mismo y propicia su irrupción en el espacio público. Siguiendo a Meter y Huberman: "todo lugar de memoria requiere un debate público y una intervención estatal, mezclando claramente memoria con imaginario e ideologías" (2006: 42).

Como señala Massey (2005), el espacio no es el resultado de una sola voz, sino que el mismo se construye y constituye a través de interacciones entre múltiples agentes: en el caso de la comunidad judía, como AMIA, y otros del exogrupo, como GCBA o Metrovías. El espacio entonces es producto de multiplicidad de voces, trayectorias y negociaciones, y no es carente de conflictos ni disputas. Además, se construye en un paisaje que ya está preconfigurado, no es estático y se encuentra en continuo movimiento.

En este trabajo, se realiza un análisis de las relaciones entre el colectivo judío y el exogrupo, con el foco puesto desde la frontera e interculturalidad: la imagen y el posicionamiento del grupo entra en negociación con agentes del exogrupo[8] (refiriendo a la interacción con miembros ajenos al grupo, lo que posibilita ver cómo las fronteras sociales pueden ser usadas para reforzar o cambiar estructuras de poder existentes). A través del análisis de frontera, se puede observar cómo el dolor del atentado, la impunidad y la búsqueda de justicia se configuran en el constructo identitario del grupo, y cómo esta construcción se posiciona desde un pasado histórico particular.

La frontera es concebida como un espacio físico, conceptual y simbólico (Gilman, 1999). Una zona de contornos difusos en la que las diferentes entidades socioculturales se comunican, se mezclan, comparten espacios y se confrontan. Este espacio de frontera no es necesariamente armónico; antes bien, es un espacio dialógico en el que se presentan disputas y conflictos, y los grupos se redefinen continuamente.

5 No se debe entender a la comunidad judía en argentina como un grupo homogéneo, la misma está compuesta de diversos grupos o subgrupos, además de disputas y conflictos. Para ampliar el tema véase Rein (2011).

6 Asociación civil que lucha por la verdad y justicia en la causa AMIA.

7 Agrupación por el Esclarecimiento de la Masacre Impune de la AMIA.

8 El concepto de "exogrupo" permite dar cuenta de la identificación de un grupo en contextos sociales dinámicos, donde los grupos se perciben e interactúan con otros grupos, posibilitando ver las percepciones e interacciones de identidades sociales diferenciadas y en distintas posiciones, tanto sociales como culturales.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

En este artículo, la interculturalidad enfatiza las relaciones de y entre grupos en procesos dinámicos y no estáticos, en continuos movimientos y negociaciones, relaciones cambiantes, con historicidad y conflictos. Se considera como un horizonte de significación,[9] ya que los grupos se encuentran en panoramas heterogéneos donde su representación es producto de procesos de significación (Briones, 2008).

En el análisis de estos hechos, cabe remarcar que cuando hablamos de judíos-argentinos nos estamos refiriendo a un grupo étnico en un contexto nacional especifico (Rein, 2011). En el contexto de la judeidad latinoamericana, Meter y Huberman (2006: 13) postulan que analizar la memoria moviliza problemáticas de otredad y diferencia en relación con la representación de la identidad judía. Rein (2011) postula que el atentado tuvo un impacto significativo movilizando las bases y logró generar polémica constante entre los judíos-argentinos acerca de sus identidades y su lugar dentro de la sociedad argentina; a su vez, generó que el futuro de la comunidad fuera objeto de cuestionamiento e introspección. Slavsky (1995: 276) señala que el atentado llevó a la reflexión sobre la identidad argentina y la conformación de la sociedad en la que vivimos.

MEMORIA Y DIVERSIDAD CULTURAL

Por otra parte, la diversidad cultural no está en un momento dado, ni definida en sí, sino que es una construcción sociohistórica. No es posible comprender la heterogeneidad por fuera de las representaciones culturales que estas implican. Pensarla como una construcción socio-histórica permite concebir, en términos dinámicos, la dimensión cultural de distintos procesos (políticos, jurídicos, ideológicos, entre otros) y comprender los verdaderos puntos de fricción y posibles puntos de acuerdos en torno de distintas propuestas de reconocimiento del valor de la diversidad cultural (Briones, 2008).

La memoria, al igual que el espacio, se encuentra en constante movimiento y se construye continuamente, además de reestructurar al grupo en cuestión. A diferencia de una foto estática del pasado, su objeto no solo es representar lo que sucedió, sino que se construye como una herramienta metodológica que permite reconstruir procesos históricos y actualizar una forma de conocer y dar sentido a experiencias pasadas. Además, se entiende como un factor de transformación y lucha, donde se disputan sentidos de pertenencia, proyectos políticos y valoraciones de las diferencias. Según Meter y Huberman (2006: 15), aunque la memoria puede ser refugio, también puede ser una estrategia de supervivencia que combate y cuestiona los discursos oficiales.

Al recordar, los individuos se presentan a sí mismos como miembros de una comunidad de pertenencia. La forma en que las personas ordenan y estructuran sus ideas en recuerdos y cómo los transmiten a los demás revelan las articulaciones constitutivas de su subjetividad, es decir, quiénes son (Ramos, 2011: 141).

Las memorias son un rasgo prominente en la lucha hegemónica, ya que las interpretaciones del pasado y los orígenes comunes son terreno de disputas entre los miembros de un grupo y de ellos con el exogrupo. Por lo tanto, en las arenas de la memoria no solo están los miembros de la propia comunidad, sino que estas disputas también involucran a agentes, no solo ajenos a la propia comunidad, sino con intereses propios. Ramos postula:

9 Este proceso involucra analizar las formas en que las personas crean y comunican sentido a través de prácticas culturales, símbolos y lenguaje.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

> Las imágenes que conforman nuestras memorias vehiculizan sus propias relaciones y asociaciones con eventos, objetos y emociones del pasado, y son estas conexiones las que, a su vez, se entretejen con los eventos, objetos y emociones del presente. (Ramos, 2011: 133)

Jelin (2011) considera a la memoria como categoría social, a la cual los actores sociales hacen referencia y le dan un uso social y político. El pasado, por su parte, es activado en un presente y en función de expectativas; hay momentos o coyunturas de activación de determinadas memorias. Para los grupos, la memoria es una visión del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos Otros. La memoria puede ser utilizada tanto para legitimar el orden social como para cuestionarlo. Las viñetas en cuestión, a través del humor, no solo hacen referencia al atentado, sino que también vinculan el pasado con demandas actuales, tales como: la falta de justicia, el esclarecimiento de la causa, el juicio para los responsables, el reconocimiento para las víctimas y sus familiares, entre otras.

LAS VIÑETAS

De la diversidad de viñetas que integran la intervención, este trabajo se centra en las de: Napo, Rudy y Pati, Jorh, Corne, Pito Campos, Crist y Langer, en las cuales se encuentra el conflicto presente vehiculizado con aspectos sociales y se pone en juego aquellos significantes propios del espectador.

HUMOR Y HORROR

En la viñeta de Napo,[10] se ilustra a una enfermera sonriente en una pose relajada utilizando un aerosol (el cual dice "Humor") contra un gran, peligroso y atemorizador monstruo que tiene diferentes banderas sobre él ("Barbarie", "Terror", etc.). Dicho aerosol parece irritarlo, pero no generarle daño alguno. En efecto, el humorista muestra cómo el humor puede tener una visión crítica ante estas atrocidades. No obstante, también llama a reflexionar y cuestionar la finalidad de la intervención: ¿es suficiente acaso con el humor o se necesita más que esto? ¿Es posible solo hacer humor ante estas atrocidades?

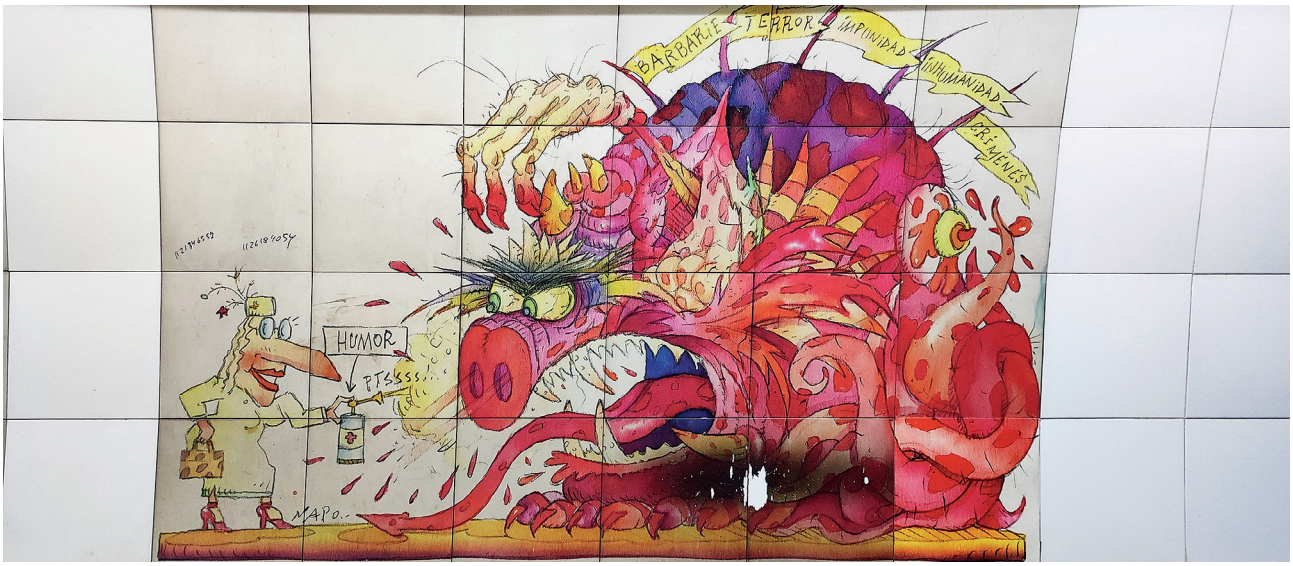
Otro aspecto a destacar de esta viñeta es el hecho de que la enfermera esté sola contra el monstruo, utilizando como única arma el humor, el cual lo enfurece, pero no hará que desaparezca; se necesita más que solo el humor contra el terror. Sin embargo, también muestra que el humor está ahí haciendo frente donde otros no lo hacen. Aparece entonces mostrado con su capacidad crítica y presente ante los horrores, pero insuficiente por sí solo.

Esta viñeta es una puesta en abismo de la intervención y la finalidad del mural: el humor contra todo lo que simboliza el monstruo. Y, a la vez, quizás, una irónica incitación a involucrarse: ¿es suficiente el "aerosol del humor" contra esa bestia?

10 Antonio Mongiello Ricci "Napo" (1942-2020). Rosario, Santa Fe, Argentina.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Figura 1. Viñeta Napo.



MEMORIA Y TRANSMISIÓN

En la viñeta de Rudy[11] y Pati,[12] se observa a un padre con su hijo frente a unas bollards.[13] El padre explica: "Ves estos caños, son protección contra atentados". A lo cual el hijo responde: "Yo pensaba que eran las velitas de cumpleaños de la impunidad". Esta viñeta apela a elementos concretos que remiten al atentado, pero también muestra cómo para la generación joven, estos tienen otro significado que va más allá del original. Esta generación no se conforma con aquello que establece, sino que reconoce el panorama mayor (la imagen general y los contextos históricos que la rodean).

La viñeta muestra al mismo tiempo la importancia de la memoria para aquellos que reconocen y luchan contra la impunidad, cuando hay otros que no van más allá: ven lo que pasa y reconocen lo acontecido, pero no están inmersos en el pedido de justicia o en los diversos reclamos. El concepto de memoria se utiliza para interrogar las maneras en que los sujetos construyen un sentido del pasado y de qué manera estos recuerdan. Pero este cuestionamiento sobre el pasado es un proceso subjetivo, el cual esta activamente construido por los sujetos, que dialogan e interactúan entre sí (Jelin, 2011).

Paralelamente, se puede observar que, ante un mismo significante, se ven distintos significados. Si bien quien figura como el padre en la viñeta le intenta explicar al hijo el uso de las bollards, este las ve con una mirada crítica. No son simplemente caños por motivos de seguridad, la interpretación del actor joven los resignifica, situándose en la experiencia histórica concreta. El símbolo condensa muchas referencias en un

11 Marcelo Daniel Rudaeff "Rudy" (1956-presente) es un escritor, humorista y psicoanalista argentino.

12 Es uno de los más destacados humoristas gráficos de la actualidad. En la actualidad realiza tiras cómicas para el diario *Página 12*.

13 "Bollards" o "Bolardo" son postes cortos y robustos que se colocan en áreas públicas para evitar que los vehículos entren en zonas peatonales o edificios. En las escuelas judías y otros lugares sensibles, los bolardos se utilizan a menudo como medida de seguridad para prevenir atentados con vehículos, sobre todo después del atentado. También se pueden encontrar otros tipos de barreras físicas o controles de acceso en estos lugares.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

mismo campo cognitivo y afectivo, y genera un intercambio con valores normativos (Turner, 1976). Los humoristas provocan la reflexión no solo sobre el rol crítico de la juventud, sino también sobre el posicionamiento de las distintas generaciones ante lo ocurrido, la toma de acción en torno de la memoria. En efecto, se puede ver la visión generacional sobre los mismos objetos en cuestión, pero con distintas maneras de reaccionar e interpretar. Lo que se muestra no representa lo mismo para ellos.

Los humoristas juegan con un significado implícito, ya que si bien la finalidad específica de los caños es conocida (prevenir atentados terroristas), su representación tiene que ver con razón de ser y estar ahí; por qué se representa de manera distinta para los diversos actores. Uno de ellos los ve como prevención para atentados, pero para el otro, no están ahí por protección, sino dan cuenta de la impunidad de los atentados y sus responsables. Es decir, estos caños pueden representar una manifestación concreta de la impunidad materializada a lo largo del tiempo: la impunidad "cumpliendo años" a lo largo del tiempo que no se esclarece la causa, que no hay justicia. En resumen, el significado de los caños vehiculiza e interpreta acciones concretas.

Siguiendo con este análisis, se encuentra la viñeta de Jorh,[14] donde vuelven a aparecer personajes de distintas generaciones (un padre y su hijo). No obstante, Jorh presenta una viñeta explícita la cual rebosa de elementos concretos que le permiten al espectador comprenderla con facilidad. Se visualiza a un padre y un hijo viendo la televisión mientras se transmite el acto anual de memoria por la AMIA. En el televisor se ve una multitud con una bandera "Memoria y Justicia". Frente a esto, el hijo le pregunta al padre: "Papá… ¿cuándo fue el atentado a la AMIA… ¿vos qué hiciste?". A lo que el padre atónito por la pregunta balbucea: "¡¡Uh…Y?? Ohhh… Ehh… Ahhhh…" Y el hijo le responde: "¡Okey… y aparte de nombrar las vocales… ¿qué más?". Se puede observar cómo hay una intención a la pregunta, una incitación a la participación.

Apuntan aquel espectador consciente de lo sucedido, pero no se involucra activamente con los hechos. Jorh va más allá, adoptando una postura que acusa y pide respuesta, mientras determinados actores no la dan. Pero también pone en énfasis el rol activo de la juventud, que no se conforma con balbuceos, sino que pide más, va más allá. Es decir, una juventud que exige y merece respuesta.

Su viñeta contiene elementos históricos particulares que contienen una carga ideológica específica, como es la movilización por la verdad y justicia, los cuales son puestos en circulación en la cotidianidad y en la vida personal, e interpelación subjetiva de los agentes. Según Jelin (2011), la memoria se produce cuando hay agentes sociales que intentan "corporizar" los sentidos del pasado en diversos productos culturales, considerados como vehículos de las memorias. En una primera lectura esta viñeta es sencilla, ya que cualquier espectador puede entenderla mirándola, pero en una segunda lectura esta se complejiza: remite a lo concreto para así dar cuenta de un panorama mayor, vehiculizado por sentimientos de pertenencias y luchas políticas.

Estas dos viñetas nos hacen reflexionar sobre el rol de los sujetos y la transmisión de las memorias. Siguiendo a Yerushalimi: "un pueblo olvida, cuando la generación poseedora del pasado no la transmite a la siguiente" (1989: 18).

14 Jorge Luís Lepera "Jorh" (Buenos Aires 1964-presente). Publicó en *Página 12*, *Billiken*, *Humor Registrado*, *Sex Humor, El péndulo* y *Descubrir*, entre otros.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Figura 2. Viñeta Rudy y Pati.

Figura 3. Viñeta Jorh.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

JUSTICIA E IMPUNIDAD

Por su parte, en la de Corne[15] se vuelve a hacer hincapié en la impunidad: se observa la representación de la justicia adolorida y débil, atrapada en un laberinto y apuñalada por la espalda. La justicia está con los ojos vendados, sin saber a dónde ir y guiada por una tortuga (simbolizando su lento avance). En dicho laberinto se encuentra "el atentado a la AMIA".

La misma se encuentra lejos del "atentado a la AMIA", el cual está rodeado de flores. Esto no es de menor importancia, ya que la viñeta reconoce la conmemoración del atentado y el duelo por parte de los familiares de las víctimas. El atentado es recordado, pero en el mismo plano hay una justicia que no solo avanza lentamente, sino que está atrapada y probablemente nunca llegue. Se muestra débil, sin saber a dónde ir y siendo guiada de manera muy lenta, una causa que no llega al lugar correspondiente, mientras los familiares continúan con el duelo. Por su parte, los responsables del Estado débil (quienes la apuñalaron) no aparecen en la viñeta.

La viñeta representa de manera simbólica la situación de la justicia en Argentina, donde la impunidad y la debilidad del sistema judicial son evidentes. La lentitud en el avance de los procesos judiciales y la falta de dirección clara en la búsqueda de justicia para las víctimas de hechos como el atentado a la AMIA. En su viñeta, analiza lo que pasa en aquel momento con la causa judicial, describiendo como "degradada por los diversos gobiernos que ayudaron a que sea ese eterno laberinto de difícil solución" (*El Abasto* Nº 181, 2015).

El avance lento de la justicia garantiza la impunidad y evita que la causa llegue a una resolución satisfactoria. Su viñeta invita a reflexionar sobre la realidad judicial de nuestro país, una justicia demasiado lenta que no logra avanzar y que es agredida para que no cumpla sus objetivos.

También en la viñeta de Pito Campos,[16] se puede ver como ilustra a la justicia, con el uso de acuarelas en la cual predominan los colores cálidos (como el naranja, por ejemplo), atrapada entre edificios: esta se encuentra en la calle Pasteur ocupando el lugar donde debería estar (y estaba la AMIA). Se superpone la imagen de la justicia encerrada y escondida, ocupando el lugar de un edificio ausente. El artista juega mostrando a la justicia inmóvil en el lugar de los hechos, pero quieta, sin moverse más allá de donde figura. La justicia atrapada sin ir más allá de donde la misma figura.

En efecto, ambas viñetas abordan una misma línea conceptual al vincular la figura de la justicia y su estado actual con el vacío y pérdida generados por el atentado. La justicia está lejos de llegar a la causa, ocupando el lugar donde debería estar el edificio. En ambos casos la justicia no avanza ni llega a su destino, permanece quieta o se mueve lentamente. Sin embargo, en esta última la justicia se ve a sí misma amenazada, perseguida, la misma está escondida, inmóvil. Corne bien muestra una justicia que avanza débil y lenta, representando el estado de la causa. Por otro lado, Pito Campos va más allá mostrando que la justicia no se fue nunca de la calle Pasteur, pero inmóvil, atrapada entre edificios. En ambas viñetas se ve a la justicia sin estar donde debería; la justicia presente pero incapaz de realizarse, incapaz de moverse a la velocidad que se necesita.

15 Santiago Cornejo "Corne" nació en Buenos Aires, Argentina. Trabaja como humorista.

16 Daniel "Pito" Campos es un ilustrador y artista plástico autodidacta, que se dedica de manera fanática y exclusiva a la técnica de la acuarela.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Figura 4. Viñeta Corne.

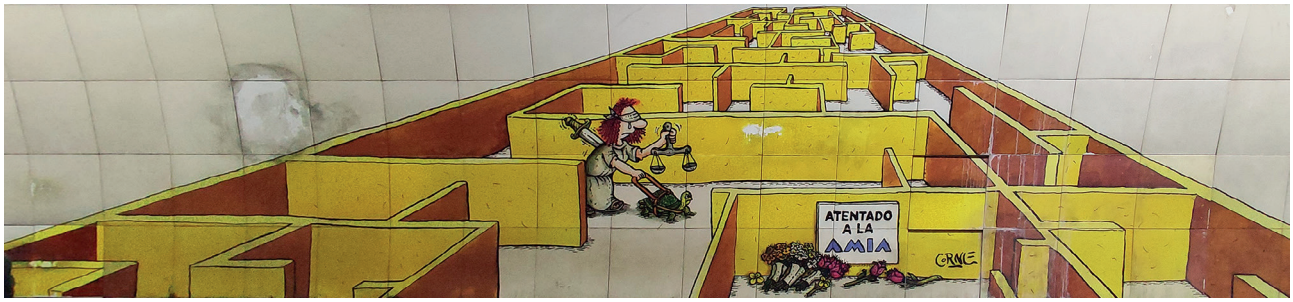


Figura 5. Viñeta Pito Campos.

CONVIVENCIA MULTICULTURAL

Aunque las viñetas analizadas hasta ahora no muestran especificidad judía en el reclamo ni interpelan al colectivo judeo-argentino particularmente, en la de Crist[17] se ve un juego con la representación y la implicancia de la propia comunidad en el pedido de justicia, así como el rol que se le asigna a esta. La viñeta hace alusión a la famosa foto "Raising the flag on Iwo Jima"[18] ("Alzando la bandera en Hiroshima"); en la que se

17 Cristóbal Reinoso "Crist" (1946-presente). Dibujante e historietista cordobés.

18 No solo ganó el premio Pulitzer, sino también se puede encontrar en el memorial de guerra del cuerpo de marines de Estados Unidos, también en respectivas estampillas y monedas.

REVISTA
UCRONÍAS
107
[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

ven marines norteamericanos y a un médico militar, luego de haber ganado la Segunda Guerra Mundial y explotado la bomba atómica en Japón, levantando la bandera norteamericana. Dichos soldados elevan la bandera en una montaña de escombros y destrucción. Esta fotografía posee un enorme reconocimiento y simbolización en sí.

Figura 6. Raising the Flag on Iwo Jima (1945).

La viñeta de Crist presenta diacríticos concretos en momentos específicos, poniéndolos en acción: en su viñeta, se ve un grupo del cual destaca un judío ortodoxo levantando el mástil sobre los escombros. Esta carece del uso de colores, utilizando principalmente blancos, negros y grises. Más allá de resaltar sobre el grupo, el ortodoxo se ve mirando al espectador con una expresión preocupada. En el mismo plano, el personaje judío como central en la recuperación de memoria, la construcción y pedido de por la verdad y justicia. Pero también preocupado y asustado mirando al espectador.

La viñeta apunta a los roles que los sujetos asumen en los pedidos de justicia y en la integración, es decir, quiénes pueden o no reclamar justicia y en qué condiciones y cuándo se puede hacerlo, pero también a quiénes interpelan los hechos. En efecto, se ve cómo el personaje ortodoxo en la viñeta está en medio de la sucesión de hechos, luego que haya ocurrido el atentado. La viñeta vincula a la comunidad en cuestión con el dolor y horror del atentado, en la construcción de la justicia y la verdad. Además de los pedidos de justicia y la construcción de memoria sobre una pila de escombros y destrucción, la memoria sobre los horrores y el dolor mismo. Como señala Pollack (2006), uno de los aspectos más complejos para la memoria de grupos subalternos se centra en la posibilidad de transmitirla en sus propios términos, en su forma y contenido.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Tanto en esta viñeta como en la de Langer, se ve a la etnicidad dentro de un campo amplio: la identidad complementada con valores más amplios. Retomando a Rein (2011: 31), se entiende "como una pieza más dentro de un amplio mosaico identitario". Todo juntos, unidos por lazos y en una instantánea festiva, arrimando unos contra otros bajo los brutales golpes destructores, mostrando a una comunidad plural con numerosas singularidades. Además, se presentan a los diversos personajes definidos por sus vínculos con otros (Oz, 2014). En su viñeta se observa la convivencia colectiva en torno al pedido de justicia, donde diversas poblaciones se unen y festejan, bajo una misma bandera: "Bailando por un sueño… justicia para la AMIA". Dicha bandera parece ser trasversal a la población y nuclea a la misma.

Langer, en un encuentro en el Centro Ana Frank Argentina donde recorrió su trayectoria, comenta:

> a mí me gusta mucho cruzar los temas y actualizarlos […] Con el tema de la AMIA me convocaron, Elio Kapszuk, que estaba a cargo de la AMIA por los recordatorios por el atentado, me convocaron a mí (y a muchos artistas), donde yo hice esto: hacia una historia en el diario *Clarín* que se llamaba "La Nelly" y, bueno, ahí está la Nelly, con una boliviana, una musulmana, una gringa, un chino, un wachiturro (un pibe de acá) y un negro. Nada de eso es lo que se hizo en el mural, acá está hecho el mural en la estación Pasteur. Obviamente eligieron la estación Pasteur porque es ahí a dos cuadras de donde volaron la AMIA [...] Yo recuerdo de chico que vivía a tres cuadras de la AMIA y no me olvido nunca tiraban, la gente, los grupos tiraban bombas de alquitrán, los grupos Tacuara en los años sesenta, neonazis pasaban y tiraban bombas de alquitrán. Pasaban y tiraban, el alquitrán estaba caliente, no se podía sacar y siempre estaba el recuerdo de que ahí hay judíos. Después de la voladura de la AMIA pusieron los tanques, las barras y al día de hoy están. [...] Claramente es humor negro, que está… no sé, no soy un estudioso del tema, pero es hacer con cosas dolorosas, humor. (Centro Ana Frank Argentina, 2020)

En efecto, Langer aborda la experiencia traumática y el pedido de justicia no como algo exclusivo de la comunidad judía, sino como un asunto que concierne a la sociedad en su conjunto. En esta viñeta, se contempla una convivencia multicultural marcando la diferencia: aparecen diferentes colectivos representados que hacen pensar en la diversidad cultural vinculada con el atentado y con el pedido de justicia particular. No se ve a una comunidad homogénea, sino que se resalta su diversidad (el atentado atacando a diferentes sectores, los cuales en conjunto reclaman por la justicia). Se trata de una comunidad dinámica y cambiante que no es fija ni preestablecida, sino por el contrario que se construye y reconstruye constantemente en relación con diversos contextos. Se evidencian tensiones y contradicciones que existen al interior de las identidades colectivas.

La viñeta de Langer invita a reflexionar en la implicancia de la convivencia colectiva y en procesos y luchas políticas, sociales y culturales. Asimismo, se ven sociedades con identidades y sus construcciones de manera diversa. La diversidad cultural en la esfera pública, haciendo que la sociedad se conciba como mosaico étnico y no un todo homogéneo, sino distintos grupos movilizados ante una misma causa. De este modo, subyace una idea sobre la diversidad cultural de convivencia ante los mismos reclamos, concebidos como denominadores comunes.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Figura 7. Viñeta Crist.

Figura 8. Viñeta Langer.

A MODO DE CIERRE

Las viñetas en cuestión interpelan a los pasajeros desde referencias a la experiencia traumática del pasado y la traen al presente de forma creativa. El humor aparece como un lenguaje que vehiculiza y es pertinente para dicho objetivo. Sin embargo, la memoria cobra otra importancia en este caso, ya que se asocia con un espacio y momento específico. Para conservar la memoria es necesario nombrar el pasado, utilizar

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

las palabras precisas para definirlo, realizar una operación peligrosa y exponerse a sus consecuencias políticas (Meter y Huberman, 2006: 27).

Aquí, la intervención remite a sentimientos y experiencias en torno al pasado, al lugar donde se lleva a cabo y donde ocurrieron los hechos. Resignifica dicha estación vinculando el espacio a ese pasado en cuestión.

Los individuos no recuerdan solos, sino insertos en relaciones sociales, son seres sociales que se encuentran en contextos grupales y sociales específicos. Se debe prestar atención a los marcos sociales de las memorias, los cuales son portadores de representaciones generales de la sociedad, de sus necesidades y valores, pero estos marcos son cambiantes e históricos, se debe recordar que la memoria es una construcción activada en presente con determinadas expectativas.

Los lugares de memoria, lugares donde se cristaliza, refugia y expresa la memoria colectiva (Nora, 1989), en este caso la estación Pasteur-AMIA, dan cuenta de la sensibilidad histórica, que está vinculada al dolor, a la pérdida por el atentado, y al sufrimiento que genera la impunidad. Pero la memoria en este caso aparece puesta en escena en un lugar público y con notoria circulación. Cobra vigencia y se asocia a emociones y afectos, que conllevan una búsqueda de sentido. Se debe tener en cuenta que la representación del horror no es lineal ni sencilla, como tampoco lo es el desenvolvimiento del proceso traumático. Es un trabajo subjetivo que conlleva una acción colectiva, política y simbólica de distintos actores en distintos escenarios. En efecto, la intencionalidad de la estación intervenida no tapa así los objetivos políticos y electorales que tuvo el Gobierno de la Ciudad en aquel entonces.

Sin embargo, el proceso de memoria está lejos de concluir, los actores pueden tomar diversas posiciones y actualizar sus demandas sobre la base de intereses actuales, la comunidad judía no solo no es un grupo homogéneo, sino tampoco un grupo estático, la misma se actualiza, evalúa y reevalúa cómo actuar sobre la base de una multiplicidad de coyunturas. Si bien las memorias son colectivas, estas se construyen y cobran sentido en cuadros sociales cargados de valores y de determinadas necesidades sociales las cuales están enmarcadas en visiones del mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Briones, C. (2008). Diversidad cultural e interculturalidad: ¿de qué estamos hablando? En C. García Vázquez (ed.). *Hegemonía e interculturalidad. Poblaciones Originarias y Migrantes. La interculturalidad como uno de los desafíos del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.

----- (1996). Culturas, identidades y fronteras: Una mirada desde las producciones del cuarto mundo. *Revista de Ciencias Sociales*.

Gilman, S. (1999). Introduction: The Frontier as Model for Jewish History. En S. Gilman y M. Shain (eds.) *Jewries at the frontier. Accomodation, Identity, Conflict* (pp. 1-25). Chicago: University of Illinois.

Jelin, E. (2011). *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Buenos Aires: CLACSO.

[97-111] DOI: 10.5281/ZENODO.8098385
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Massey, D. (2005 [1998]). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (coord.), *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Barcelona: Paidós.

Meter, A. y Huberman, A. (2006). Memoria y representación: Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano. *Estudios Culturales*. Rosario.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: les Lieux de Mémoire. *Représentations, 26*.

Oz, A. y Oz Salzberger, F. (2014). Cada persona tiene un nombre, o ¿necesitan los judíos el judaísmo? En A. Oz y F. Oz Salzberger, *Los judíos y las palabras* (pp. 141-176). Madrid: Siruela.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite.* Buenos Aires: Al Margen.

Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades 21*(42), 131-148.

Rein, R. (2011). Nuevas aproximaciones a los conceptos de etnicidad y diáspora en América Latina: la perspectiva judía. En *¿Judíos-argentinos o argentinos-judíos? Identidad, etnicidad y diáspora*. Buenos Aires: Lumiere.

Slavsky, L. (1995). Después del atentado: Una reflexión antropológica sobre la discriminación". En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata.

Turner, V. W. (2002 [1976]). La antropología de la performance. En V. Turner, *Antropología del Ritual.* México: INAH-ENAH.

Yerushalmi, Y. (1989). Reflexiones sobre el olvido. En VVAA, *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión.

OTRAS FUENTES

AMIA, 18 junio, 2018. La Estación "Pasteur-AMIA" cumplió 3 años. En *La Estación "Pasteur-AMIA" cumplió 3 años*. Buenos Aires: AMIA, Comunidad Judía.

Centro Ana Frank Argentina (2020). ¿Podés joder con eso? Buenos Aires: Espacio de Pensamiento Joven Otto Frank. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AlRQFnh5Mzk

El Abasto (2015) El mural reflexiona sobre una realidad dolorosa. En *El Abasto 181*. Buenos Aires. Recuperado de https://original.revistaelabasto.com.ar/181-Santiago-Cornejo-mural-AMIA.htm

REVISTA UCRONÍAS 113

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

"Nos fuimos a Colombia"

Organización, articulaciones y trayectoria grupal musical de la Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes (La Plata, Buenos Aires)

Candela Barriach

CONICET-UNDAV/LECyS, FTS, UNLP, Argentina
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8025-7783| cande.barriach@gmail.com

Palabras clave:
juventudes | sectores populares | orquesta | política pública cultural

Recibido: 21 de abril de 2023. Aceptado: 5 de junio de 2023.

RESUMEN

En el marco del trabajo de campo para el doctorado en curso en el que nos proponemos analizar procesos de producción musical juveniles en sectores populares de la periferia de La Plata (Buenos Aires, Argentina), nos centraremos en el viaje a Colombia que la Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes (OLCO) realizó, en el marco de un festival en el 2019, para mostrar su música. Este evento causó conmoción a nivel local y produjo movimientos en el plano físico (de recursos, cuerpos, objetos) y de significados.

El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, analizar cómo el Programa Social Andrés Chazarreta se desarrolla en el territorio, para conocer sus alcances, las dinámicas, tensiones y articulaciones que construyen un escenario posible en el cual la Orquesta viajó a Colombia. En segundo lugar, pondremos el foco en algunas escenas para analizar dinámicas y representaciones que circulan en el ámbito local a partir del acceso de la OLCP al exterior.

ABSTRACT

Within the framework of the field work for the doctorate in progress, it is proposed to analyze youth musical production processes in popular sectors in a neighborhood on the outskirts of La Plata (Buenos Aires, Argentina), we observed that the Latin American Orchestra Casita de los Pibes (OLCP) travels to Colombia as part of a festival to show their music. This event causes commotion at the local level and produces movements in the physical plane (of resources, bodies, objects) and of meanings.
The objective of this work is, first of all, to analyze how the Andrés Chazarreta program develops in the territory to know its scope, the dynamics, tensions and articulations that build a possible scenario in which the Orchestra traveled to Colombia. Secondly, we will focus on some scenes to analyze dynamics and representations that circulate in the local sphere from the OLCP's access abroad.

KEYWORDS

youth | popular sectors | orchestra | cultural public policy

INTRODUCCIÓN

En Villa Elvira (La Plata, Buenos Aires) la música suena casi todo el tiempo y casi en todas partes: la escuela, la iglesia, los lugares de entretenimiento, la esquina, en el interior de los hogares y eventos festivos o políticos. La mayoría de lxs[1] jóvenes[2] escuchan música; y solo algunxs la ejecutan, ya sea en instrumentos armónicos, percusivos o melódicos. Lxs jóvenes que producen música, a su vez, pueden llevar a cabo la práctica tanto en solitario como colectivamente: con amigxs, compañerxs de escuela, familiares, entre otros. En un rastreo realizado en el 2018 en la zona, encontramos que al menos trece grupos y un sinnúmero de raperos solistas llevaban adelante la práctica musical en diversos marcos organizacionales, algunos en articulación con diferentes instituciones territoriales (como organizaciones sociocomunitarias, iglesias, escuelas) con políticas culturales, con productoras musicales, y otres de forma autogestiva (Barriach, 2019).

1 En este escrito utilizaremos comillas para señalar el uso de citas recuperadas textualmente del trabajo de campo o de la bibliografía consultada. Emplearemos cursivas para introducir categorías nativas que consideramos relevantes o que adquirían sentidos específicos para las personas con las que hemos trabajado. Aparecerán en cursiva, también, los extranjerismos y latinismos crudos o no adaptados. Por otro lado, recuperando una apuesta artística y política llevada adelante por diversos colectivos de activismos LGTBQITTA+, feministas y transfeministas, algunas veces utilizaremos la letra "x" y otras veces distinguiremos entre "as/os" para reemplazar las marcas gramaticales que denominen sexo-género en sustantivos, adjetivos, artículos y pronombres personales. La diversidad presentada es la manifestación de una disputa vigente. Solo utilizaremos las referencias gramaticales femeninas o masculinas para los casos en los que el trabajo de campo nos permitió conocer la adscripción utilizada por lxs propixs sujetxs y en los casos en los que esas adscripciones se volvían relevantes en la experiencia social.

2 Los estudios sobre juventudes se han definido desde las ciencias sociales en plural. El carácter múltiple del término emerge para discutir con el discurso homogeneizador que primó en los estudios previos sobre juventud y, así, emprender una lucha política por la afirmación de la heterogeneidad (Bourdieu, 1990; Chaves, 2009; Di Leo y Tapia, 2013). En consonancia con Chaves (2010), el análisis de las juventudes puede llevarse adelante desde tres ejes: la complejidad contextual (pues están espacial e históricamente situadas), el carácter relacional porque implican conflictos y consensos) y la heterogeneidad (por su diversidad y desigualdad).

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Algunas veces, los proyectos musicales están impulsados por organizaciones sociales, iglesias, programas estatales y, otras veces, son lxs mismxs jóvenes quienes coordinan para encontrarse en un tiempo y un espacio para que la práctica tenga lugar. El tiempo para hacer música tiene lugar entre ensayos, juntadas en la esquina para *freestalear*, presentaciones en vivo, transmisiones por páginas como Facebook, Instagram y YouTube. Para muchxs de estxs jóvenes que participan de procesos de producción musical, la música tiene lugar como organizadora de la vida (De Nora, 2000). En simultáneo, se construyen sentidos en torno a para qué hacer música y sobre cómo se proyectan en el campo específico. Al hacer música, las juventudes desarrollan procesos de organización en los que invierten emocionalidad, tiempo, recursos y en los que construyen sentidos diversos en torno a la práctica. Les jóvenes otorgan a la práctica significados individuales y colectivos que no son estancos ni se crean de una vez y para siempre. Los motivos que impulsan o sostienen el compartir el espacio/práctica musical pueden ser diferentes y hasta contrapuestos tanto entre integrantes de un mismo grupo como en un mismo sujetx.

Sin dejar de lado la variabilidad existente entre las representaciones que circulan, nos interesa, primero, mencionar que también encontramos continuidades y, segundo, reparar en que las representaciones en torno a tocar sus productos musicales en otros lugares, y más aún si ese otro lugar es otro país, está provisto de valoraciones positivizadas. Hay algo del viajar, "del ir afuera" para mostrar la música que hacen, que se constituye como una experiencia deseable de vivir; al mismo tiempo que dicha idea se coloca como un imposible, se manifiesta como una proyección y como "un sueño" deseable de que se realice. Lo cierto, es que, por diversos motivos, poder viajar no es moneda corriente entre las juventudes populares de este barrio ni de muchos otros. Sin embargo, hubo condiciones específicas que permitieron que diez jóvenes pertenecientes a uno de estos grupos de Villa Elvira no solo viajen para tocar la música que hacen, sino que, por primera vez, se suban a un avión para llegar a Colombia. Este grupo es la Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes (OLCP), desarrollada en articulación con una organización social y enmarcada en una política cultural específica, el Programa Social Andrés Chazarreta. En base a esto nos preguntamos ¿cómo es que este grupo musical logra viajar al exterior? ¿Quiénes son lxs destinatarixs de esta política pública cultural? ¿Qué dinámicas emergen a partir de la participación en este evento internacional? ¿En qué coyuntura tiene lugar este viaje?

El objetivo de este trabajo es, en primer lugar, analizar cómo el Programa Andrés Chazarreta se desarrolla en el territorio para conocer sus alcances, las dinámicas, tensiones y articulaciones que construyen un escenario posible en el cual la Orquesta viajó a Colombia. En segundo lugar, pondremos el foco en algunas escenas para analizar dinámicas y representaciones que circulan en el ámbito local a partir del acceso de la OLCP al exterior.

El presente análisis es parte de un doctorado en Antropología Social en curso (UNSAM-IDAES) que se propone analizar procesos de producción musical juveniles de sectores populares en Villa Elvira. Entendiendo a la etnografía como perspectiva, método y texto (Guber, 2001), nos posicionamos desde una etnografía militante (Barriach, Chaves y Gareis, 2022) preocupada por tomar líneas de acción e intervención en condiciones de desigualdad. Asimismo, las preguntas y perspectivas que dan forma a esta investigación se construyen desde una triple pertenencia y participación en territorio como antropóloga, trabajadora sociocomunitaria en la organización social Casa Joven B. A. (Obra del Padre Cajade) y música.[3] Para rea-

3 Desde el 2013 formo parte de Casa Joven, una organización social que pertenece a otra mayor, la Obra del Padre Cajade (Organizaciones de los Chichxs del Pueblo), en funcionamiento desde el año 1984. La Obra de Cajade está conformada por un

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

lizarla se utilizaron registros de observaciones, de conversaciones informales y fragmentos de entrevistas correspondientes al período 2018-2020.

Este trabajo contiene dos secciones y unas reflexiones finales. La primera sección, "La Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes", se desglosará en tres subapartados para describir la trayectoria grupal de la Orquesta, los marcos organizacionales en los que se desarrolla poniendo especial atención al programa público cultural Andrés Chazarreta y en cómo las transformaciones y condiciones del programa habilitan formas específicas de participación. La segunda sección, "La Orquesta levanta vuelo: representaciones positivizadas en torno a lo orquestado y lo internacional", analizará trasformaciones en dinámicas e identificará representaciones que se activan a partir de la participación de la OLCP en un evento internacional.

LA ORQUESTA LATINOAMERICANA CASITA DE LOS PIBES

En el año 2014 se conforma la Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes por la confluencia y articulación entre el Programa Social Andrés Chazarreta[4] del Ministerio de Cultura de la Nación y la organización social La Casita de los Pibes (LCP).[5] La organización social garantiza el pago a lxs docentes mediante distintas estrategias de ingresos, el espacio físico para que puedan ensayar, dictar clases por instrumento en grupos reducidos y realizar grabaciones o presentaciones en vivo, y también ofrece una posibilidad de adscripción a la organización. En esta articulación, el programa promete suministrar instrumentos, brindar capacitaciones a docentes, propiciar encuentros entre orquestas y presentaciones en vivo, hacer seguimientos y dar un marco formal de consulta y referencia para el desarrollo orquestal. En el marco de este programa, se define un sello estilístico de la OLCP con repertorios e instrumentos de impronta popular (específicamente latinoamericana), enraizados en un programa que se propone diversificar las formaciones orquestales clásicas.

El número de participantes de la OLCP fue cambiando con el correr del tiempo y oscilando entre períodos de mayor o menor presencialidad en ensayos y clases particulares. Para el 2020 la Orquesta estaba compuesta por un *staff* relativamente estable de entre veinte y quince jóvenes. Lxs docentes también variaron con el correr del tiempo, se sumaron algunxs, otrxs se fueron, alternándose entre siete y diez personas. Lxs jóvenes y niñxs que participan de la orquesta nacieron y viven en el barrio donde se sitúa la organi-

hogar convivencial, cuatro centros de día y emprendimientos socioproductivos y como otras organizaciones sociales acompaña trayectorias de vida de niñxs, adolescentes y jóvenes. En Casa Joven participé desde el 2013 hasta el 2021 como educadora en los talleres de música, textil y recreación, en el 2021 en el armado y puesta en marcha del Productivo Juvenil de Luthería "Buena Vibra" y en el período 2018-2020 como coordinadora general de la Casa.

4 En el año 2006 se crea el Programa Social Andrés Chazarreta (Ministerio de Cultura de Nación), creando clases y ensayos de orquesta de aprendizaje y práctica musical a partir de músicas argentinas y latinoamericanas que, entre otras cosas, apuntan, a la enseñanza musical desde la práctica orquestal.

5 La Casita de los Pibes, junto con otros dos centros de día (Fundación Pro Comunidad, Organizaciones Chicxs del Pueblo), abre las puertas desde la década del noventa para llevar adelante propuestas recreativas, deportivas, de oficio, culturales, de cuidado e intervenciones que acompañan trabajadorxs sociocomunitarixs en pos de generar canales de acceso para la efectivización de diferentes derechos. Lxs trabajadorxs de la organización social acompañan las trayectorias de vida de jóvenes, niñxs y familias construyendo un lugar de referencia territorial significativa en la vida de muches.

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

zación social y de donde es la orquesta; sus familias migraron de otras localidades, provincias y países limítrofes en búsqueda de trabajo. Las principales fuentes de trabajo que sostienen la economía familiar son labores informales en albañilería, limpieza, cuidado de adultxs, en cooperativas del barrio y como trabajadorxs de La Casita de los Pibes (LCP).[6] Lxs jóvenes participantes se desempeñaron desde temprana edad en trabajos informales y actualmente están transitando, en gran medida con trayectorias continuas, la educación media. Uno de ellos empezó a cursar el Profesorado en Educación Física en la UNLP en el 2017, pero luego no continuó los estudios.

La mayoría de lxs participantes concurren a la OLCP únicamente porque lxs convoca la actividad específica, muchas veces, desconociendo otras de las actividades, articulaciones y convenios que se desarrollan en la organización social. Sin embargo, también cabe mencionar la participación de tres jóvenes que reconocen a La Casita de los Pibes como el lugar donde se criaron. La familiaridad y cercanía con la Casita se construye en las niñeces de estxs jóvenes cuando acompañaban a sus madres como trabajadoras o militantes del lugar. Con el paso del tiempo, la participación en el espacio se fue fortaleciendo al punto de que dos de ellxs, hermanxs entre sí, se han desempeñado como trabajadorxs del espacio: educadorxs en los talleres de plástica, de educación física, de panadería, en la banda de la Casita y como docentes de charango en la orquesta. Excepto la docente de charango, que inició su trayectoria musical en la OLCP –que nació y vive en el barrio–, el resto de lxs docentes alquilan viviendas en el casco urbano de La Plata desde que llegaron a la capital de la provincia a estudiar música en conservatorios o en distintas universidades. Si bien todxs son profesorxs, la incorporación "de una piba" al plantel docente se vive como un logro por parte de otros docentes de la OLCP y de otros miembros de la organización social.

En este ensamble de disposiciones, dicho grupo musical, bajo el mismo nombre, fue trazando una trayectoria en la que grabó un disco físico, musicalizó una película sobre el barrio producida por un docente de la Facultad de Periodismo (UNLP),[7] realizó performances en numerosos eventos locales dentro de la provincia de Buenos Aires (como ocurrió en Tandil y en Mar del Plata) y en julio de 2019 viajó en el marco del programa Ibermúsicas[8] a Bogotá (Colombia), donde se presentó en vivo.

6 La organización social cogestiona convenios para obtener becas o distintos planes sociales con distintos organismos estatales, privados o mixtos.

7 El documental se centra en historias contadas por lxs jóvenes de su propio barrio. Dirigida por Adrián Guarino en el marco del Proyecto "Barrios de Cine". Recuperado de http://www.unla.edu.ar/fibav/mediateca/villa-alba-la-historia-jamas-contada-cap-1

8 Ibermúsicas es un programa multilateral de cooperación internacional en funcionamiento desde el 2011 dedicado fomentar y fortalecer las artes musicales. El programa se propone a partir de propiciar encuentros de músicxs de diferentes partes de Iberoamérica la circulación y difusión de la diversidad musical iberoamericana, estimular la formación de nuevos públicos en la región y amplía el mercado de trabajo de las y los profesionales del sector. Para más información visitar su página web: https://www.ibermusicas.org/index.php/que-es-ibermusicas/

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Figura 1. Presentación en vivo de la OLCP en el auditorio de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2018.

Fuente: Romina Santarelli / Ministerio de Cultura de la Nación.

EL PROGRAMA CHAZARRETA

Las orquestas desarrolladas en las décadas del sesenta en Chile y del setenta en Venezuela se reconocen como pioneras en Latinoamérica al crear un proyecto educativo y musical que puso el foco en lo etario, atendiendo a las niñeces, adolescencias y juventudes, y de clase, al proponerse trabajar con poblaciones en condiciones de desigualdad y con barreras de accesibilidad a diferentes derechos. Estas experiencias fueron avanzadas de una política pública cultural que se replicó en los años venideros al mismo tiempo que, aunque no profundizaremos en esto, se diversificaron y emergieron tensiones específicas en cuanto a los lineamientos políticos y pedagógicos a los que suscribía cada proyecto. El desarrollo de dichas políticas públicas culturales se impulsó por diferentes agentes, mayormente públicos (municipales, provinciales y nacionales), mixtos y en menor medida del tercer sector o sociedad civil. Las propuestas pedagógicas, objetivos, financiación y articulaciones organizacionales varían para cada propuesta, y también cobran un desarrollo local específico en cada orquesta. Pero en todos los casos, este tipo de proyectos busca desestabilizar el orden simbólico que favorece relaciones de desigualdad y exclusión (Avenburg, 2018).

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

En Argentina, durante el primer gobierno kirchnerista, emergieron nuevos programas que compartían estos objetivos y se potenciaron otros haciendo eco en diferentes puntos del país.[9] En el marco de este auge, entre el 2005 y el 2006, el Ministerio de Cultura de Nación impulsó el Programa Social Andrés Chazarreta, que tuvo su momento de mayor expansión y crecimiento posteriormente, durante los dos primeros años del macrismo. El Programa que nos atañe procura un enfoque particular: promover formaciones, bandas y orquestas, con repertorios e instrumentos argentinos y latinoamericanos en pos de contribuir a una formación musical sostenida sobre lenguajes locales y una identidad culturalmente diversa (Avenburg, 2018). Además, referentes del programa explicitan un enfoque pedagógico en el que el proyecto proporcione "a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes de zonas vulnerables el acceso a la práctica musical colectiva sin selección de aptitudes" (Avenburg, Cibea y Talelis, 2017: 40). El resultado de la implementación de estos programas redibuja nuevas tramas posibles en los circuitos de producción orquestal, esta vez, con músicas latinoamericanas orquestadas que suenan en escuelas públicas y en espacios no formales, como clubes y organizaciones sociales, y con un *staff* protagonizado por niñeces, adolescencias y juventudes de sectores populares.

Dentro de los programas de orquestas, existen posicionamientos diversos sobre cuáles músicas son las deseables y las legítimas de ser ejecutadas. Según la codirectora de la OLCP, esta tensión se encuentra polarizada. Por un lado, una formación con instrumentos, repertorios y pedagogías "más tradicionales" en el rubro que se corresponde con programas orquestales del tipo "Orquestas-Escuela". Por el otro lado, el Programa Chazarreta se embarca en la experimentación de sincretizar instrumentos y estilos populares con una formación orquestal, típica de la academia. En dicha polarización también hay una inversión diferencial de recursos invertidos. La codirectora lamenta haber quedado fuera del programa provincial de Orquestas-Escuela porque allí la seguridad laboral, que desde el otro programa no se solventa, está garantizada. En la OLCP los estipendios recibidos por lxs docentes se garantizan, principalmente, por la articulación de la organización social con los programas estatales. Así, lxs docentes quedan desprotegidos de derechos laborales, entre los que mencionan con mayor preocupación la discontinuidad de los pagos en diferentes momentos y por diferentes motivos, lo cual excede la capacidad de resolución inmediata de la organización social.

Los programas Orquestas-Escuela que la codirectora nombra están insertos en la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires y ofrecen condiciones de seguridad social análogas a las de un docente de secundaria de escuela pública que toma una suplencia (salario por hora cátedra, vacaciones pagas, el contrato dura un tiempo determinado, aportes jubilatorios). La forma de acceder a estos es por concurso docente y algunas veces por presentación de proyectos pedagógicos que se envían a la Secretaría de Asuntos Docentes. Sin embargo, al mismo tiempo que se garantiza un derecho laboral, la selección docente no es necesariamente en línea con un trabajo comunitario y territorial que se agota al preparar y dar una clase. En otra orquesta de la región de La Plata, por ejemplo, una docente afirma que "no está del todo bueno, porque te ponen a trabajar con personas que vienen, dan clases una hora y se van". Dar clases en la orquesta es mucho más que eso.

9 Avenburg, Cibea y Talelis (2017), en sus estudios sobre orquestas infantiles y juveniles en el Gran Buenos Aires, exponen que desde los noventa y más aún durante los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández se incrementaron exponencialmente los programas (locales, provinciales y nacionales) y el número de orquestas en funcionamiento. El relevamiento realizado por el equipo de trabajo encontró a fines de 2015 116 orquestas en funcionamiento tan solo en el Gran Buenos Aires (GBA).

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

A lo largo de los diferentes gobiernos nacionales, el Programa Andrés Chazarreta sufrió transformaciones en materia de financiación y hasta de supervivencia. A fines del 2014, el programa suministró los instrumentos necesarios para crear la OLCP y proporcionó herramientas pedagógicas y capacitaciones docentes para la formación en estilos latinoamericanos. Durante los cuatro años del gobierno macrista las políticas culturales cambiaron "vaciando" el programa. Al decir de sus docentes, "ya no bajan más instrumentos, ni los arreglan, no hay subsidios para viajar ni ningún tipo de acompañamiento por parte del gobierno" para este tipo de programa. Como respuesta a este nuevo contexto, se desplegaron nuevas estrategias en las que el equipo de docentes trabajó codo a codo con la organización social LCP y lxs jóvenes que integran la OLCP para desarrollar ferias de plato, rifas y eventos para recaudar insumos y continuar el proyecto. En esta tripla de agentes se sostuvo y desarrolló la actividad y la producción musical hasta el presente. La presencia de la organización social con una fuerte participación y articulación en territorio fue central para que la OLCP crezca en organización y se sostenga en el tiempo. Finalmente, en el 2017 el vaciamiento fue total y con el pasaje de Ministerio de Cultura a Secretaría, no hubo "caja" para solventar el Programa Chazarreta. En el 2020, como me contaron docentes y directorxs, "volvieron a bajar instrumentos y aparecieron funcionarios".

TRAYECTORIA GRUPAL: ARMAR LA ORQUESTA, SOSTENER EL PROYECTO Y "HACERLO SONAR"

Desde los inicios de la Orquesta, Julián (34 años) es y ha sido el director, excepto por algunos períodos en los que ha viajado a Europa para trabajar como músico. Antes de la conformación de la Orquesta, él ya estaba inmerso en la organización social como participante en un taller de huerta de la mano de una de las referentes históricas de la organización social. A la par del trabajo comunitario que allí desarrollaba, se desempeñaba por fuera de la Casita como músico, tocando en grupos y dando clases individuales de instrumentos. Cuando se inicia el proceso de armado de una, o mejor dicho "la primera Orquesta que sería del barrio", él ya estaba ahí. El vínculo previo con la organización social y su actitud proactiva llevó a que sea una figura central en la conformación del grupo. Entre otras cosas, se ocupó de convocar a docentes, pensar repertorios y (luego de varias reuniones con el director del programa) generar acuerdos sobre las formas de funcionamiento de la Orquesta. Desde entonces, se constituyó como un referente para jóvenes, niñxs, familias y docentes que participan de la Orquesta, así como también ha resultado central en la articulación con la organización social.

La convocatoria a jóvenes y niñxs para iniciar la Orquesta empezó con carteles de difusión pegados en la calle, en escuelas y en salitas del barrio; también trabajadorxs de la organización social se encargaron de contar a familias que participaban de LCP y docentes de la Orquesta "pasaron" por escuelas para contar de que trataba el proyecto. La visita por las escuelas fue con los instrumentos que tendría la orquesta. Allí no solo llevaron instrumentos, sino que lxs docentes los hicieron sonar a cada uno y en ensamble con los otros. Según Julián, los instrumentos hacen que "como proyecto, no entremos solos", y continúa afirmando: "cuando los ves, son muchos, novedosos y grandes; los pibes piensan que se tienen que tomar el proyecto en serio, no estás solo vos enseñando". Así, el relucir de las maderas de los instrumentos, sus sonidos peculiares y novedosos son convocantes en sí mismos, y en este sentido, podríamos decir que tienen una agencia específica (Hennion, 2002) que algunas veces sirve como invitación de algunes jóvenes a la Orquesta.

La OLCP prevé, semanalmente, clases grupales de cada instrumento y un momento de ensamble y encuentro de todxs los integrantes en los llamados ensayos generales. Cada uno de estos encuentros se desa-

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

rrolla en un espacio específico de la organización social, conlleva una práctica y una temporalidad. En las clases de instrumento (violín, charango, percusión, contrabajo, bajo, guitarra, vientos y voz) se encuentran los docentes con los aprendices para estudiar cuestiones técnicas y repasar alguna parte del repertorio que verán el sábado, en el momento del ensamble o, como también le llaman, en el ensayo general. Estas clases suceden en diferentes habitaciones de la Casita, donde pueden desarrollar sus prácticas por dos horas de forma ininterrumpida y creando momentos de intimidad y concentración.

Figura 2. Ensayo general en el SUM de la organización social, 2019.

Fuente: elaboración propia.

El ensayo general tiene lugar los días sábados, en el Salón de Usos Múltiples (SUM), un espacio de aproximadamente de 10 x 6 m, de cemento revocado y pintado con piso de placas de aglomerado. El grueso del repertorio y obras trabajadas en estos encuentros son pautados *a priori* por el equipo docente, de modo que los ensayos particulares armonicen con los generales. Allí también se pondrán en práctica diferentes técnicas y pasajes que se vieron en las clases particulares para lograr un ensamble instrumental. Los días y horarios pautados para que los ensayos y clases sucedan son coordinados entre el equipo docente y referentes de la organización social.

> Es sábado a las 11:30 hs. Ese día, más temprano algunos profes y pibes están en la organización social tomando clases de flauta, violín o guitarra. A la hora pautada de encuentro se abren las puertas del SUM. En el medio del salón se disponen en semicírculo unas 20 sillas, ya con algunxs de lxs pibxs sentadxs. Mientras otrxs van llegando; muchxs junto a un referente adultx que lo acompaña hasta la puerta y saluda. Excepto quienes tocan percusión, que guardan en una habitación bajo llave sus instrumentos, el resto llega con los instrumentos cubiertos por fundas, que tocarán ese día y el resto de los ensayos.
>
> El SUM se llena de jóvenes y niñes que llevan violines, un bajo, charangos, guitarras y flautas. Los violines y profesorxs son, dentro del semicírculo, los únicos que tienen un atril con partituras. En 5 o 10 minutos llegan a ser el número final de quienes participarán ese día: 18 en total –11 pibas y

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

> 7 pibes–, 5 profesorxs y la codirectora. Entre docentes pautaron que ese día ensayarían la canción "Azúcar del estero" de Lisandro Aristimuño, arreglada por Rosario, la codirectora de la Orquesta. El resto se termina de ubicar en las sillas y Rosario queda como la única persona parada y ubicada en el centro del semicírculo. Lxs jóvenes permanecen casi inmóviles, excepto el sector de la percusión, donde conversan en voz baja y ríen por lo bajo. La codirectora pregunta al sector de las guitarras si tienen hasta la parte B o C de la partitura. Eleva su voz: "Silenciooo", y mira al sector de las percusiones, sobre todo dirigiéndose a uno de los chicos que al jugar con los palillos se le caían al suelo y hacía ruido. La percusión responde al llamado de la directora y hace silencio. Facundo, el docente de guitarra, responde hasta donde llegó la cuerda y toca la parte para indicar a las guitarras cuál es la parte B de la partitura, ya que no saben leerlas. (Fragmento de observación, abril del 2019)

Así se desarrollan los ensayos generales, semana tras semana, trazando una continuidad pedagógica con las clases particulares y logrando mediante diferentes estrategias que la Orquesta ensamble y toque piezas musicales de principio a fin. La Orquesta ofrece un espacio para que se desarrollen los ensayos generales, otras habitaciones de menor tamaño para llevar adelante clases de instrumento y también una sala de grabación. Cada joven cuenta con un instrumento que es propiedad de la orquesta, pero mientras el joven participe activamente del espacio lo podrá usar casi exclusivamente, y también llevárselo a su casa. Así, el instrumento es de la Orquesta, pero también es de una persona específica.

Cuando comencé el trabajo de campo, en septiembre de 2018, una de las docentes advirtió que "quienes vienen a la banda [de cumbia de la Casita] son los que están en la Casita todos los días, mientras que lxs participantes de la Orquesta vienen solo para esto". Luego concluyó que, desde el equipo docente, "todavía no habían logrado incluir en las dinámicas de la orquesta a lxs jóvenes que más participan de la organización social". Allí identificamos que, al menos para esta docente, hay diferentes juventudes que participan en la organización social, y los que forman parte de la Orquesta integran una población diferente a "la que va todos los días". Esto llevó a preguntarnos sobre qué tipo de juventudes participan en la Orquesta y quiénes son lxs que no sostienen esta participación. Encontramos que jóvenes y niñxs que concurren a la Orquesta responden al llamado de un adulto (de la forma que el adultx espera), permanecen sentadxs en una silla mucho tiempo y se mantienen en silencio. Esta disposición corporal y de comportamiento la asociamos a la escolarizada; no casualmente, quienes participan de la Orquesta comparten trayectorias escolares continuas. Por su parte, lxs pibxs que no sostienen la participación semanal en la Orquesta, tampoco lo hacen en otras instituciones; muchos no viven en una misma casa por mucho tiempo, ni van a una misma escuela, ni a un mismo trabajo. Entonces, para ellxs, lo que traza un sustrato común responde a una lógica de lo cambiante y de la discontinuidad, a diferencia de quienes asisten a la orquesta que sí tienen trayectorias institucionales relativamente continuas.

Quienes concurren y permanecen en la OLCP son aquellxs que pueden sostener la presencia física en el espacio. La intermitencia en las clases de instrumento y en los ensayos generales provoca que, quienes no asisten, no aprenden ni conocen los arreglos a ejecutar. Luego, no concurrir a las clases provoca que, en los próximos encuentros, se sientan perdidxs, desmotivadxs y desconectadxs del goce que representa escucharse sonando junto a otrxs. En ese escenario mengua el entusiasmo, la asistencia y la participación de lxs jóvenes que no tienen trayectos continuos en la Orquesta.

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

APRENDER LA PASIÓN POR EL VIOLÍN, REFERENCIARSE CON UN PROFE

Gimena (16 años) fue una de las alumnas que presenció en la escuela aquella visita de los profesores de la Orquesta. Esa fue la primera vez que escuchó y vio un violín desde tan cerca. La invitación en la escuela la convocó a participar de la Orquesta y conocer la organización social al mismo tiempo que se acercó por primera vez a tocar un violín y al lenguaje y ejecución musical. En su familia nadie tocaba instrumentos y tampoco lo hacía nadie de su ámbito cercano de sociabilidad, "algo" de esa propuesta musical, con violines y en una orquesta, la convocó. El violín como instrumento fue central para llamar la atención de Gimena, entre otres jóvenes, que luego se inmiscuyeron y comprometieron con la propuesta musical orquestada. Fue a fines del 2014, a sus 13 años, cuando empezó a participar en la flamante OLCP, iniciando su camino en el lenguaje musical como violinista. En estas circunstancias empezó a ser parte del mundo de la producción musical y ser parte de la OLCP, la primera actividad del barrio donde vivía en la que se sentía convocada.

Matías fue su primer profesor de violín, y como afirma Gimena: "Nos enseñó de todo, no solo las canciones de la Orquesta, sino mucha técnica". Las clases de instrumento eran una o dos veces por semana en LCP y concurrían entre dos y cuatro jóvenes que tocaban la cuerda de violín de la Orquesta para practicar posiciones y pasajes de una nota a otra. Conocieron sobre la relación entre el instrumento y sus cuerpos: cómo agarrar el violín, cómo poner la mano, dónde apretar los dedos, así como cuándo tensionar y relajar diferentes partes del cuerpo para que un sonido específico ocurra. Conocieron técnicas y nombres específicos y así se adentraron en los *pizzicatos* y *staccatos*, al mismo tiempo que aprendían sobre el lenguaje musical europeo, como tocar la escala mayor tonal y practicar intervalos melódicos. En estas clases también veían canciones que trabajarían en el ensayo grupal general o repasaban partes de canciones que "habían costado" a la hora del ensamble. Pasaban ejercicios una y otra vez, en cada secuencia melódica variaban velocidades –más rápido, más lento– e intensidades –más fuerte y más suave–. Hacían sonar los violines desde todos los matices conocidos y buscando otros posibles. Matías supo contagiar a Gimena en primera persona y codo a codo "la pasión por Paganini y la manija por el violín" (Fragmento de entrevista a Gimena, 2019).

Luego de la clase, en todo el tiempo libre Gimena practicaba lo que veía en clase. Pasaba una y otra vez la misma parte hasta lograr la precisión de la afinación de la nota y "una técnica limpia". El entusiasmo por "tocar bien", sumado al goce que le produce sentir la música en el cuerpo, la impulsó a dedicar muchas horas de práctica, solo el instrumento y ella. La dedicación en tiempo y energía también se impulsan en las expectativas sobre un deber hacer, sobre cómo le gustaría tocar, teniendo como utopía tocar como Paganini. Algunas veces, la pasión, anhelo y proyección se traducen en sentir presión y vergüenza por el miedo a equivocarse, y frustración por la distancia entre cómo observaba y evaluaba su práctica y el deseo sobre cómo debería y le gustaría tocar.

La organización social preveía pagar los salarios docentes mediante el acceso al Programa Social "Salario Social Complementario", que luego devino en Potenciar Trabajo[10]. En el 2017, algunas "tarjetas" con las que contaba LCP "se habían caído" y no estaban dando altas en el programa. Matías, en este contexto

10 Estos programas corresponden a la mitad del monto del salario mínimo vital y móvil y, según la página oficial, "prevé mejorar las posibilidades de empleo y generar nuevas propuestas productivas para personas que están en situación de alta vulnerabilidad social y económica". En los últimos años, la creciente visibilización del trabajo de movimientos y organizaciones sociales logró que sus trabajadorxs también puedan entrar como beneficiarixs del programa.

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

de incertidumbre laboral decidió ir a Europa "a probar suerte"; irse del país hacia aquel continente era un camino que muches de sus amigues músiques habían elegido tomar. La elección de seguir dando clases perdió la pulseada en un contexto de trabajo irregular, con un bajo estipendio que no podía garantizarse mensualmente. El lugar de Matías, de un profe con el que trabajaban minuciosamente la técnica del instrumento, no fue recuperado desde aquel entonces. El espacio para estudiar violín se convirtió en un encuentro semanal grupal de todos los violines para ver las partes de obras musicales que trabajarían en el ensamble grupal. Para Gimena, las clases grupales de violín no saciaban sus ganas de ganar velocidad en sus dedos, precisión en la afinación de las notas y conocimiento del lenguaje musical: "Matías me abandonó, y ya no fue lo mismo, solo vemos lo de los sábados, no técnica".

Para Gimena, la presencia de Matías, fue central; él le enseñó "la pasión por el violín", le compartió todo lo que sabía sobre técnica, armonía y acepciones rítmicas. Las condiciones de contratación, llevaron a que luego de tres años en el espacio, en un contexto que los pagos estaban siendo irregulares y muchos de los estipendios se habían suspendido, decidiera dejar el trabajo como docente en la Orquesta en la búsqueda por condiciones laborales más estables y con seguridad social. Para Gimena la ida de Matías fue un golpe bajo; se fue un referente que la había introducido en el mundo de la música y del violín. Al año siguiente, Gimena decidió cambiar de instrumento y pasarse al charango.

La experiencia de Gimena denota la importancia de los vínculos en la apropiación musical; estos inciden, entre otras cosas, en el sentido de pertenencia y en la participación, en este caso, de una cuerda musical específica. La posibilidad de encontrarse semanalmente en clases individuales, el buen vínculo con este docente y la pasión que sintió por el violín fueron centrales en el relato de Gimena a la hora de narrar el paso por la Orquesta, y con esta, las primeras experiencias en la producción musical.

SÍNTESIS DE LA PRIMERA PARTE: LA ORQUESTA, EL PROGRAMA CHAZARRETA, LA ORGANIZACIÓN SOCIAL Y LXS PIBXS

Habiendo presentado brevemente a la Orquesta, nos interesa destacar algunas particularidades sobre las condiciones en las que se desarrolla y, con ella, observar cómo es en territorio la implementación de una política pública cultural en articulación con una organización social. La Orquesta cuenta con un espacio físico que ofrece las condiciones materiales para que la actividad se desarrolle plenamente. Algunas de estas condiciones refieren a que, cuentan con luz, agua y electricidad, un espacio "calentito" en invierno, revocado y pintado, con varias habitaciones que permiten tener diferentes actividades en simultáneo sin que interfieran entre sí. También entraña un cuerpo de trabajadorxs a disposición para el funcionamiento, dentro de los cuales reconocemos a profesorxs que trabajan cuestiones pedagógicas por instrumento en grupos reducido de jóvenes (entre dos y seis). De esta forma, se tiene a disposición una persona que acompañe el proceso de aprendizaje musical más de cerca. También, se cuenta con una persona coordinando las tareas que se realizarán, guiando el cómo y también que esté en diálogo con otros profesorxs y directorxs en una planificación musical y pedagógica común.

En el período macrista, con el pasaje de Ministerio a Secretaría y la consiguiente reducción de presupuesto, el Programa Chazarreta quedó sin financiación y se retiró del territorio. El trabajo comunitario de la organización social, el vínculo con las familias, el trabajo conjunto y las articulaciones políticas se potenciaron para salvar esta ausencia cuando, por ejemplo, había que arreglar un instrumento o conseguir financiación para traslados. Una estrategia comunitaria hizo frente al vaciamiento y permitió la perma-

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

nencia de funcionamiento aun en tiempos pandémicos. La Orquesta convocó a una población de niñeces y juventudes que se vieron atraídos por una formación musical e instrumentos que solo habían visto en películas. El trabajo sostenido y la continuidad se materializaron en la sonoridad que la Orquesta ofrecía en cada ensayo y presentación en vivo, que respondía a estándares hegemónicos de belleza musical.

Una última cuestión que nos interesa nombrar refiere a que dentro de los sectores populares que transitan por la organización social y también que son parte del barrio, docentes y referentes de la organización social reconocen que hay, esquemáticamente, dos "tipos de jóvenes"; unos son los que van a la Orquesta, los otros son quienes van a otras actividades. Hay una forma diferente de transitar la organización social, el barrio, y también se sienten convocados por distintas actividades. Aquellos que "hacen caso", se portan medianamente bien, llegan puntual y sobre todo tienen una trayectoria relativamente continua de participación, son quienes concurren a la Orquesta. Por otro lado, quienes son más revoltosos, "no pueden quedarse quietos" y por períodos no aparecen, van a la banda de cumbia y muchxs de ellxs "se la pasan todo el día girando por la Casita y/o por el barrio". Esto nos permite mostrar, por un lado, parte de la heterogeneidad de juventudes que componen los sectores populares, y por otro lado, identificar qué tipos de jóvenes son quienes se adscriben a la Orquesta y sostienen la participación.

LA ORQUESTA LEVANTA VUELO: REPRESENTACIONES POSITIVIZADAS EN TORNO A LO ORQUESTADO Y LO INTERNACIONAL

En este apartado nos centraremos en las representaciones y dinámicas identificadas en el circuito (Magnani, 2002) de la OLCP a partir del viaje al exterior. En la historia de la OLCP podemos comprender a dicho viaje como un acontecimiento (Sahalins, 1988) en tanto permite explicar la estructura de las relaciones simbólicas al mismo tiempo que activa y potencia múltiples representaciones sedimentadas. Como evento social movilizó personas, emociones, sonidos y expectativas, al mismo tiempo que la OLCP fue cobrando visibilidad y reconocimiento. En este escenario hallamos que "lo orquestado" y "lo internacional" son representaciones que favorecen su colocación en lugares de legitimidad y de acceso a lugares y recursos. A continuación, describiremos una escena del trabajo de campo que nos sirvió como disparadora para adentrarnos en el mencionado análisis.

La marcha "El hambre es un crimen"[11] es una forma de reclamo y de visibilidad pública del trabajo de las organizaciones sociales frente a la vulneración de derechos –de todo tipo– de niñeces y juventudes, principalmente de sectores populares. Ocupar el espacio público era, para estas organizaciones, una forma de denunciar la profundización de la pobreza, el hambre cotidiano y la falta de un Estado presente acompañando proyectos de vida (y no de muerte, como dicen estas organizaciones sociales) en los barrios del Gran La Plata. Este evento es significativo a nivel local y regional, es una oportunidad de disputar sentidos, y en el mejor de los casos, de efectivizar algunas políticas para el acceso a derechos. "La marcha la encabezarán lxs pibxs, y los adultxs vamos a ir atrás acompañando", era uno de los consensos sobre dónde situarían los adultxs y cómo se organizarían el día de la marcha que se llevó adelante en 2017 y 2018. Como en todo

11 Bajo el histórico lema del Movimiento Nacional Chicos del Pueblo –"El hambre es un crimen"–, colectivos sociales, nucleados en la Asamblea de Organizaciones de Niñez, se movilizaron en el 2017 y 2018 para denunciar la existencia de una situación crítica en materia alimentaria, visualizar el vaciamiento del Sistema de Promoción y Protección de Derechos y la falta de reconocimiento estatal de los trabajadores sociocomunitarios.

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

evento político, hay una reflexión crítica sobre cómo será la representación del colectivo que lxs nuclea en protesta y organización colectiva. Para este colectivo, que lxs pibxs sean la cara visible y los protagonistas, era uno de los pilares y marcas de la movilización.

Figura 3. Marcha "El hambre es un crimen", 2018.

Fuente: extraída del portal Entredichos, FTS, UNLP.

La decisión sobre si hacer (o no) la marcha y cómo es, cada año, motivo de encuentro y discusión entre las organizaciones sociales. Llegó el 2019, y al igual que los dos años previos, las organizaciones sociales de la región se organizaron en una asamblea para coordinar y consensuar líneas de acción.

> En agosto del 2019 nos reunimos[12] alrededor de cuarenta agrupamientos (entre organizaciones sociales, mesas barriales, organizaciones políticas y gremiales, etc.) de La Plata, Berisso y Ensenada para relevar rápidamente problemáticas comunes del trabajo con juventudes y niñeces y decidir, finalmente, si ese año llevaríamos adelante la marcha "El hambre es un crimen". En el cierre del encuentro se decide asambleariamente no hacer la marcha, pero sí concebir una jornada donde se presente un documental de *La voz de la Pibada*.[13] Uno de los referentes de una organización propone que el documental esté acompañado por la actuación de una Orquesta popular del barrio Los Hornos. Inmediatamente, otro de los coordinadores de la asamblea tomó la palabra y añadió que hay otra orquesta que sería interesante convocar: la OLCP; y luego añade la inminente participación internacional: "no sé si saben que viajó a Colombia". El resto de los participantes de la asamblea asienten con la cabeza, sonríen, algunxs chiflan como señal de apoyo. Invitar a un grupo "con sus pibes, de sus barrios y sus organizaciones" (como se refieren/nos referimos las organizaciones sociales a los espacios y gente con quienes trabajan/trabajamos) que hayan participado en un evento internacional

12 El plural "nos reunimos" refiere a que estaba además como antropóloga, como referente de la organización social Casa Joven, Obra del Padre Cajade.

13 *La voz de la Pibada* es un cortometraje elaborado por diferentes militantes barriales y extensionistas universitarios que busca posicionar a la niñez como tema en la agenda política argentina. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=E3qapLOcP1g&ab_channel=LaVozdelaPibada

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

> era *per se* un motivo que conmovía a quienes estábamos en esa reunión. Y, además, parecía ser argumento suficiente para convocarlos a que sean protagonistas de aquel evento de tanta relevancia política que los nuclearía unos meses más tarde. (Fragmento de observación, agosto del 2019)

Como mencionamos en párrafos anteriores, es una decisión significativa elegir quién, cómo y qué representará al colectivo ese día. La Orquesta se ubica como cara visible para un frente de lucha en un evento político y de visibilidad del trabajo con sectores populares organizados. Dentro del total de las actividades que las juventudes y niñeces realizan en estos barrios populares, las que emergen como posibles de cobrar protagonismo, en primer lugar, son prácticas musicales orquestadas y, en segundo lugar, una orquesta que tuvo posibilidad de viajar al exterior. El consenso sobre quién sería el grupo a invitar me generó cierta incomodidad, y hasta un poco de enojo cuando se me figuraron las preguntas ¿por qué elegir a un agrupamiento musical que conlleva una forma de organización "más escolarizada" que otros agrupamientos juveniles y no destacar otras en las que lxs jóvenes son motorizadores? ¿Qué supuestos subyacen sobre la Orquesta y sustentan esta elección? ¿En qué condiciones el grupo musical es ubicado en ese escalafón?

Al finalizar las actividades pautadas y cerrar el cronograma para la presentación del corto en el que actuaría la OLCP, me acerqué para conversar con uno de los trabajadores sociocomunitarios (trabajador de una de las organizaciones sociales) y le pregunté por qué creía que conmocionaba tanto la participación de la Orquesta frente a otras producciones musicales juveniles. A esto respondió que "ver a un pibe con violín te emociona, porque el violín no se hizo para estar ahí [en juventudes y niñeces de sectores populares]". Entonces, como vemos en la enunciación del trabajador sociocomunitario, los violines portados y ejecutados por jóvenes de sectores populares despiertan en este público un sentido de ampliación y de acceso a bienes y prácticas culturales que no son corrientes ni cotidianos. El consenso por la visibilización de la Orquesta que viajó al exterior es, en parte, porque en esta presentación en vivo se mostraría que estxs pibxs son sujetxs posibles de hacer música orquestada, disputando en esta imagen la integración de otras poblaciones y clases sociales a una práctica musical de renombre.

Esta escena nos sirve como excusa para trabajar dos tópicos que se ponen en juego a la hora de colocar a la OLCP como un grupo a ser destacado en este contexto; uno, refiere a lo orquestado, y el otro, a lo internacional. Reflexionemos, en primer lugar, qué sentidos circulan en torno a lo orquestado en diferentes agentes que son parte o cercanxs al proceso de producción musical juvenil. Para les jóvenes que integran la OLCP, ser parte de esta contuvo una posibilidad para conocer nuevos sonidos, instrumentos, lugares, repertorios musicales y de organización. Del total de quienes forman la Orquesta, esa fue la primera experiencia tocando esa música, con esos instrumentos y esa organización; y también fue una aproximación a empezar a escuchar y hacer un tipo de música que antes no formaba parte de sus vidas. El flautista de la OLCP explicó:

> Estar en la orquesta te da la oportunidad de conocer otros lugares, de compartir con la banda. A una persona le queda algo [a partir de la participación en la orquesta] y le interesa particularmente [estar en la orquesta]… y no solamente para estar con los chicos del barrio. (Fragmento de entrevista a Eduardo, 2019)

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Encontramos aquí una continuidad entre los objetivos que plantean estos programas de gestión pública (romper con un orden simbólico) y cómo se vive la política en los usuarios de la política. Ahora bien, como mencionamos en el apartado anterior, no todxs lxs jóvenes concurren y sostienen la práctica orquestada ni en la organización social ni en el barrio. La posibilidad de tener una experiencia musical específica se constituye en diálogo con sentidos que tiene el mismo joven sobre qué tipo de música pueden (o no) hacer. Santiago, cantante de una reconocida banda de rock de Villa Elvira, luego de una larga conversación que tuvimos en torno a qué músicas concebimos fáciles y difíciles y cómo eso incide en la música que él siente que puede y no tocar, concluye que la habilitación y acceso a ejecutar una música específica se define, también, por otros marcadores sociales. En sus palabras: "Claro, no puedo hacer acordes invertidos ni tocar de orquesta porque soy re pobre, soy de Villa Elvira" (Fragmento de entrevista a Santiago, 30 años, 2021).

Así, nos muestra que la autoadscipción con un territorio y una clase le marca un límite en torno a cuál es la música que puede y que efectivamente toca; límites dentro de los que la música orquestada no cabría. De este modo, comprendemos que en el desarrollo de esta Orquesta (y de tantas otras) hay una ganancia en esta lucha de sentidos. En la puesta en marcha de este proyecto musical se amplía la posibilidad de que otras personas puedas asociarse con la práctica orquestada; la posibilidad de proyección de otrxs pibxs, familiarxs y gente del barrio haciendo esa música se amplía cuando la experiencia orquestada se convierte en cercana y conocida. Sin embargo, también encontramos que el énfasis en destacar a las orquestas provoca, asimismo, que las producciones orquestadas sobresalgan frente a otro tipo de producciones. Y resulta ser que las producciones que justamente las juventudes motorizan, organizan y protagonizan son las que se destacan en menor medida y cobrar menos relevancia y difusión. Así, en la batalla por el reconocimiento y legitimidad lo orquestado (una práctica introducida por una política pública y comandada por adultes) gana puntos frente a los cotidianos y corrientes procesos de producción que lxs mismos jóvenes llevan adelante.

Detengámonos ahora en "lo internacional", el segundo punto sobre el que nos interesa reflexionar y que se usó en dicha asamblea para justificar por qué invitar a la OLCP. En el campo de los consumos y las producciones culturales se ha señalado en numerosas ocasiones cómo "lo internacional" adjetivó bienes, personas y producciones como si *per se* gozaran de mayor prestigio y delicadeza en oposición a "lo nacional" (Karush, 2013; Milanesio, 2014; Manzano, 2018). Este caso no es la excepción. Saber que la OLCP viajó, provocó conmoción en la comunidad: por primera vez, estxs pibxs, se subieron a un avión, fueron a otro país y, como si fuese poco, tocaron con su Orquesta representando a la Argentina.

Dentro de las numerosas actividades que niñxs y jóvenes llevan a cabo en las organizaciones sociales, se convocó a un proyecto musical (y no otro proyecto artístico, recreativo, etc.) orquestado y que tuvo la posibilidad de viajar al exterior. Estas particularidades del grupo se resaltan y se usan como fundamentación de por qué debe ser elegido para tocar en vivo. Pareciera que, en este ámbito, el máximum de prestigio se conjuga en estas características para objetivarse, en principio, en la posibilidad de resonar frente a otras organizaciones sociales como un grupo musical de renombre, y por ello, tener la oportunidad de participar en un evento con menciones.

Lo internacional operó también como efecto de reconocimiento antes de haber viajado. Los meses previos al viaje, la OLCP comenzó a ser renombrada en varios circuitos de difusión cultural: apareció con más frecuencia y repercusión en redes sociales y medios de comunicación locales para pedir colaboraciones monetarias a la comunidad. Se gestionaron distintas fechas, eventos y campañas solidarias para conseguir los pasajes que les faltaban "para que viaje la orquesta y suene [bien]" (Julián, 2019). Su nombre se acome-

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942
Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

tió por nuevos espacios cuando, por ejemplo, grupos musicales del circuito universitario tocaron en bares del centro de la ciudad con el objetivo de terminar de juntar el dinero correspondiente a los tres pasajes faltantes. Así, esta participación en eventos internacionales brindó más visibilidad cuando el nombre de la OLCP se replicó en nuevos ámbitos de sociabilidad.

En cada mención se resaltaron conceptos de solidaridad y de ayuda. Con las sucesivas publicaciones, la OLCP multiplicó su alcance como también creció en legitimidad. En estas comunicaciones se lxs felicitó por "el gran logro", el esfuerzo y por la trayectoria recorrida del equipo de trabajo. Muchas veces con el propósito de enfatizar el trabajo colectivo y el esfuerzo individual, vestigios del discurso meritocrático argumentan en varias notas que fue solo el esfuerzo el que permitió proyectar este viaje. Claro que el esfuerzo, la continuidad y salvar múltiples adversidades que se presentaron fueron uno de los pilares para que la Orquesta llegue a Colombia. Pero como vimos, no fue el único. El renombre y prestigio impulsado por significaciones en torno a lo orquestado y lo internacional, entre otras cosas, es una llave que abrió puertas a nuevas posibilidades para acceder a recursos. Así, la OLCP consiguió nuevos salarios, instrumentos e invitaciones, entre una de ellas, tocar en la Cámara de Diputados de la Nación en diciembre del mismo año.

En el apartado anterior describimos las articulaciones, dinámicas y tensiones en las que se desarrolla la OLCP y cómo lxs jóvenes y qué tipo de jóvenes tienen allí una experiencia musical y social. Realizamos un análisis situado de las experiencias juveniles y la trayectoria grupal de la OLCP para, entre otras cosas, comprender las condiciones en las que es posible el acceso al viaje al exterior. En este apartado, nos detuvimos en identificar cómo repercutió el fenómeno del viaje, en particular, en las representaciones que circulan en medios de comunicación inmediatos y en ámbitos locales tanto antes del viaje como posteriormente. Encontramos allí cómo lo internacional y lo orquestado operan favoreciendo tanto el acceso a lugares de reconocimiento como el acceso a recursos y bienes materiales.

REFLEXIONES FINALES

La Orquesta Latinoamericana Casita de los Pibes surge y se desarrolla desde septiembre de 2014 por la confluencia y articulación del trabajo territorial de una organización social y el Programa público social Andrés Chazarreta, desde el cual se promueve una línea estética política de trabajo con repertorios y con instrumentos de impronta local y popular. En el 2019 la Orquesta viaja a Colombia. Este fenómeno social lleva a preguntarnos sobre las condiciones en las que OLCP, primero, se proyecta en un viaje internacional y, segundo, efectúa la ida a Colombia. Sabemos que el viaje al exterior es un deseo que tienen muchxs jóvenes que hacen música, pero, al menos dentro de las juventudes populares de Villa Elvira, solo la OLCP tuvo acceso. En este trabajo analizamos el escenario en el que es posible que la Orquesta viaje a Colombia, para lo cual nos detenemos en los modos de organización, articulaciones y alcances del proyecto musical y, en particular, en cómo el Programa Social Andrés Chazarreta se desarrolla en territorio.

Para esto, nos pareció relevante, en primer lugar, ubicar a la OLCP como producto de un contexto en el que se multiplicó esta política pública cultural interesada en trabajar con niñxs, adolescentes y jóvenes de sectores vulnerables. La expansión y fortalecimiento de estos programas trae aparejada la inversión de recursos públicos, al mismo tiempo que el reconocimiento a la práctica musical de orquestas con sectores vulnerables como legítima. Ante la pregunta sobre las condiciones de posibilidad de que este grupo viaje, nos pareció relevante mencionar que no encontramos un programa público cultural semejante que acompañe a las producciones musicales juveniles en estos sectores. Entonces, allí, hay un primer punto a resaltar

[113-131] DOI: 10.5281/ZENODO.8097942 Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

y diferenciar: la OLCP es en Villa Elvira el único programa que se enmarca en una estructura estatal que se sostiene en el tiempo para acompañar el desarrollo de la práctica musical. Si bien reconocemos que el marco dentro del programa brinda una estructura que favorece el desarrollo de la Orquesta, también nos interesa, puntualmente al menos, dos tensiones que emergen como relevantes en este contexto. Una, es el desfinanciamiento del Programa en un contexto nacional que vacía estas políticas públicas culturales y, la otra, las condiciones de trabajo precarizadas de lxs docentes que han sido uno de los motivos de que, en el correr de los años, haya habido un recambio de más de la mitad del plantel.

En segundo lugar, nos adentramos en describir modos de organización y de aprendizaje musical del grupo, poniendo el foco en algunas experiencias juveniles y de docentes. En este punto encontramos que la propuesta de la OLCP se diferencia de la organización social en, al menos dos sentidos, uno, en la dinámica de la OLCP, la cual se asemeja a una "más escolarizada". El otro, refiere a quienes se sienten convocados y efectivamente participan en la OLCP. La mayoría de lxs jóvenes que participan en la Orquesta "son más tranquilos" y no son lxs pibxs que "van todos los días a la Casita" y lxs docentes los describen como "revoltosos". La población destinataria de la OLCP es otra, y entre otras cosas, se diferencia de la que va todos los días por tener trayectorias educativas continuas, acompañamiento de adultxs en sus trayectorias vitales y una apropiación de "lo orquestado" como adscripción musical y social.

Desde su conformación, la OLCP siguió creciendo en número de participantes, en repertorio y en la complejización de las cuestiones técnicas musicales abordadas. Tanto desde la organización social como por parte del equipo docente, principalmente el director, se han motorizado y gestionado múltiples presentaciones en vivo, instancias de grabación y concursos. En este marco de expansión se presenta a un concurso y queda seleccionada para viajar a Colombia. Nos propusimos, luego, analizar dinámicas y representaciones que circulan en el ámbito local a partir del acceso de la OLCP al exterior. Allí encontramos que lo orquestado y lo internacional se manifiestan en el ámbito local como atributos provistos de representaciones positivizadas y que colocan a la orquesta en un lugar de reconocimiento y en un lugar más favorable para el acceso a recursos varios.

En suma, en el correr de estas páginas, intentamos reconstruir el escenario y las escenas en el que se desarrolla la OLCP. Situar articulaciones institucionales, dinámicas de funcionamiento y el contexto social y político que tuvieron lugar, nos permitió conocer facilidades y tensiones que formaron parte de un trayecto musical juvenil en el que un grupo de juventudes populares logró subirse por primera vez a un avión para viajar al exterior y mostrar su música.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Avenburg, K. (2018). Disputas en el orden simbólico: orquestas infantiles y juveniles en Argentina. *Runa*, *39*(1), 95-116.

Avenburg, K.; Cibea, A. y Talellis, V. (2017). Las orquestas infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires. Estudio descriptivo del panorama de proyectos y programas hallados entre 2014 y 2015. *Revista Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*, *2*(2), 13-57.

Barriach, C. (2019). Cartografía de producciones musicales: rastreo y caracterización de focos de producción musical en un barrio de La Plata (Buenos Aires). *Cartografías del Sur. Revista de Ciencias, Artes*

y Tecnologías, (9), 53-81. Recuperado de https://cartografiasdelsur.undav.edu.ar/index.php/CdS/article/view/137

Barriach, C.; Chaves, M. y Gareis, L. (2022). "¿Me ayudás con…?". Investigación antropológica y militancia con jóvenes en organizaciones populares. En L. Katzer y M. Manzanelli (eds.), *Etnografías colaborativas y comprometidas en Argentina*. Mendoza: Edit. Universitaria.

Bourdieu, P. (1990). La juventud no es más que una palabra. *Sociología y Cultura*, 163-173.

Chaves, M. (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana.* Buenos Aires: Espacio Editorial.

De Nora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Di Leo P. y Tapia, S. (2013). En los márgenes de los márgenes. Procesos de individuación y experiencias migratorias de jóvenes en barrios populares del Área Metropolitana de Buenos Aires. *Argumentos. Revista de Crítica Social,* (15), 203-227. Recuperado de https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/907

Guber, R. (2019). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Karush, M. B. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.

Magnani, J. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografía urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, *17*(49), 11-29.

Manzano, V. (2018). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Milanesio, N. (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sahlins, M. (1988). *Islas de historia: la muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*. Barcelona: Gedisa.

REVISTA UCRONÍAS 133
[133-135] Nº 7 [enero-junio 2023] ISSN 2684-012X

Nara Milanich. *¿Quién es el padre? La pregunta por la identidad paterna a lo largo de la historia* Buenos Aires, Siglo XXI, 2023 (352 páginas)

Estefanía Victoria Ayala

Instituto de Ciencias Antropológicas (FFyL-UBA). Argentina
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8500-5852 | estefaniaayala85@gmail.com

Recibido: 18 de abril de 2023. Aceptado: 17 de mayo de 2023.

En 1940, en la ciudad de Los Ángeles, un juzgado recibió una demanda por paternidad. Sin embargo, no se trataba de cualquier demanda. El demandado era el actor de 54 años Charlie Chaplin. La madre en cuestión era Joan Berry, de 23 años, una aspirante a actriz. De conocida afición por las mujeres mucho más jóvenes, el actor reconoció el romance, pero negó los cargos por la presunta paternidad. La beba, Carol Ann –quien aún no había nacido al momento en que su madre presentó la demanda–, era una adorable pelirroja que fue centro de miradas en un juicio en el que se jugaba nada menos que su identidad. Finalmente, el jurado determinó que Charles Chaplin era el padre, pero esta vez el principal protagonismo lo tuvo la ciencia.

Este caso es el comienzo de un recorrido de ocho capítulos en el que la escritura de Nara Milanich nos sumerge en dramas entretejidos en una trama analítica que gira alrededor de una de las preguntas fundantes de la humanidad: *¿quién es el padre?*

Las notas periodísticas, documentos jurídicos y publicaciones científicas y médicas –de Estados Unidos, Europa y América Latina– analizadas por la autora, dan cuenta del interés popular por estos dramas, los cuales ella detalla con una delicada y entusiasta narración que confiere a los hechos tintes espectaculares. Milanich da a conocer los métodos y estrategias presentados en los estrados para evaluar el parentesco, mostrando que, a pesar de los avances científicos, la paternidad es un fenómeno complejo que excede a la cuestión biológica. A lo largo de estas páginas se pone de manifiesto que, si bien las tecnologías de filiación cambiaron a lo largo de los últimos cien años, el interrogante por la paternidad era y es de interés social, legal, político y científico y es un punto de partida que nos permite apreciar que esta noción –como la maternidad, la familia y la identidad– es maleable y resignificada a lo largo del tiempo y a lo ancho del planeta.

El litigio Chaplin-Berry es el inicio del camino que nos propone Nara para pensar la paternidad históricamente y el impacto que ha generado la búsqueda del nombre del padre en términos identitarios, patri-

moniales y existenciales. En la continuidad entre el prólogo y el capítulo I, "Buscando al padre", presenta los contrapuntos entre la definición de paternidad consagrada por el Código Napoleónico durante el siglo XIX y el conjunto de prácticas e ideas que, durante el siglo XX en el mundo transatlántico, gestó lo que la autora denomina la *paternidad moderna*. Milanich caracteriza a este proceso como un giro dramático entre un modo de pensar la paternidad como un acto de voluntad dada cuando un hombre reconocía libremente al niño/a y el pasaje a otro que la definía en tanto condición física factible regida por los nuevos métodos científicos. Y es allí donde la autora nos presenta el hilo conductor del libro: las maneras en que la paternidad moderna plantea nuevas formas pensar la filiación y la identidad, pero sin desplazar las viejas nociones, manteniendo las creencias populares, incluso en algunos contextos políticos, jurídicos, religiosos y militares. De esta forma, expone las tensiones históricas entre lo social y biológico, lo científico y lo legal, y los imperativos de verdad y justicia, de moral y orden. Cabe destacar que a lo largo de los capítulos se manifiesta cómo, en un sentido más amplio, la "ciencia de la paternidad" no solo define el parentesco, sino que germina en el suelo de la ciencia racial y la eugenesia.

Los capítulos II, "El charlatán y el oscilóforo", y III, "Prueba de sangre", se centran en los métodos de identificación de la paternidad basados en el análisis de la sangre. La autora sostiene que fue a través del oscilógrafo, introducido en 1921 en el juicio entre Rosa y Paul Vittori, que se abrieron las puertas a las pruebas de sangre en las narrativas públicas y a los estrados en juicios de paternidad en Estados Unidos. Por otra parte, en la misma década, el examen de grupos sanguíneos para evaluar la paternidad dudosa –cuyo mentor fue el médico alemán Fritz Schiff– logró captar la atención de la prensa internacional, lo que posibilitó que en São Paulo se presentará esta técnica en el análisis utilizado en el juicio entre Julio Baptista da Costa y su empleada Olinda de Jesús.

A medida que avanza la obra, el lector podrá transitar diferentes historias y lugares donde el eje siempre será la pregunta por la paternidad. En el capítulo IV, "Ciudad de extraños", retoma una historia de la primera década del siglo XX en Buenos Aires, sobre el juicio que enfrentó a la familia de Roque Arcardini y su viuda Celestina Larraudé por la paternidad de sus tres hijos, y cuya particularidad es que un experto –el controversial Roberto Lehmann Nitsche– aplicó los "principios mendelianos" para verificar la paternidad y el parentesco a partir de estipular la presencia de caracteres corporales comunes a los grupos familiares. El capítulo V "Cuerpos de evidencia" analiza la paternidad a partir del estudio forense de dentaduras y narices llevado a cabo por Luiz Silva en São Paulo. El caso en cuestión era develar la identidad de un hombre amnésico hallado en un pequeño poblado del norte de Italia y el cual, según Giulia Canella, era su marido a quien no veía desde hacía 11 años cuando había participado en la Primera Guerra Mundial, y al cual otros pobladores señalaban como Mario Bruneri.

En el capítulo VI, titulado "Padres judíos, genealogías arias", la trama nos lleva al contexto del Tercer Reich en donde existía un especial interés por la paternidad en el marco de una pretendida depuración racial. En este contexto, los métodos científicos diseñados como técnicas de paternidad devinieron tecnologías raciales que posibilitaban distinguir judíos de arios. De acuerdo a Milanich, en ningún otro lugar un Estado adoptó de manera tan resuelta una definición de paternidad enfáticamente biológica: había que conocer al verdadero padre para poder determinar la raza verdadera.

El capítulo VII, "Un bebé negro para un marido blanco", se centra en la segunda posguerra en Pisa, y retoma la disputa entre Quinta Orsini y Remo Cipolli por la paternidad de su hijo Antonio, un niño moreno y de pelo enrulado, cuyas características físicas distaban de su padre blanco, y al cual categorizaba como

producto del romance de su progenitora con un soldado afroestadounidense de las fuerzas de ocupación. Esta prueba de paternidad no solo analizaba la filiación, sino que también ponía en jaque la moral sexual de la mujer y la idea de familia nuclear, símbolo de la construcción de una nación armónica.

Centrada nuevamente en el período de posguerra, en el último capítulo, "Padres ciudadano e hijos de papel", la autora describe la historia de los niños Lee Kum Hoy, Lee Kum Cherk y su hermana Lee Moon Wah quienes fueron detenidos por las autoridades migratorias en 1952, cuando arribaron al aeropuerto de Nueva York, a fin de encontrarse con su familia en Estados Unidos. Pese a que su padre tenía ciudadanía y ellos contaban con el aval para poder ingresar, se les denegó el acceso y fueron sometidos a diferentes métodos científicos para evaluar si eran verdaderos hijos del ciudadano o si eran de la llamada "inmigración de papel".

A modo de cierre, en el epílogo, Milanich señala los giros que ha tomado la búsqueda del padre en el contexto actual, con el exponencial avance tecnológico, y en el que la ciencia de la paternidad cala hondo en los Estados y en los consumidores. Y pese a que en la era del ADN la paternidad moderna es comercializada y genera millones de ganancias, lo que denomina "la Gran Paternidad", aún no han sido resueltas las ambigüedades y tensiones introducidas hace casi un siglo atrás. Si bien las poderosas nuevas tecnologías genéticas, los consumidores, los Estados, los medios y la cultura popular parecen confirmar que "el padre biológico" emerge triunfante, esta obra expone que esa definición varía según circunstancias contextuales, pero principalmente según la paternidad de quien se trate. La pregunta inicial *¿quién es el padre?* siempre fue una búsqueda política, incluso hoy en la era de la certidumbre genética.

El camino trazado en estas páginas es de identidades borrosas ante los dilemas de una pregunta universal y ancestral. Nos invita a recorrer comparativamente tiempos y espacios alrededor de una pregunta simple pero potencialmente disruptiva y nos aporta una mirada histórica y social de la ciencia, pasando de la charlatanería a los certeros estudios del ADN. En ese recorrido con estudios detallados de los casos, Milanich expone entramados políticos, jurídicos y científicos sin perder de vista a los actores, los personajes con nombres propios, padres, madres, niñeces, científicos, juristas, poniendo en juego estrategias frente a sus respectivas situaciones en un orden de sistema dado. A lo largo de los capítulos queda de manifiesto que la mayor certeza científica no siempre es un camino a la verdad y a la certeza social respecto a la paternidad, sino que lo que hay son sucesivas resignificaciones de la pregunta y de las respuestas. Se trata de un camino sin final unívoco y cerrado, con diversas bifurcaciones que explicitan el carácter político y de disputa por el control/poder, y en donde la respuesta puede ser conservadora o progresista, racista o igualadora, inequitativa, estigmatizante o consagrante, dependiendo siempre de quien formule la pregunta.

Revista virtual editada por Conusur que recoge las discusiones académicas y de investigación sobre ciencia, tecnología, innovación, educación superior y otras formas de producción de conocimientos, así como los grandes debates que se generan alrededor de estos temas, con énfasis en el Sur global.

La revista Ucronías pretende plantear la discusión sobre cambios cognitivos que pueden generar nuevas ucronías sociales; esto es, cómo el conocimiento puede impactar en un nuevo orden temporal que produzca cambios en el orden social.

CONUSUR

Colaboratorio Universitario del Sur

infoconusur@gmail.com
Av. Santa Fé 1592 - 6° "L"
C.A.B.A (C1060ABO Argentina)

CC BY NC SA