ACTAS

V Reunión Nacional de Investigadoras/es en Juventudes de Argentina

"Juventudes en disputa. Permeabilidad y tensiones entre investigaciones y políticas" - Rosario 2016 -

Red de Investigadores/as en Juventudes de Argentina

GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

1- De la Fuente, Paula Irene. *Industria musical, juventudes y consumos en la campaña de CAPIF 2009*

2- Godoy, Sebastián. *Entre planificaciones (1935-1998) y prácticas (1996-1998): Nuevas centralidades rosarinas y usos híbridos*

3- López Corral, Manuela. *La novela rosa fantástica como formato de la literatura juvenil*

4- Pérez, Martín Eugenio. *Ensayo sobre la creación lírica*

5- Pineda, Andrea Evelin. *Prácticas de comunicación, procesos de (re)configuración identitaria y organizaciones socio-culturales: construyendo el objeto de estudio*

6- Suez, Jeremías. *Consumo Cultural y Recreacionismo Medieval en San Carlos de Bariloche. Un acercamiento etnográfico desde la antropología de la edad*

7- Aliano, Nicolás. *"Me enganchó". Un modelo de comprensión de las prácticas culturales de jóvenes de sectores populares*

8- Berzel, Maia; Echeverría, Ana; Infantino, Julieta; Talellis, Verónica. *El campo arte-transformador. Propuestas de intervención socio-artísticas con jóvenes*

ISSN 2422-7498

Industria musical, juventudes y consumos en la campaña de CAPIF 2009

De la Fuente, Paula Irene
Facultad de Ciencias Sociales, UBA
pidelafuente@yahoo.com.ar
Azcuenaga 962, 5"B", CABA
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

En el presente trabajo se analizará la campaña de difusión organizacional de la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas (CAPIF) "Todo empieza con una canción" (2009). Elaborada por primera vez por el mencionado organismo en 2006, la campaña, destinada a adolescentes y jóvenes de todo el país, posee un fin educativo y consta de diversos informes institucionales que dan cuenta de la situación del organismo ante la piratería de música e ilustran este estado de cosas con datos cuantitativos Se analizarán la forma de presentar el modo de producción del "bien cultural CD" que plantea esta campaña, así como también la representación de juventud y la formación discursiva sobre juventud a la que esta alude; en el marco de las transformaciones que experimenta la industria cultural musical en la Argentina. Estas mutaciones incluyen el debate en torno a la piratería de música, el rol del músico en esta industria y los cambios en el concepto de bien cultural musical, asumiendo que a este cambio de paradigma le acompaña el concepto de industria creativa, en que la cultura y la comunicación, a su vez, devienen creación.

Palabras clave

Música - Juventud - Industria cultural

Introducción

En el presente trabajo analizaremos algunos aspectos de la campaña de la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas (CAPIF), en el marco de la industria cultural musical en la Argentina y sus transformaciones. Para ello tomaremos como muestra textos (tanto gráficos como audiovisuales) de la campaña de difusión organizacional de CAPIF "Todo empieza con una canción", difundida en 2009.

"Esta campaña, apoyada por los distintos ministerios de educación, surge de la necesidad de la industria de la música de educar y concientizar a los más jóvenes sobre la importancia del respeto por el trabajo basado en la producción creativa que se ve vulnerado por la piratería y por las descargas no autorizadas desde Internet"[1].

Por otra parte, nos proponemos en este trabajo estudiar la concepción de juventud a la que esta campaña alude; así como también las mutaciones que han sufrido los bienes culturales musicales, en el marco de cambios económicos, político-sociales y tecnológicos acontecidos en la industria cultural musical desde los inicios de la industria discográfica hasta la actualidad, cuando asistimos a su mutación hacia otro soporte.

Cabe aclarar que analizaremos el material de CAPIF en un contexto en el que, tal como afirma Ramón Zallo (2011) "la cultura deviene comunicación. A ese cambio de paradigma le acompaña el concepto de industria creativa. La cultura y la comunicación, a su vez, devienen creación. Con ello, hay una doble intención del sistema: arroparse con el aura (y las subvenciones) que todavía tiene la cultura y diluir sus requerimientos en una pura y darwiniana gestión por el mercado." (Zallo, 2011: 4)

El proceso de producción de la "mercancía - CD"

Focalizaremos aquí en las formas de producción de un CD de música, el proceso de trabajo para producir este bien, el componente de trabajo creativo que él conlleva y en las mutaciones del "bien cultural musical".

"Mostrar todas las etapas de producción de un disco es una manera de evidenciar que el valor de una canción no está en la materia prima de un compacto, sino en el amplio proceso creativo y de labor que existe en la grabación o fonograma que se fija en un CD o en un archivo digital, y del que participan muchas personas", explicó Roberto Piay, Director Ejecutivo de CAPIF".

El proceso de producción de un disco es presentado en el DVD *como "un recorrido en el que participó mucha gente: desde técnicos de grabación y de diseño, hasta agentes de prensa y compositores"…* Los compositores son nombrados en último lugar. Cabría preguntarse aquí en qué lugar se situaría, desde el discurso de CAPIF, a los músicos intérpretes.
"-¿Te imaginabas cuántas etapas atraviesa la creación de un fonograma? Un recorrido tan extenso como creativo, en el que el punto de llegada sos vos, y cuya partida es esa letra o

[1] Los destacados en cursiva en el presente trabajo refieren a citas textuales del material de la campaña *"Todo empieza con una canción"* (Documento de la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas (CAPIF), Buenos Aires, 2009) (N. del A.)

melodía que comenzó a resonar en la cabeza de un músico" "Porque recordá que siempre… todo empieza con una canción". Una canción en la que los músicos -quienes la crearon, los agentes del trabajo creativo de esta industria cultural- cada vez tienen menor protagonismo.

El "punto de llegada" de esta campaña son los jóvenes. Consideramos aquí que la representación de juventud subyacente se relaciona con lo que Mariana Chaves (2005) asume como *"joven como ser no productivo:* dado que el tiempo de la productividad es el tiempo del trabajo, particularmente del trabajo asalariado, el joven *está lleno de tiempo libre*, es un ser «ocioso». Los jóvenes son presentados como seres no productivos económicamente" (Chaves, 2005). Este tipo de representación se inscribiría en un tipo de formación discursiva sobre la juventud que Chaves denomina "d*iscurso culturalista*: se trata de mirar a la juventud como una cultura, una cultura aparte de los otros grupos de edad de la sociedad, como si un grupo de edad pudiera construir una cultura por sí mismo, siendo que un aspecto fundante de lo cultural es su necesidad y capacidad de ser trasmitido y reproducido en las generaciones siguientes."(Chaves, 2005)

El proceso de producción de un CD puede descomponerse en *"etapas"*, en las cuales diversos *"especialistas"* trabajan *"para que el artista logre llegar a la gente"* en este formato. El proceso productivo es definido en el DVD de CAPIF como un proceso *"creativo":"-¿Te imaginabas cuántas etapas atraviesa la creación de un fonograma? Un recorrido tan extenso como creativo"*. Entonces, este modo de producción asumiría una fachada de "creatividad", una creatividad de la que el trabajo de los músicos estaría siendo despojado? Tanto Manuel Castells como Claudio Katz reconocen que el impacto de la revolución tecnológica genera una contradicción un tanto "insalvable": por un lado, con la introducción de las TIC se libera una cantidad importante de horas de trabajo; sin embargo, esto no es compensado por una mejora en las condiciones de vida, sino que es captado por una lógica de producción en el mundo del trabajo. Según Katz, esta reorganización de los espacios de producción del trabajo llevaría a nuevos procesos de organización de aquel en las distintas industrias culturales; la diferencia entre ellas estaría dada por la cantidad de trabajo creativo que cada una requiere. Uno de los principales problemas de estas nuevas formas de organización del trabajo reside en una contradicción entre la automatización creciente de estos procesos de trabajo y el añadido de valor creativo.

Con respecto a la representación de la juventud, conjeturamos que se alude al joven como sujeto consumidor de música pop(ular), acordando así con lo que Entwistle (2012) propone: "los jóvenes, se menciona con frecuencia en producciones académicas, son los mayores consumidores de música del mundo contemporáneo (Cf. STRAW 2006). Tanto más que esta relación entre música y juventud se ha naturalizado en los estudios socio antropológicos, descuidando otros modos de entender los procesos de recepción y consumo, como ya lo han advertido algunos autores de América Latina (GARRIGA et a 2011). Por un lado, los

investigadores señalan que no existe una "música joven". Los actores sociales -y esto es más notorio en un mundo contemporáneo- acceden a un menú discográfico casi infinito para articular sus repertorios de escucha, no sólo apropiándose de aquello que la crítica y las industrias clasifican como lo juvenil. A su turno, ciertas músicas pueden satisfacer o ser escuchadas por distintas juventudes en distintos períodos históricos. Por lo cual la relación entre música y edad es compleja."(Entwistle et al, 2012)

Llegados a este punto, focalizaremos en el proceso de producción de un CD, y puntualizaremos que la figura del productor o director artístico aparecería, en el caso del DVD lanzado por CAPIF, como un especialista "elevado y espiritualizado", como centro neurálgico de este proceso de producción de bienes culturales: -*"El rol del director artístico es fundamental*". El productor artístico es mostrado en este DVD como alguien que, dentro de la lógica de su especialidad, puede incluso sugerir -persuasivamente- a los músicos algunas pautas para redondear las letras de las canciones:

Afo Verde: *"-¿Y si ponés 'asesino de la razón' o algo así?"*

Guillermo "La Mosca" Novellis: *"-Bueno, "asesino" sí, puede ser… Me falta una palabra. Cuando escuchen la canción, esa va a ser la palabra".*

Andrés Mayo (productor): *"-Normalmente se busca un productor para que te ayude a elegir las canciones, entre el artista y la compañía*". La "normalidad" indicaría que en el mundo de la industria cultural musical este es el camino a seguir…

"-Los artistas analizan con la compañía tanto el repertorio a grabar como los posibles cambios que se le pueden aplicar al demo antes de su versión final". La compañía discográfica incide directamente, por lo que se explica en el DVD de CAPIF, en el proceso artístico musical. ¿Acaso la elección de un repertorio de canciones no es un trabajo que compete al área puramente musical? Decisiones fuertes, fundantes para desarrollar un camino artístico propio, son dejadas en manos de *"la compañía*".

En este sentido plantea Ramón Zallo que se estaría dando una progresiva amenaza al componente complejo y creativo que tienen estos procesos. La introducción de procedimientos informatizados aceleraría este proceso de mercantilización del trabajo vivo, creativo, autónomo. En el DVD de CAPIF se presenta el funcionamiento de la cadena de montaje en el proceso de producción de un CD de música, en el segmento *"Etapa de fabricación"*, etapa en la que *"se concreta el sueño de un artista y el trabajo de mucha gente"*. En este segmento del DVD se muestra la línea de montaje y los movimientos precisos, sincronizados, mecánicos de las máquinas que dan forma a la mercancía-CD, la etiquetan y empaquetan, sin mostrar a los

trabajadores que las operan. Cabría pensar en este punto: en este minuto ¿qué se muestra y qué se oculta de quienes trabajan en esta industria?
En *Los empleados* (2008) Siegfried Kracauer cita a un director comercial de una fábrica moderna, quien relata: "-La elaboración comercial del proceso de trabajo se encuentra racionalizada hasta el menor de los detalles" (Kracauer, 2008; 130).

Pareciera darse una análoga racionalización en el proceso de producción de un disco: *"-Cientos de miles de personas hacen posible el arte de la música""-El personal de las discográficas es parte muy importante en este proceso".*

Zallo puntualiza que, en este estado de cosas, "el (casi) 'todos creadores' como utopía se acerca y se aleja. Sin soportes y a coste casi cero, las herramientas de la creación y de la comunicación se extienden más fácilmente y permiten intercambios en todas direcciones, colectivizar los procesos productivos y romper la dicotomía entre cultura activa y pasiva." (Zallo, 2011: 2)

"El material audiovisual está siendo distribuido por CAPIF, de manera gratuita, en escuelas para que la mayor cantidad de chicos pueda ver el audiovisual y debatir sobre la importancia del respeto y la protección de la creación artística en general".

¿"Los chicos"? Entwistle (2012) plantea, con respecto a los estudios sobre juventudes en América Latina, que se hace imperioso señalar "ciertas aristas de la discusión: la relación entre lo musical y lo social, los vínculos entre juventud y música, así como el lugar supuestamente emancipado' que brindarían los materiales musicales a los actores jóvenes. Lo último, a su turno, inserta el problema de la dimensión política en el consumo cultural de la música. En este caso nos remitiremos principalmente al campo de género/estilo rock, que ha concentrado nuestra área de estudios" (Entwistle et al, 2012).

"Asimismo, Guillermo Castellani, Presidente de CAPIF, subrayó que el objetivo del proyecto es que todos, "desde jóvenes nos comprometamos con el respeto de la propiedad intelectual, valorando el trabajo creativo vinculado a las producciones musicales, pero también literarias y fílmicas" "

Entwistle (2012) critica que "el análisis haya devenido una naturalización de vínculo entre música y juventud —acentuando la cuestión identitaria— relegando otros modos de uso y relación con la música, así como circunscribiendo en exceso el 'rango etario' de los actores cuyos consumos merecerían ser estudiados" (Entwistle et al, 2012)

Mutaciones del concepto de "bien cultural" musical y su relación con la resignificación de la piratería de música.

Por otra parte, en el presente trabajo planteamos la existencia de una resignificación (y de una nueva valorización) del concepto de "bien cultural" musical, en relación con el advenimiento de la era digital, y con el uso de nuevos soportes tecnológicos y nuevas formas de producción, distribución y consumo de estos bienes, en el contexto de la Sociedad de la Información o sociedad post-industrial.

En relación con la definición de "bien cultural", George Yúdice (2002) asume que "los europeos afirmaron que los negociadores de Estados Unidos, del GATT y de la Organización Mundial del Comercio han definido los bienes culturales (filmes, programas de televisión, grabaciones sonoras o en vídeo, libros, etc.) como mercancías sujetas a las mismas condiciones comerciales que los automóviles o la vestimenta." (Yúdice, 2002: 265)

"Los extensos catálogos de música nacional son ahora propiedad de los cinco principales conglomerados del entretenimiento y por tanto su valor se ha desvinculado del origen nacional (Yúdice, 1999b)."(Yúdice, 2002: 266)

"Debido al crecimiento de la piratería - es un 5% mayor al año anterior-, en los últimos años las ventas de discos cayeron enormemente; se redujeron las fuentes de trabajo genuino que origina la industria discográfica; el Estado se ha visto privado de percibir ingresos, pues la piratería no paga impuestos; y los autores y compositores ven disminuidas sus regalías al comercializarse sus obras en un mercado negro que no les reporta compensación alguna por su trabajo".

"En este contexto, CAPIF, en representación de la Industria Argentina de la Música, considera una necesidad, y también un aliento, que el Gobierno Nacional reafirme y se comprometa con el diseño de una política de protección e incentivo de la propiedad intelectual como activo intangible de nuestro país, creando espacios de debate y de desarrollo de las industrias culturales con planes programáticos en áreas educativas en todos sus niveles, como así también la creación de organismos mixtos que coordinen acciones entre los sectores públicos y privados, tal como se realizan en otros países, a los fines de combatir los focos de piratería y falsificación en forma efectiva y a largo plazo", sostuvo el Director Ejecutivo de APDIF, Javier Delupí"

Consideramos que el debate acerca de los límites de la privatización de los bienes intelectuales, estaría ausente –más aún, invisibilizado- en el DVD de CAPIF, pero sí está presente en los materiales gráficos de la campaña de este organismo –en tanto uno de sus objetivos fundamentales es *"actuar contra la piratería de música"*.

En nuestro país, con respecto a la reciente polémica en relación con las leyes antipiratería digital (SOPA-*Stop Online Piracy Act*- y PIPA -*Protect IP Act*-), el músico Diego Frenkel, ex líder de La Portuaria, manifiesta: "Estoy de acuerdo con que se controlen las descargas de música, películas y libros y se legisle para que los autores cobren por ello. La industria cultural está sufriendo un deterioro enorme debido a esta especie de falsa libertad sobre materiales hechos por gente que necesita vivir de lo que hace y seguir produciendo". Sin embargo, Frenkel apunta que: "una ley positiva sería una ley en la que los autores decidieran qué se hace con su obra: si se vende o se regala, si se promociona o no. Debería legislarse de un modo simple, no desde organismos externos a los artistas, sino desde unos que nos representen". (La Nación, 23 -1-12)

"CAPIF combate la piratería de música ya que este no es sólo un problema de los artistas más exitosos: impide el surgimiento de nuevos talentos, destruye empleos y frena la inversión y el crecimiento".

Tal como sugiere Zallo (1988), la problemática de la piratería de derechos de contenidos, se inserta en el cruce entre diferentes modelos de negocio, de sociedad, y además en una lucha de poder entre actores presentes. El autor plantea que la salida a esta grave problemática "no pasa por una falsa visión romántica sobre una imposible gratuidad de la cultura y la información de calidad [sino que] (…) es preciso un nuevo equilibrio pactado que prolongue el derecho a la copia privada y al uso científico y educativo de las creaciones a cambio de una compensación justa a los autores, que tiene que venir impuesta a los nuevos agentes (portales, proveedores de contenidos, etc.) sin que esta posición de recaudador de derechos colectivos deba traducirse en términos de poder dominante sobre las Industrias Culturales." (Zallo, 1988: 342-3)
El compositor, arreglador, tecladista y productor artístico Lito Vitale alega que "el mundo de Internet me resulta bastante ajeno, porque no sé bajar música ni películas. Además, sigo disfrutando de comprar discos. Pero sí sé que la música bajada de este modo afecta a los artistas, a los autores e intérpretes. A las compañías no les hace nada, porque por lo general siempre saben cómo zafar, y por lo general tienen negocios mucho más importantes que la venta de discos (…) Todos los elementos que necesitás para bajar música los proveen las compañías grandes. De modo que me divierte que las compañías tengan que poner atención en los tipos que hacen este tipo de jugadas (como la de 'Anonymous'), y lo lamento por los artistas, que no cobran los derechos por este tipo de bajadas gratuitas. Pero no estoy con las compañías discográficas. Sé que la mentalidad de sus directores artísticos y sus presidentes va por un costado completamente lejano al cuidado del artista, y que siempre manejaron la música como un gran negocio (…) Aún así, es una cagada, porque afecta a las regalías mínimas que cobra el autor. Y si bien esto potencia la actividad del músico en vivo, también es cierto que cada vez más las grabadoras, que son impresentables, a la hora de diseñar un contrato le exigen al músico un porcentaje de lo que recauda por sus actuaciones. En conclusión: lo siento mucho por los intérpretes y los compositores, pero no por las compañías."(Clarín, 24-1-12)

“Desde CAPIF creemos que es de vital importancia, tanto que la gente comprenda que la venta de este tipo de materiales es un delito, una violación a los derechos de propiedad intelectual, y que sin su compra, la piratería no podría subsistir”.

“La venta de discos es el oxígeno de una industria que provee sustento a miles de personas, ya sea un compositor, un asistente de una disquería o un ingeniero de sonido y la evidencia muestra que la piratería afecta drásticamente la venta de discos.

La piratería restringe la vida de la cultura local. Los artistas talentosos no pueden obtener contratos de grabación en mercados de alta piratería”.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, nos preguntamos ¿qué es piratería? ¿Cuáles son los criterios, la lógica y la racionalidad de la punibilidad hacia estas acciones, si los hubiere?

Conclusiones

En el presente trabajo hemos analizado algunos aspectos que atañen al modo de producción de un CD de música, de acuerdo con lo planteado en la campaña de CAPIF “Todo empieza con una canción”. Enfatizamos en los cambios de modalidades en la piratería de música, y trabajamos la categoría de bien cultural musical y sus mutaciones en la era digital; y focalizamos además en el modo de producción de un CD de música y en la representación de juventud a la que la campaña de CAPIF alude.

Con respecto a esta última, acordamos con Entwistle (2012) en que “la discusión actual ha hecho visible el automatismo con el que los estudios reproducen la compleja categoría histórica de `la juventud', ligándola sin matices a cierto universo musical. Esta tarea que podemos llamar de deconstrucción con respecto a ciertas conceptualizaciones naturalizadas en el contexto de los estudios de las identidades juveniles y sus apropiaciones musicales es un paso preliminar importante para empezar a tender nuevas pistas analíticas y metodológicas” (Entwistle et al, 2012)

Dado que los estudios sobre jóvenes en Argentina, según Chaves (2009), conforman “ un grupo diverso de temas y problemáticas que han recibido un tratamiento diferenciado y muchas veces opuesto, según los investigadores privilegien una perspectiva de las personas jóvenes como sujetos activos o pasivos. En el primer caso, el énfasis está puesto en la capacidad productora, constructora y creativa de los sujetos jóvenes. Ejemplo de esto son los trabajos sobre prácticas culturales, sexualidad, drogas y delito tomados como prácticas que otorgan e imbuyen de sentido la vida de muchos jóvenes. En el segundo caso, los estudios se estructuran mayoritariamente en términos de usa-no usa, tiene-no tiene, y del consumo

entendido como recepción pasiva" (Chaves, 2009) podemos conjeturar que en esta campaña de CAPIF se privilegia el segundo caso.

Si pensamos, como una salida posible al estado de cosas descripto anteriormente en este trabajo, en encontrar nuevos modos de conceptualizar el derecho de autor, coincidiremos con Zallo (2011) en que "precisamente porque se trata de encontrar una justa remuneración a los creadores y empresas que puedan ver recompensados sus esfuerzos, hay que pensar en unos derechos de autoría ajenos a la propiedad intelectual, en el entendimiento de que la mayor parte -no toda- de la cultura es lo que en economía se entiende como un 'bien público' que es mejor socializar que privatizar para que sea eficiente y bien distribuida." (Zallo, 2011: 3)

Bibliografía

Bustamante, Enrique (coord.) (2003), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona. Conclusiones: p. 333-355.

Chaves. Mariana. "Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea". En: revista Última década, v. 1, n. 23, Santiago, dic. 2005. Disponible en: http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362005000200002

Chaves, Mariana. "Investigaciones sobre juventudes en la Argentina: estado del arte en ciencias sociales 1983-2006" En: *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 2, nº 5, Buenos Aires, junio de 2009.

Entwistle, Gabriel; Ríos, Rafael y Lozada, Isabel. "Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales". En: Revista Punto Cero, n° 25, Año 17, noviembre 2012. pp. 47-54, Universid ad Católica Boliviana "San Pablo". Cochabamba.

Kracauer, Siegfried (2008), *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente.* Gedisa, Barcelona.

Miège, Bernard (2006), "La concentración en las industrias mediáticas (ICM) y los cambios en los contenidos", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 11, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 155-166.

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

Zallo, Ramón (1988), *Economía de la comunicación y la cultura*. Akal, Madrid.

Zallo, Ramón (2007) “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”/ *The Economy of Culture (and Communication) as an Object of Study*. En: Revista Zer N°22, p. 215- 234.

Zallo, Ramón (2011), “Paradojas de la cultura digital”. En: Revista TELOS, Julio -Septiembre 2011, pp 1-5. Fundación Telefónica, Madrid. Disponible en www.telos.es

Material hemerográfico

Diario Clarín, Buenos Aires, 24 de enero de 2012. p. 3 – 4. “Pese a las restricciones, no cae la cantidad de descargas”. Disponible en http://www.clarin.com/internet/titulo_0_633536659.html

Diario La Nación, Buenos Aires, 23 de enero de 2012. “(Piratería y derechos de autor) La regulación en Internet divide a músicos y directores locales”. Disponible en http://www.lanacion.com.ar/1442638-la-regulacion-en-internet-divide-a-musicos-y-directores-locales

Otra documentación consultada

“Todo empieza con una canción”, DVD-R. Material de campaña educativa de CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas). Buenos Aires, 2009.

Entre planificaciones (1935-1998) y prácticas (1996-1998): Nuevas centralidades rosarinas y usos híbridos.

Godoy, Sebastián
UNR/CECUR-CONICET
sebasgodoy13@gmail.com
Entre Ríos, 2491. Rosario, Santa Fe
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

Las zonas verdes que componen la costa central de Rosario fueron imaginadas como una nueva centralidad para la ciudad, al menos desde el Plan Regulador de 1967. Tras la premisa de "recuperar el río" se programaron una serie de intervenciones urbanas puntuales el espacio, siendo la iniciativa arquitectónica del Parque España la primera en inaugurarse en 1992. El éxito de este primer proyecto abrió la posibilidad de replicar este tipo de intervenciones a lo largo de la franja costera, hacia el norte. Debido a una coyuntura económica desfavorable y el hecho de que los terrenos deseados por la municipalidad eran aun propiedad del ex-Ferrocarril Mitre, ese proceso de expansión fue postergado por casi una década. En ese hiato, hacia mitad de la década, los parques de la costa central fueron habitados, utilizados y reimaginados con sentidos algo distintos a los de la planificación urbana. Ajenos a los designios de los operadores inmobiliarios y las tácticas del marketing urbano en ciernes, cientos de jóvenes emplearon la zona para dar a luz un repertorio de prácticas estéticas y performáticas que podrían catalogarse como híbridas, ya que eran fruto del encuentro entre diversos artes y sus portadores. A comienzos de 1997 algunas instalaciones ferroviarias residuales fueron ocupadas y utilizadas para potenciar ese conjunto de prácticas. A primera vista, esta ocupación tenía un propósito similar al Parque España: funcionar como un centro cultural. Pero, a diferencia del complejo arquitectónico, el bautizado como Galpón Okupa lo hizo con fundamentos diferentes: la autogestión, la autoorganización, la horizontalidad la producción colectiva de saberes y prácticas y el esparcimiento no mediado por el dinero. Este trabajo busca pensar a los espacios producidos mediante las prácticas y usos cotidianos de alguno de sus habitantes como una serie de operaciones que distaban – y hasta cierto punto impugnaban – la idea de ciudad de los procedimientos técnicos y arquitectónicos que pautaron la remodelación de la costa. En esos espacios practicados, se generaron formas nuevas de representar y vivir la ciudad mediante lenguajes como el circo, el punk, la murga, la danza y el audiovisual, entre otros. Lenguajes que serían, hacia principios del siglo XXI, apropiados parcialmente por la política municipal que los incluyó dentro de un nuevo sistema de parques, rediseñado mediante convenios público-privados con miras a la valorización de esos terrenos. La intención es poner en tensión esas miradas sobre lo urbano y sobre la(s) cultura(s)

urbana(s), con el objetivo de generar algunos elementos para (re)pensar y (re)problematizar la ciudad y su cultura, no sólo en los términos de los proyectos oficializados, sino de las formas alternativas de producción del espacio.

Palabras Clave

Espacio Urbano – Prácticas estético-performáticas – Hibridación.

Introducción

Desde la arquitectura, como productora y analista de los procesos urbanos, se ha urdido una imagen de ciudad como entidad a ser construida a través de la planificación. Esa herramienta, en manos de los arquitectos desde el último cuarto del siglo XX, *producía* el espacio cenitalmente, "desde arriba". Para esta mirada, los interlocutores que intervienen en la producción de espacios urbanos son los técnicos, los políticos, las instituciones financieras, los operadores inmobiliarios y el capital privado. Las zonas verdes que componen la costa central de Rosario fueron imaginadas como una nueva centralidad para la ciudad, al menos desde el Plan Regulador de 1967, siendo entronizadas en ese rol con el Plan Estratégico Rosario de 1998. Tras la premisa de "recuperar el río" se programaron, en esa década, una serie de intervenciones puntuales que comenzaron con la inauguración del Parque en 1992. El éxito de este primer proyecto abrió la posibilidad de replicar este tipo de intervenciones a lo largo de la franja costera, hacia el norte y el sur. Sin embargo, hacia mediados de la década, ese proceso de expansión fue postergado por casi una década, debido a una coyuntura económica desfavorable y el hecho de que los terrenos deseados por la municipalidad estaban en manos del ENABIEF (Ente Administrador de Bienes Ferroviarios).

Sin embargo, podemos preguntarnos junto con Henri Lefebvre y Michel De Certeau si ellos son los únicos sujetos que actúan en esos procesos. Para el primero, el espacio es producido socialmente, de manera interconectada y yuxtapuesta, entre sus percepciones/acciones, concepciones/proyecciones y formas de vivirlo a través de las prácticas/representaciones (Lefebvre, 1974). Para el segundo, es al ras del suelo, donde "viven los practicantes ordinarios de la ciudad", autores de otro "texto urbano que escriben sin poder leer", una ciudad aprehendida táctilmente y apropiada cinéticamente (De Certeau, 1980: 105,109). En el hiato ocurrido entre la inauguración del Parque España y la reactivación del ciclo económico y planificador en 2004, los parques de la costa central fueron utilizados y reimaginados con sentidos distintos a los del urbanismo. Ajenos a los designios de los operadores inmobiliarios y del marketing urbano en ciernes, cientos de jóvenes emplearon la zona para dar a luz un repertorio de prácticas estéticas y performáticas que podrían catalogarse como híbridas, ya que eran fruto del encuentro entre diversos artes y sus portadores.

El objetivo de esta ponencia es abordar las prácticas urbanas mediadas por los cuerpos y las representaciones de los sujetos urbanos como formas producción del espacio desde un abajo resistente y disidente a la mirada cenital de la planificación y la gubernamentalidad. Se explorará un caso en el que la franja costera central de la ciudad de Rosario fue disputada por usos estético/performáticos –muchas veces autodenominados "resistentes"– que ocuparon espacios no intervenidos por la planificación entre 1992 y 2004. Luego de revisar la lógica proyectiva culminada que compone un arco entre mediados del siglo XX y 1992, se analizará un repertorio de prácticas que pusieron en diálogo a disciplinas artísticas como el circo, la murga, la danza y la música en tres momentos: primero configurándose en los espacios verdes de la zona costera, luego concentrándose parcialmente en una experiencia okupa única en su tipo, para finalmente diseminarse y proliferar en distintos espacios y experiencias en Rosario y otras latitudes.

A comienzos de 1997 algunas instalaciones ferroviarias residuales fueron ocupadas y utilizadas para potenciar ese conjunto de prácticas. A primera vista, esta ocupación tenía un propósito similar al Parque España: funcionar como un centro cultural. Pero, a diferencia del complejo arquitectónico, el bautizado como Galpón Okupa lo hizo con fundamentos diferentes: la autoorganización, la horizontalidad, la producción colectiva de saberes y prácticas y el esparcimiento no mediado por el dinero. En esos espacios practicados, se generaron formas nuevas de representar y vivir la ciudad a través de una multiplicidad de lenguajes. Repertorios artísticos no convencionales que serían, hacia el cierre de nuestra periodización, apropiados selectivamente por la política municipal que los incluyó dentro de un nuevo mercado cultural. Esta absorción fue a su vez parte de una estrategia de valorización de los parques linderos con el río Paraná, a través de convenios público-privados con miras *commodificación* y *turistificación* (Vera, 2015) de la ciudad. La intención es comparar y poner en tensión esas miradas sobre lo urbano y sobre la(s) cultura(s) urbana(s), con el objetivo de generar algunos elementos para (re)pensar y (re)problematizar la ciudad y su cultura, no sólo en los términos de los proyectos oficializados, sino de las formas alternativas y disidentes de producción del espacio.[1]

La ciudad desde arriba: la planificación y la recuperación de la costa

Desde diversos espacios académicos y profesionales se ha remarcado la importancia de una tradición urbanística rosarina y su continuidad a lo largo del siglo XX (Barenboim, 2011 y Rigotti, 2014). Esta genealogía, sintetizada en la voluntad de restituir la conexión costa-ciudad, constituyó el núcleo de las intervenciones del último cuarto del siglo XX. Según esta visión, la ciudad no sería solo la cuna de la bandera, también del "urbanismo argentino".

[1] Para la mirada planificadora se relevaron los planes y la prensa periódica que refleja ese enfoque. Para la mirada y las acciones de los grupos ocupantes, se llevaron a cabo entrevistas personales y repertoriaron periódicos y un litigio referido a la ocupación. Algunas de las categorías teóricas que guían el texto serán desplegadas en su desarrollo.

En este relato, el urbanismo emergió en Rosario a partir de tres episodios. Los dos primeros fueron las conferencias diagnósticas de Carlos María de la Paolera (1928) y de Werner Hegemann (1931). El tercero, el Plan Regulador de Della Paolera, Guido y Farengo (1935). Este conjunto conformaría el núcleo de *las invenciones del urbanismo* en la Argentina. El plan Regulador de 1935 tenía por función "organizar" una ciudad que crecía espontánea pero caóticamente, a través de un conjunto de recetas técnicas y científicas. Había que liberar a la ciudad del "cinturón" de hierro que la aprisionaba y le daba las espaldas al río y multiplicar los espacios verdes, entendidos desde la matriz higienista predominante como formas de prevenir y curar enfermedades en la población. Sin embargo, un escollo para ese Plan fueron las concesiones de los Ferrocarriles y el propio puerto, por lo que nunca pudo superar su estado de plano y memoria descriptiva. Sin embargo, sus objetivos persistieron en los imaginarios gubernamentales: la idea de recuperar el río para la ciudad fue desde entonces un horizonte.

En 1967, se presentó un nuevo plan regulador, esta vez inspirado en el funcionalismo y una idea de ciudad extensa, zonificada y con miras a la eficiencia. Se preveía despejar la franja centro-norte de la costa del Paraná y transferir las instalaciones ferroportuarias al sur. En ese texto apareció otra idea sobre el verde, que ya no se vinculaba con el paisajismo y el higienismo. Los espacios verdes pasaron a llamarse espacios recreativos. En ese sentido, la continuidad de la propuesta de 1967 con las planificaciones anteriores para Rosario estribaba en la recuperación de la ribera, pero tenía especificidades. Hay en la historia de la arquitectura una noción de "hilo conductor" en las labores planificadoras de Rosario, manifestada en el deseo de unir ciudad y río, sustituyendo los usos ferroportuarios por un nuevo dispositivo paisajístico. Entre los distintos planes de esta época existía una idea de ciudad como totalidad, es decir, se intervenía sobre toda la grilla para transformar y mejorar el funcionamiento de la ciudad, más que su mera estética. Pero entre el plan de 1967 y los anteriores no existió la misma idea de espacio verde de higienismo y el paisajismo *fin-de-siècle*, ni de espacio público multifuncional y cultural del urbanismo arquitectónico de fines del siglo XX. El plan del 67 estaba marcado por las consecuencias sociales y culturales del primer peronismo. Tenía que pensar a la sociedad de masas, pero desde una mirada más tecnocrática. En 1935, el plan no podía superar el régimen de concesiones de las instalaciones forroportuarias (en manos de capitales británicos y franceses). Esta situación comenzó a revertirse en 1942, al caducar la concesión francesa del puerto y regresar sus terrenos a la jurisdicción del Estado nacional, y culminó en 1948, cuando los ferrocarriles fueron adquiridos por el Estado nacional. Para 1948, gran parte de las condiciones de posibilidad para la realización del Plan Regulador de 1935 se habían materializado, pero había otro problema. Si antes el obstáculo eran las empresas extranjeras, luego del peronismo lo sería la puja entre el municipio y el Estado nacional, el nuevo dueño de las instalaciones ferroportuarias. Por ello, el plan de 1967 se libraba del problema de las concesiones a capitales privados y extranjeros de ferrocarriles y puertos y, gracias al contexto del golpe "modernista" de Onganía, se depuraba de los fundamentos ideológico-políticos en el campo técnico-urbanístico.

Esta somera lectura introductoria buscó mostrar algunas continuidades y rupturas en las planificaciones más significativas de la historia de Rosario durante el siglo XX. Asimismo, intentó iluminar dos cuestiones. Por un lado, el devenir de la idea de planificación resulta poco lineal. A pesar de recuperar la idea de ciudad como totalidad, las visiones del espacio verde/libre/funcional/público, de los obstáculos a vencer y de los objetivos a lograr, no fueron las mismas a lo largo del período. Por otro, las operaciones de sentido imperantes en el universo planificador siempre son "desde arriba". Allí aparece una idea de ciudad como objeto moldeable por dispositivos técnicos y voluntades estatales, más o menos despojadas de contenidos explícitamente políticos según el tinte de los gobiernos. Siempre fueron intenciones que apuntaban a variables a corregir: más espacio verde, más espacios funcionales, más precisión en la técnica, transformación de la costa o recuperación de las instalaciones de la misma. Siempre se operaba desde escritorios, con algo de relevamiento, pero con absoluto desconocimiento de la vida social que hacía de la ciudad su hogar y dimensión cotidiana. Todas ellas apuntaban al mejoramiento de una ciudad mediante la multiplicación de espacios físicos verdes/libres/funcionales/públicos.

El Parque España y la intervención por fragmentos

Si los planes mencionados mantenían la idea de totalidad y funcionalidad como horizonte de construcción de ciudad, esto habría de cambiar hacia el último cuarto del siglo XX. Con el apogeo de la dictadura 76-83, a los interventores del municipio les pareció conveniente reformar, una vez más, el espacio ribereño. Diversos impedimentos seguían existiendo, tales como la proliferación instalaciones precarias de pesca artesanal al norte como poderosas cerealeras instaladas en el sur. En el centro de esos espacios, se proyectó un nuevo tipo de intervención, que transformaría la forma de producir ciudad de manera cenital.

Las entidades españolas de la provincia de Santa Fe buscaban, por entonces, fomentar las relaciones internacionales con Iberoamérica, siguiendo a la distancia la transición democrática en la Península. Esa vocación por estrechar lazos transoceánicos fue estimulada por la expectativa que generaba la inminencia del Mundial de Fútbol Argentina 1978: un evento de tal envergadura podía canalizar grandes sumas de dinero para la renovación urbana. Las entidades españolas prometieron financiamiento para la renovación de la costa y propusieron al urbanista catalán Oriol Bohigas, uno de los emisarios del nuevo urbanismo arquitectónico y poco afín a la planificación integral. Él fue el encargado de diseñar el Parque de España.

Esa proyección comenzó a delinear los contornos de otra forma de intervención urbana que esgrimió la noción de espacio público, hasta entonces inexistente en Rosario. Sin embargo, entre el urbanismo catalán vecinalista y participativo propuesto por Bohigas (Borja, 2011) y las formas y procederes de la dictadura argentina, hubo desencuentros manifiestos. El arquitecto ibérico no convenció a las autoridades con su idea de intervenir mediante el Parque España en

una porción limitada de ciudad, formular una pieza arquitectónica que preservase el patrimonio ferroportuario, construir un espacio público en el que la arquitectura dominase al paisajismo y generar un efecto de contagio sobre el resto de la ribera. La idea de lo público y de un espacio y una arquitectura (de lo) público que animaba el proyecto de Bohigas, no interesaba a unos funcionarios aun imbuidos en una versión refinada del espacio verde y la planificación total.

Sumado a esto, las financias de la dictadura se vieron perjudicadas luego del Mundial 78 y el mismo gobierno español tampoco estaba pasando un buen momento. Estos y otros obstáculos y dilaciones demoraron la realización de las obras del Parque España (Robles, 2014). Este sería inaugurado recién 1992, curiosamente al mismo tiempo que otra obra de Bohigas: la Vila Olímpica de las Olimpíadas de Barcelona '92.

Esos quince años de atraso en la ejecución pendularon entre las incertidumbres del financiamiento, los inconvenientes con el asegurado de las barrancas, los viajes de sus impulsores a España para conseguir fondos adicionales, la visita a Rosario de los Reyes de España en 1985 y, finalmente, el compromiso de culminación de las obras. A fines de noviembre de 1992, la presencia de la Infanta Cristina y del presidente Menem en la inauguración demarca un hecho de características internacionales. Los aportes a la obra fueron de 12 millones de España y 4,5 millones de dólares del municipio que, además, cedió los terrenos del Complejo Cultural Parque de España (CCPE) al Estado español. Rosario estaba integrándose a un nuevo tipo de gestión de ciudades, entendidas como maquinarias creadoras de valor, cuyos engranajes pasaron a ser engrasados por "promotores" en lugar de urbanistas (Hall, 1998). Un nuevo modelo de producción urbana se preparaba para entrar en el juego del capitalismo avanzado, cuyos patrones de acumulación se flexibilizaban y sus exigencias incluían a los consumos culturales y recreativos como industrias inmateriales productoras de valor (Amendola, 2000; Jameson, 1991, Harvey, 1990).

Múltiples voces oficiales celebraron con vehemencia la inauguración de la obra. El intendente Héctor Cavallero anunciaba que "el teatro, los paseos y la biblioteca [del Complejo] serán de uso público, así como toda actividad cultural que se desarrolle" (*La Capital* 17/10/1992).

Por su parte, el Canciller del Consulado de España, Gerardo Hernández Illanes, hacía explícito el impacto futuro del Parque España

> "…hemos hecho un balcón magnífico hacia el río, hemos ganado ello. Y ese balcón va a extenderse, por un lado hacia bulevar Oroño y por el otro hacia el Monumento a la Bandera […] va a permitir que el ciudadano se encuentre con su paisaje natural por excelencia, el río Paraná". (La Capital, 29/10/1992)

Un nuevo horizonte de lo público y la posibilidad de replicarlo hacia el resto de la costa a la manera de “miradores” se erigían como una potente construcción de sentido lanzada a la luz en 1992. La apertura de la planificación – ahora arquitectónica – a la población, mediante un acceso aparentemente irrestricto a la cultura, parecía ser el futuro cierto de la nueva forma de pensar la ciudad. En poco tiempo, unos sujetxs otrxs pondrían en entredicho aquel mensaje del Intendente y el Canciller.

Del Parque España al resto de la costa central: proyectos y usos

Con posterioridad a la inauguración del Parque España, el municipio vislumbró la posibilidad de construir un mosaico de intervenciones similares por fragmentos mediante el acoplamiento de capitales e intereses privados a la planificación pública. Este afán cristalizó en el Plan Estratégico Rosario de 1998 (PER 1998), un documento que, a diferencia de los planes reguladores y las planificaciones funcionales que dominaron el horizonte urbanístico del siglo XX, carecía de toda precisión y omitía el uso de planos e ilustraciones. El Plan comenzó a producirse en 1996, fue supuestamente consultado a “1000 personalidades destacadas de la ciudad” (*La Capital*, 05/08/1998) e incluía 72 proyectos divididos en cuatro líneas estratégicas. El Secretario General de la Municipalidad, Miguel Lifschitz decía que la cuarta línea apuntaba a “consolidar a la ciudad y su río como centro de recreación y turismo de la región” y fortalecerla como “polo de atracción cultural y científica” (*El Ciudadano*, 30/10/1998). El corazón del proyecto radicaba en la recualificación de las extensiones e instalaciones de la costa central para la radicación de emprendimientos culturales y gastronómicos financiados por convenios público-privados. Las intervenciones y mejoramiento de esa franja la ubicarían como una nueva centralidad en la ciudad, que corría su eje al este de la ronda de bulevares que protagonizaron la historia urbana de Rosario durante la primera mitad del siglo XX. Los indicadores de éxito, la matriz FODA y la fragmentación proyectual –mediante la partición en líneas y en operaciones de escala controlable (Jajamovich, 2012)– hacían del Plan un dispositivo más asimilable a la administración empresarial que a la política urbana. Rosario se estaba adecuando explícitamente a los patrones de acumulación flexibles, ubicuidad de datos, capitales y mercancías propios de las ciudades del “capitalismo avanzado”, prestas a ponerse en valor en un mercado en el que la experiencia, el ocio y la cultura eran *commodities* estratégicos.

Sin embargo, ejecución del Plan no era tan simple. La voluntad de proyectar la ciudad usualmente precede a la disponibilidad de los medios para llevarla a cabo (De Certeau, 1980). El caso de la Municipalidad de Rosario no era excepcional. La planificación local, mediante intervenciones focalizadas, ansiaba desplegarse sobre un espacio que todavía le era ajeno: los terrenos del ex-Ferrocarril Mitre. El solar, correspondiente a la Estación Rosario Central, constituía un inmejorable mirador hacia la costa central del Paraná y lindaba con el CCPE. Los bienes ferroviarios del Estado nacional habían sido liquidados en 1995 (Decreto 1039/95) y sus activos pasaron al ENABIEF en 1996 (Decreto 1383/96). El PER 1998 comprendía una serie de

intervenciones parciales hacia el norte y el sur de la pieza arquitectónica de Bohigas, en terrenos que pertenecían al Ente Administrador. Si bien se intuía que eventualmente se podría realizar un traspaso a la Municipalidad de las propiedades que no cumplían función alguna, existían trabas legales para el inicio de las intervenciones. El PER 1998 entendía que las instalaciones "…permanecen desocupadas y, algunas de ellas, esperan el momento de su desmantelamiento definitivo" (PER 1998). Pero debía aguardarse a que el ENABIEF tomara alguna resolución que demoraba desde su creación en 1996.

La sucesión de miradas reseñadas hasta aquí, tanto las totalizadoras como las focalizadas, compartían un mismo mirador. Quienes miraban los planos o la planta urbana, así como quien mira un mapa, tenía la sensación de estar observando la ciudad desde el cenit, desde arriba. Poco sabían –ni consideraban– acerca de la vida de los caminantes ordinarios de la ciudad, muchos de los cuáles desarrollaron *tácticas* en tanto formas de "actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña, [aprovechando] las ocasiones" (De Certeau, 1980: 43). Debajo de los litigios, los papeles y las pretensiones gubernamentales y empresariales, se filtraron otros sujetos, lógicas y proyectos. Además de la presencia de la planificación, que buscaba *dominar* un espacio a través de la *visión*, hubo otras presencias, que *hacían* un espacio a partir de sus *prácticas*. Entre la proyectiva local y la traba que significaba la existencia de un "ente residual de Ferrocarriles Argentinos" (*Página 12*, 12/08/1998), se configuraron ideas distintas acerca de cómo vivir (en) la ciudad, más al ras del suelo y de los usos cotidianos de varios habitantes de Rosario. Por un lado, muchos galpones, depósitos y oficinas habían sido ocupados con fines habitacionales. Diversas familias se habían instalado allí desde mediados de la década de 1990 y conformaron verdaderas vecindades.

> "…una buena cantidad de construcciones que la crisis económica y habitacional convirtió durante los últimos años en una nueva modalidad de asentamientos irregulares, en este caso poblados sobre todo por una empobrecida clase media que perdió la posibilidad de alquilar y se resistió a recalar en las villas miseria de la ciudad". (*La Capital*, 17/08/1998)

Por otro, una de las instalaciones, ubicada al norte del Parque España, se había convertido en el escenario de un proyecto cultural alternativo. Sus animadores comenzaron a explorar la franja costera central desde mediados de la década. Más allá del CCPE de 1992, el resto de los espacios públicos de la zona adolecían de pobre parquización y notable descuido, ya que una vez finalizadas las actividades ferroviarias nadie cuidó su mantenimiento. Asimismo, no se habían pensado en esos terrenos como lugar de esparcimiento. Hacia 1996, esos espacios verdes, todavía no intervenidos por la gestión municipal, fueron empleados por diversos grupos para el ocio, la recreación y el aprendizaje de repertorios artísticos. A falta de espacios gratuitos y accesibles para el perfeccionamiento de artes performáticas –como las circenses–,

diversos artistas callejeros se formaban, ensayaban y presentaban al aire libre, como forma de conocer el terreno y acercarse a la gente. Una de estas usinas autónomas de producción artística se configuró y fue tomando forma en un ritual de naturaleza compleja, bautizado la Fiesta del Fuego (Godoy, 2015). De manera paulatina y –según los testimonios recabados– espontánea, un aluvión de cuerpos y saberes jóvenes[2] fueron engendrando, casi por agregación cinética, un espacio practicado a través de un cruzamiento de movilidades (De Certeau, 1980). Allí, los domingos por la tarde convergieron decenas de aficionados a las artes no convencionales, que aportaron repertorios de malabares, danza, murga, percusión, acrobacias, etc.

> "Comenzamos a encontrarnos en el Parque España. Había uno que se fabricaba sus tambores, otro se fabricaba las antorchas y nos encontrábamos allá. Veníamos en bicicleta, traíamos todas las cosas, nos encontrábamos con otros chicos. Kerosene, tambores y empezábamos a jugar todos juntos, y algo que empezó entre 10-15 personas, terminó de 500, de manera espontánea" (Pablo T., entrevista personal. En adelante PT).

Esa instancia de reunión configuró un espacio de hibridación y mestizaje (Soja, 2000) que produjo un movimiento en cuatro frentes. Primero, permitió la creación de nuevos lenguajes estéticos, por ejemplo, un estilo de murga que empleaba elementos del circo en sus repertorios. Segundo, posibilitó el aprendizaje de disciplinas artísticas a quienes no disponían de dinero para pagar una formación tradicional. Tercero, ayudó a que se inventaran "algunos espectáculos de calle cada vez más constituidos" realizados por una suerte de "elenco semipermanente [de artistas diversos] que estaban todo el tiempo juntos" ("Tati" D., entrevista personal. En adelante T). Cuarto, evidenció que el aprendizaje y la producción colectiva realizada en determinado lugar –en tanto experiencia performativa del propio cuerpo (Mora, 2010) y forma corporizada y cinética de consciencia (Csordas, 1993)– también transformaba el lugar. El espacio público delimitado por el Parque España, al sur, y el de las Colectividades, al norte, fue resignificado a partir de uso diferente al generalmente asociado al de los espacios al aire libre del centro de Rosario. La momentánea desatención del municipio sobre la zona fue aprovechada para el uso ritual de un grupo de jóvenes. El espacio entre los parques dejo de ser un lugar de esparcimiento para comenzar a ser un lugar de creación, perfeccionamiento, encuentro y pertenencia para decenas de jóvenes afectados por las políticas del neoliberalismo.

El Galpón Okupa: producir un espacio desde adentro

Hacia finales de 1996, algunos de los participantes de la Fiesta del Fuego, en sus recorridas habituales por los parques rodeados por el río, se detuvieron uno de los galpones

[2] Según Chaves (2005: 31) "Los sentidos que las culturas otorgan a los grupos de edad producen las condiciones simbólicas de cómo ser/estar en cada uno de ellos […] La naturalización del sentido que los sujetos le otorgan a las edades [son] parte de lo que se nombra como el procesamiento sociocultural de las edades". En este caso, tomamos por jóvenes a quienes tenían entre 15 y 20 años al comienzo de la periodización.

abandonados del ex-Ferrocarril Mitre. Estaba ubicado al norte del Parque España y constituido por dos estructuras contiguas, entre las calles España, Wheelwright, Italia y el Parque de las Colectividades. El inmueble ofrecía la posibilidad de generar el "espacio libre" configurado intermitentemente en la Fiesta, pero de manera más permanente y sólida (PT). Otra de las razones de su atractivo era que muchos de los jóvenes cargaban con diversos elementos que empleaban en la Fiesta –clavas, tambores, zancos– y no siempre era sencillo llevarlos en bicicleta hasta sus distantes hogares. En concreto, también se barajaba la posibilidad de tener un lugar de almacenamiento.

No todos los frecuentadores del Fuego y el Parque eran acróbatas, bailarines o murgueros. Algunos como Chachi, eran editores de *fanzines*, músicos o simplemente estaban identificados con diversos tipos de rock. Por esos días, el joven se encontraba explorando los contenidos políticos del movimiento punk y sus implicancias culturales. Le interesaban las noticias del movimiento *squatter* en Europa. A eso se sumaba otra cuestión local: en Rosario existían muy pocos lugares para que las bandas punk y de rock alternativo tocasen. Las rondas alrededor del lugar que Chachi y sus amigos realizaban hacia finales de 1996, siguieron durante los festejos que le daban la bienvenida al año 1997. El 2 de enero, el edificio fichado como posible espacio de guardado de elementos, sala de recitales y hogar para las actividades nacidas en el Fuego, fue intervenido.

> "Al galpón lo teníamos marcado hacía tiempo, pero nunca lo habíamos ocupado. Siempre pasábamos y lo veíamos cerrado y, por una cosa u otra, nunca lo habíamos abierto. La zona estaba cubierta por un tejido y yuyos muy altos. Curtíamos mucho por ahí, porque estaba buenísmo, todo abandonado. Un día, ocupamos finalmente el galpón. Lo empezamos a limpiar y algunos se quedaron a vivir". ("Chachi" C., entrevista personal. En adelante C)

Unos diez jóvenes ingresaron en el inmueble, en donde encontraron a una mujer de mediana edad que lo habitaba hacía un tiempo. Ella vivía en una punta, que lindaba con calle Italia, y les "habilitó" a los ingresantes la punta contraria. En el medio quedaba la mayor parte del galpón, inhabitado y repleto de los despojos de las anteriores actividades ferroviarias. En tres horas, los primeros habitantes estaban instalados. Para su momento de esplendor y mayor visibilidad, el edificio llegó integrar espacios comunes y áreas cada vez más diferenciadas: en una de sus estructuras, una sala de danza y pintura, en la otra "el Bar, el Cielo [un entrepiso donde funcionaba una sala de ensayo], el Aire [un segundo entrepiso] Y abajo del Cielo, claro está, arde el Infierno" (*Rolling Stone*, 08/1998). Algunas áreas eran de uso común, mientras otras fueron "okupadas" como habitaciones de los residentes. Allí se fue configurando una corriente heterogénea de maneras de intervención, usufructo y habitación del galpón que fluctuó durante los casi dos años que duró la ocupación. Si bien había un núcleo de habitantes semipermanentes que se renovaba periódicamente (entre los carentes de hogar y los que

deseaban huir del suyo), no todos los que utilizaban las instalaciones vivían allí. Algunos muchachos y muchachas de clase media, acudían al galpón como frecuentando un club de barrio, para luego volver a casa de sus padres y tareas escolares.

Antes de su apogeo, el galpón debía tomar forma. Una vez que se acomodaron los primeros y escasos ocupantes y pasaron las primeras amenazas policiales se le dio "forma de centro cultural" (C). La primera actividad era simplemente pasar el tiempo, disfrutar del ocio y compartir mates, cervezas, cigarrillos, panificación del día anterior y todo elemento que pudiera tomarse con las manos, consumirse parcialmente y pasar a otras. En esa primera etapa no se diferenciaban de los *squatter*s europeos, con la salvedad de que la mayoría de los ocupantes rosarinos lo hacían "instintivamente y sin conocer" lo que ocurría al otro lado del Atlántico (PT).

En pocos meses, surgió una iniciativa más meditada sobre el propósito del ya bautizado Galpón Okupa o Centro Kultural Independiente, que consistía en ofrecer talleres abiertos a la comunidad gratuitos o "a la gorra". El proyecto artístico del Okupa era lo que lo separaba de experiencias similares en Europa, más abocadas a las necesidades de vivienda y reivindicaciones abiertamente políticas. El cuerpo de los talleristas del Galpón estaba formado tanto por residentes como por no residentes que participaban de las actividades y la vida del lugar. Chachi, por ejemplo, que vivía con su madre en las cercanías del Parque y trabajaba desde lo audiovisual, organizó con otros compañeros ciclos de videocine semanales. Pablo y Tati dieron talleres de circo y malabares que, bajo el influjo y herencia de las performances de la Fiesta del Fuego, fueron los que tuvieron más asistentes y docentes. A esas propuestas se sumaban espacios para enseñar y aprender guitarra, tango, artesanías, pintura, ajedrez y teatro, entre otras disciplinas.

Además de las variaciones entre quienes habitaban o no el Galpón, también existía una diferencia en relación al lugar desde el que intervenían. La heterogeneidad del espacio permitía la multiplicidad. Algunos se acercaron al Okupa desde historias militantes y pertenencias a espacios como los movimientos sociales. Ese era el caso de Pablo y Amalia, que provenían de la Red de Solidaridad con Chiapas. Al enterarse de la posibilidad de represión por parte de la policía a los primeros ocupantes del Galpón, la pareja se apersonó junto a algunos organismos de Derechos Humanos, sin saber nada de lo que era una "okupación urbana" (Pablo y Amalia, entrevista personal. En adelante P y A). Una vez que conocieron a los habitantes y las actividades del espacio, comenzaron a asistir a un taller de artesanías y emprender la práctica de la asamblea –instrumento fundamental de la política zapatista– como forma de sumar a la organización de la vida del Galpón. También, varias organizaciones sociales y políticas como HIJOS y la APDH vieron en el Okupa un espacio importante para realizar actividades, por el componente reivindicativo y combativo inherente a la "okupación".

> “Lo atractivo era lo heterogéneo de eso [muchos] capaz que llegamos distinto que el resto de la gente que se quedó. Aunque no vivieras ahí, había una sensación de que era tu casa. [Pensábamos que] cuando se calmara la cosa, se empezaría a trabajar en este proyecto cultural más concreto que involucraba lo colectivo, la realización de talleres, la autoorganización y la reformulación física del lugar” (A)

Si por un lado, los talleres atraían entre 5 y 10 personas y las obras de teatro llegaban con suerte a las 20 o 25, los recitales eran la oferta más convocante. Hacia mediados de 1998, se sucedieron alrededor de 75 recitales a los que asistieron cientos de bandas de punk, metal, música circense y diversas variedades de rock. Si bien el costo del sonido era alto y siempre “existía el peligro de que te caiga algo encima”, los organizadores recuerdan la experiencia del Galpón como un hito en la historia de la escena musical *under* local (“Zalo”, entrevista personal. En adelante Z). El segundo año de su existencia vio al Centro Kultural mucho más preparado para estos “toques” que convocaban a más de 300 personas por fin de semana. Para entonces, el inmueble contaba con “un escenario de tres pisos, cosa nunca vista en Rosario” (C). Desde Catupecu Machu (que tocó tres veces allí) hasta Las Manos de Filippi, pasando por bandas internacionales como Niños con Bombas y locales como los Buenos Modales (los constructores del escenario), las formaciones que desfilaron por el antiguo recinto ferroviario siempre disfrutaron de tocar en un lugar “clandestino”. El Galpón Okupa funcionaba *non stop*: los días de semana se realizaban los talleres y las reuniones, al acercarse el tándem jueves-viernes aparecían las obras de teatro y las muestras de video-cine, para culminar con el escenario, el Bar y el llano del inmueble colmados por la música.

Sin embargo, en un espacio sin reglas y donde conviven muchas personas no podía transcurrir mucho sin conflictos. Según la mirada retrospectiva de algunos participantes, las tensiones entre sus miembros debilitaron la masa crítica que el Galpón hubiera necesitado para enfrentar las presiones del desalojo. Los problemas eran de dos tipos. Por un lado, existían conflictos y roces cotidianos en torno a la dinámica de libertad y ocio imperante. El Rosky, uno de los primeros ocupantes le comentaba a una periodista de Buenos Aires:

> “Este lugar te agota […] tenés que convivir con diecinueve personas distintas, que no piensan lo mismo que vos, que son egoístas como vos. Uno trata de buscar la paja en el ojo ajeno […] El problema es cuando hay gente que okupa pero no se ocupa […] El ocio los consume.” (*Rolling Stone*, 08/1998).

Mientras muchos trabajaban para mantener y mejorar el lugar, otros simplemente pasaban sus días sin aportar al trabajo colectivo, ensuciando y consumiendo cosas “de garrón”. En un espacio completamente horizontal y asociado a cierto anarquismo, era imposible obligar a nadie a hacer nada. Esto generó desgaste y resquemores entre varios okupas. Por otro lado, había conflictos ideológicos subterráneos. El dilema era si algún nivel de organización era

necesario. No siempre fueron bien recibidas las asambleas organizadas por Amalia, Pablo y otros colectivos sociales. Algunos no querían atarse a ninguna regla y asimilaban el asambleismo a la política partidaria que detestaban. Por otro, hacia su segundo año de existencia, el Okupa recibió nuevos miembros que habían conocido la experiencia *squatter* europea de primera mano, que dio lugar otro tipo de confrontaciones

> "Discusiones acerca de qué significaba una okupación y si una okupación en Latinoamérica tenía que ser una okupación ideológica y contracultural como Europa o si acá era una cuestión de necesidad por las condiciones de vivienda y de un carácter más ligado a lo artístico" (P).

En el fondo, el problema era que no había un proyecto explícito y existían diferencias en la práctica acerca de qué hacer y cómo vivir en el Galpón. Muchos se fueron tanto por problemas de convivencia con quienes fagocitaban las acciones colectivas mediante su propensión al ocio y el vicio, así como trifulcas con quienes querían imprimirle una atmósfera más *squatter* a la simple acción de habitar el inmueble ferroviario. "Personas valiosísimas" se perdieron, decía Chachi, pero que no entendían la naturaleza de la "okupación":

> "El galpón demandaba que había que okupar el espacio, pero también había que ganarlo. No era que vos llegabas a un lugar y estaba todo dado. [Muchos] entraban con la fuerza de okupar. Vos venís ya predispuesto a okupar, por más que te encuentres con fulano o mengano que no tiene ganas de barrer durante toda la semana o que le importa tres carajos no lavar los platos" (C).

La cuestión no era sólo entrar, sino mantener el espacio común y el propio, apropiarse cinéticamente de un lugar, con la presencia, con el cuerpo, con la práctica. Era una empresa que requería cierto temple por parte de quien quisiera emprenderla. Sea por las diferencias internas, sea por la precariedad de la "okupación", o por la marca de nacimiento de un mosaico tan heterogéno y magmático como inestable, el Galpón resistió un poco más de un año y medio. "Resiste" estaba escrito en la piel de varios de sus habitantes y en algunas de sus paredes, pero una red de acontecimientos acaecidos en una escala local-global marcaron el ocaso del Galpón Okupa.

Visibilización mediática, intimación federal y aprovechamiento municipal

Al promediar 1998, sobre los okupas pesaban seis intentos de desalojo, con modalidades muy variadas, desde amenazas policiales hasta la intervención de equipos interdisciplinarios, pasando –por su puesto– por la insistente presencia del Control Urbano Municipal. Desde el nacimiento del Galpón (1997), la Municipalidad de Rosario había tratado con los okupas. Algunos de sus habitantes decidieron irse de allí tempranamente, al verse increpados por las

fuerzas del orden y tratados como indigentes por los funcionarios municipales. Como habitualmente, la Municipalidad tenía problemas para caracterizar adecuadamente a –y dialogar con– todo actor colectivo que emergía en la ciudad.

> "…cayeron una trabajadora social y tres funcionarios municipales. Cayeron a negociar como negociarían como con una familia de la villa (nos querían dar algunas chapas y colchones para que nos vayamos) y encontraron a un montón de personajes que venían de diferentes formaciones, algunos instruidos, una heterogeneidad, gente que se plantó y les empezó a tirar argumentos que los descolocaron absolutamente. Los tipos quedaron totalmente en offside y el Director de Control Urbano se enojó y se fue a las puteadas sin terminar de definir la mediación […] A partir de ese momento, la Municipalidad dejó de tener intentos de negociación. De ahí en más fueron aprietes" (P).

Mientras seguía el forcejeo, el 29 de junio llegó a manos de los okupas una orden de desalojo del Juzgado Nacional de Primera Instancia de Buenos Aires que, en representación del ENABIEF, los ultimaba a retirarse de esas propiedades. Al darse cuenta que la Municipalidad los estaba intimando desde un derecho de propiedad arrogado sobre un inmueble el que no tenía, los habitantes del Galpón –patrocinados por la abogada Maidagán y acompañados por la APDH– comenzaron un litigio en el que solicitaban más tiempo para negociar, ya que hasta entonces desconocían al verdadero propietario de las instalaciones. Para los okupas, el gobierno local se había "lavado las manos".

> "…durante un año y pico estuvimos negociando de buena fe con funcionarios de segunda línea creyendo que el dueño de los galpones era el municipio. No sabíamos nada de esto hasta que un día cayó una delegación del juzgado federal […] mientras tanto, nos hicieron pasear por decenas de oficinas" (*Página 12*, 12/12/1998).

La orden del Juez Federal, Sergio Fernández, quedó en suspenso a partir de la intervención de la jueza local Silvia Aramberri. Sin embargo, había dos complicaciones con la nueva fecha de la orden, el 15 de julio. Uno era que lindaba con la feria judicial. El otro refería a una serie de acontecimientos que irradiarían sobre la precaria situación del Okupa.

María Soledad Rosas (24 años) había viajado a Europa en 1997. Nacida en una familia de clase media bonaerense, terminó habitando en "El Asilo", un edificio ocupado por *squatters* italianos y se puso en pareja con uno de sus miembros. Durante casi un año de vida okupa, nadie supo nada de ella. Eso fue hasta que ocurrió un atentado en Turín y el ojo público comenzó a buscar culpables. Acusada de ecoterrorismo, Sole fue detenida. El 11 de julio 1998

fue encontrada ahorcada en el centro terapéutico en el que estaba confinada. La noticia irradió en el país natal de la protagonista de la tragedia.

En Argentina, el hecho significó voltear la mirada y buscar a “los primos argentinos” de Sole (*Clarín*, 30/08/1998): los okupas locales. Y, en esa pesquisa, se evidenció que los okupas rosarinos eran –probablemente– los únicos en la Argentina. Un día después de la muerte de la okupa argentino-italiana y con el desalojo a escasos días, llovió la atención mediática. *La Capital*, *Clarín*, *Página 12*, *La Nación*, *Gente*, *Rolling Stone*, *América TV*, *Canal 13* y muchos medios más sacaron notas desde el día siguiente al suicidio de la joven Rosas. La “okupación” rosarina apareció en todos lados, a veces como escueta crónica, otras como radiografía de lo exótico e incluso como una epopeya de quienes aún resistían al capitalismo neoliberal. Amparados en su nueva visibilidad, los miembros del Galpón emprendieron una serie de actividades defensivas. Radios abiertas, ollas populares, volanteadas y –obviamente– recitales inundaron la ciudad.

Al término de la feria judicial, el juzgado federal retomó las acciones con miras al desalojo. Paradójicamente, el expediente iniciado en Buenos Aires por el ENABIEF no estaba dirigido a los okupas sino a “contra una mujer que había solicitado a Ferrocarriles la concesión del inmueble en 1991” (*La Capital*, 11/08/1998) para instalar un negocio gastronómico que nunca se concretó. A pesar del desconcertante trascendido, el gobierno local argumentó que, de todas maneras, el sitio del conflicto “estaba incluido en el traspaso de terrenos a la Municipalidad”, mientras que los okupas argumentaban que iban “a resistir pacíficamente” (*La Capital*, 12/08/1998). Hasta el último momento, el Okupa mantuvo sus actividades –“las autoridades deben entender que por aquí pasa mucha gente y que no molestamos a nadie”, declaraba un joven a los medios. Finalmente, el desalojo ocurrió el 12 de octubre a manos de la policía de Santa Fe “…con el apoyo de un grupo de elite de la Policía Federal y de unos treinta gendarmes”, y la jueza Aramberri. Se construyó un cerco con las fuerzas de seguridad en el centro de la ciudad. “No hubo violencia física, pero nos presionaron por la forma en que vinieron armados y equipados”, explicaba uno de los okupas (*La Capital*, 13/08/1998). Los representantes del municipio no aparecieron. Los representantes de la APDH cargaron contra el municipio, apuntando que fue todo parte de un plan para “avanzar sobre este espacio que no le pertenece para instalar la Casa del Tango” (*Página 12*, 12/08/1998). Asimismo, el Secretario de Gobierno, Antonio Bonfatti, negó que el municipio haya mediado previamente con los okupas, al declarar que “nunca tuvimos propuestas para ellos” (*La Capital*, 13/08/1998).

Los habitantes del ahora ex Galpón Okupa permanecieron unos días en las afueras del edificio, organizando ollas populares y festivales, para luego dispersarse. Algunos se reubicaron en otros espacios “okupados” como en las inmediaciones de la estación Rosario Norte o en una casona de Viamonte y 1º de Mayo. Por entonces, abundaban las casas okupas en Rosario y la Argentina, como contagio de la experiencia –magnificada por los medios– del Galpón y el

número de inmuebles desocupados. La Municipalidad se encontraba presentando su flamante PER 1998 y uno de sus ejes era fortalecer la cultura local. Luego de que los okupas retiraran sus pertenencias, la intendencia le entregó el usufructo del galpón a la Academia del Tango, que habría de proyectar allí un centro cultural. Debía "relevar el edificio para elaborar un proyecto definitivo y conseguir los sponsors para poder hacerlo" (*El Ciudadano*, 09/10/1998). El festejo por la entrega de la propiedad, el 26 de octubre, incluyó un acto y el baile de parejas de tango en vivo. Mientras el ejecutivo municipal declaraba que la donación fue posible por un convenio de 1997 –que no fue nunca mencionado durante el conflicto– algunos argumentaban que no estaba clara "cuál es la antigüedad del proyecto, cuál es la prisa por llevarlo a cabo" (*Página 12*, 16/07/1998). En relación al pasado reciente del galpón, el presidente de la Academia del Tango, Miguel Jubany explicaba

> "Desconozco la filosofía de los okupa, pero si es gente joven que busca crear libremente, entonces compartimos una misma idea y se tiene la mejor buena voluntad para incorporarlos en las actividades […] hace mucho tiempo que se tenía esta idea y nunca hubo intención de interferir en los proyectos de otras personas"

Como fuere, la futura Casa del Tango se incorporaría a un mosaico de intervenciones que, a partir del Parque de España y bordeando la costa central de Rosario, constituyeron uno de los pilares de la planificación municipal, condensada en la letra del PER 1998. Un plan que buscaba transformar la ciudad en base a sus elementos existentes, productivos, laborales, identitarios, culturales y artísticos. En 2003, el ENABIEF cedería su potestad al ONABE (Organismo Nacional de Administración de Bienes del Estado), que realizaría en lo inmediato el traspaso de las últimas estructuras ferroviarias a los Estados municipales. Ya no había obstáculos para el proyecto urbano que ansiaba recuperar áreas de la ciudad en desuso y con cierto "valor patrimonial" para valorizar terrenos, actividades y capitales. De estos últimos, se esperaba un aumento en su presencia y circulación.

Reflexiones finales

En el proceso de producción del espacio en el caso de Rosario, hay múltiples rupturas. Por un lado, puede observarse una voluntad de intervenir a través de saberes vinculados al urbanismo sobre la zona ribereña y, en términos generales, producir un espacio que reconecte la ciudad y el río superando la interface ferroportuaria. También, la costa central se mantiene como el área seleccionada para generar esa conexión entre Rosario y el Paraná. Lo otro que aparece como constante en la "narrativa cenital" son los obstáculos para concretar esa reconexión. Si bien con numerosas variaciones, esas barreas tradicionalmente citadas eran de dos tipos. Uno, el régimen de concesiones de los terrenos de la costa tanto a capitales extranjeros como nacionales. Por otro, el régimen de jurisdicciones múltiples que pesaron sobre esos terrenos y

los bienes allí emplazados, una multiplicidad que abarca al Estado nacional, las entidades administradoras de bienes del estado (ENABIEF y ONABE) y el municipio de Rosario.

Dentro de las discontinuidades en la recuperación de la costa, el tipo y la modalidad de la intervención varía sintomáticamente a lo largo del siglo XX. La planificación de 1935 promovía un sistema de parques, la de 1967 un conjunto de espacios recreativos y el urbanismo arquitectónico de fin de siglo piezas replicables de un espacio público multifuncional.

A pesar de las declaraciones políticas sostenidas en principios democráticos, plurales y participativos y arquitectónicas de haber abandonado la planificación moderna, se observa que la operación Parque de España es menos definida en sus resultados que en sus propósitos.

En lo que refiere al dispositivo cultural, el Parque España apunta a acoger una cultura jerarquizada, a pesar de sus alocuciones pluralistas. El CCPE buscó dar asilo a las expresiones de una “alta cultura” y “abrirlas” al público, en vez de hacer entrar a las diversas expresiones del público. Dotado de una biblioteca, un centro de documentación, un colegio privado, túneles para muestras y conferencias, un teatro y un anfiteatro, el CCPE funcionaría como escenario para la cultura de excelencia. Con la demora de las inversiones, la crisis argentina de los 1990s. y la suspensión de la renovación de la costa, aparecen nuevos sujetos que comienzan a utilizar el espacio del Parque España para promoción de una cultura divergente, respecto a la excelencia del CCPE. Estos nuevos actores promovieron un choque entre el discurso político democrático, abierto y participativo y el de la excelencia de una cultura letrada y artísticamente consagrada por el mercado y/o la crítica. Las nuevas prácticas que establecieron estos agentes violentaron los tabiques entre lo alto/lo bajo, lo culto/lo popular, lo masivo/lo exclusivo. Al no someterse a los imperativos de una cultura de masas ni de una industria cultural, esas prácticas problematizaron, en un solo movimiento, los lazos que el urbanismo arquitectónico tenía con el pensamiento moderno, con la ciudad capitalista y el espacio como mercancía. Pusieron en discusión –sin quererlo explícitamente– la insuficiencia de un urbanismo que algunos vincularon con el posmodernismo para abarcar a la cultura en plural, criticaron la tendencia de los usos de la cultura en pos de obtener un financiamiento privado y producir su desinversión pública y, también, vislumbraron embrionariamente las aristas mercantiles del proyecto de renovación de la costa. Configuraron lo que Soja (2010) llamó *justicia espacial*, en relación al famoso *derecho a la ciudad* de Henri Lefebvre (1968): un derecho a crear el propio entorno de acuerdo a nuestros deseos, a una vida urbana renovada a partir de una producción más horizontalizada, participativa e igualitaria del espacio.

Cuando estas formas de organización se desgastaron, junto a sus condiciones de posibilidad, especialmente a partir del desalojo del galpón y la posterior absorción por parte del municipio del fomento de las actividades culturales (Godoy, 2015), la experiencia del Galpón Okupa fue sometida a la “condescendencia de la posteridad” parafraseando a Edward Thompson en *La*

formación de la clase obrera en Inglaterra. Hoy es la misma arquitectura, en su rol de productora de sentido sobre el pasado de la ciudad (historia cultural) y distribuidora de los parámetros de valoración de las intervenciones urbanísticas (critica urbana), la que dedica un lugar marginal a la experiencia del Galpón Okupa, asimilándola a interferencias y dificultades menores para la recuperación de la ribera que proyectaron los arquitectos. Esta recapitulación que combina lecturas históricas y etnográficas bajo la lente de los estudios espaciales no solo pretende sumar una pieza olvidada al pasado cultural múltiple de Rosario. Además, ensaya problematizar la hermenéutica de una historia cultural urbana tan hegemónica como poco crítica a la hora de (re)pensar cómo ha sido posible lo que es. ¿Quiénes están en los intersticios de y en pugna con el desarrollo histórico enaltecido como inminente y necesario?

Bibliografía

Amendola, Giandomenico (2000) *La ciudad posmoderna. Magia y miedo en las metrópolis contemporáneas*, Madrid, Celeste Ed.

Borja, Jordi (2011) *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona.* Buenos Aires, Café de las Ciudades.

Csordas, Thomas. (1993). “Somatic modes of attention”. *Cultural Antrhopology*, vol. 8, nº 2, pp. 135-156.

De Certeau, Michel (2000) [1980] *La invención de lo cotidiano. 1 artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Godoy, Sebastián (2015) “Otras ciudades posibles. Itinerarios artísticos y resignificaciones el espacio público, 1994-2002, *Prácticas de Oficio*, Nº 16, pp. 1-17.

Harvey, David (1990) *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Jajamovich, Guillermo (2012) “Intercambios internacionales, estrategias urbanísticas y aspectos políticos: España, Buenos Aires y Rosario (1979-1993)”, *RIURB* (7:7)19 – 30.

Jameson, Frederic (1991) *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Lefebvre, H. (1978) [1968] *El derecho a la ciudad*, Madrid, Península

Lefebvre, Henri (2013) [1974] *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.

Lo Valvo, José (1949) *Planificación y urbanismo*. Rosario, S/D.

Mora, Ana Sabrina (2010) *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

Rigotti, Ana (2014) *Las invenciones del urbanismo*. *Inestabilidad de sus representaciones científicas y dificultades para su profesionalización*. Rosario. UNR-Editoria.
Robles, Guillermo (2014) "El complejo cultural parque de España de Rosario (1977-992)", *Folia Histórica del Nordeste* (22), 259-283.

Soja, Edward (2010) "Tercer Espacio. El alcance de la imaginación geográfica", en Albet, A. y Benach, N. (ed.) (2010) *Edward W. Soja. La perspectiva posmoderna de un geógrafo radical*, Barcelona, Icaria.

Soja, Edward (2010) *Seeking Spatial Justice*, EEUU, University of Minnesota Press.
Vera, Paula (2015) "Ciudad Saludable, ciudad turística. Espacialización de imaginarios y prácticas urbanas (Rosario, Argentina)", *ROTUR, Revista de Ocio y Turismo*, 10, pp. 43-58.

Fuentes documentales

Agencias de noticias *A-Infos*, www.ainfos.ca.

Auditoría General de la Nación, Traspaso de los bienes del ENABIEF al ONABE, 30/10/2003.

Della Paolera, Carlos, Guido, Angel y Farengo, Adolfo *Plan regulador y de extensión*. Rosario, Municipalidad de Rosario.

Juzgado de Primera Instancia en lo Contencioso Administrativo Federal Nº 2, Carátula "Ente Nacional de Administración de Bienes Ferroviarios (ENABIEF) c/Aboukais, Lorena s/ Lanzamiento Ley 17.091".

Mongsfeld, O. (1967). Plan Regulador Rosario. Rosario: Municipalidad de Rosario.

Periódicos *La Capital*, *El Ciudadano*, *Clarín*, *Página 12* y *La Nación*, Años 1990s.

Presidencia de la Nación, Boletín Oficial, Decretos 1039/95 y 1383/96

Rolling Stone, Año 1, Número 5, Agosto de 1998. La Nación S. A.

Entrevistas

“Chachi” C. Realizador audiovisual. 28/05/2015 / Pablo T. Artista callejero, actual docente de la EMAU (Escuela Municipal de Artes Urbanas). 26/03/2014 / Pablo y Amalia, Red de Solidaridad con Chiapas, realizadores audiovisuales. 04/06/2015 / “Tati” D. Artista callejero, actual director del *Garage 29* (Bruselas). 18/12/2014 / “Zalo”. Organizador de recitales, actual docente de escuela media. 20/05/2015.

La novela rosa fantástica como formato de la literatura juvenil

López Corral, Manuela
FaHCE - UNLP - UNIPE
manuelalopezcorral@gmail.com
La Plata, Buenos Aires
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

El presente trabajo constituye un avance de la tesina de licenciatura en Letras que me encuentro desarrollando acerca de las sagas juveniles románticas, sus formas de consumo y su apropiación por parte de las jóvenes de la ciudad de La Plata. Bajo esta denominación incluimos sagas de libros entre las que se encuentran *Crepúsculo* (Stephenie Meyer, 2005), *HushHush* (BeccaFitzpatrick, 2009), *Cazadores de Sombras* (Cassandra Clare, 2007)*, Fallen* (Lauren Kate, 2010), y otras similares. La existencia de este tipo de literatura popular tanto como su consumo se hace evidente no solo en espacios de comercialización como librerías, grandes cadenas de supermercados, adaptaciones cinematográficas y múltiples espacios de la internet, sino que, cada vez con mayor frecuencia y mayor diversidad de títulos, puede observarse su presencia en las escuelas secundarias. En nuestro caso analizamos los casos de escuelas secundarias públicas y privadas de la ciudad de La Plata, en las que podemos encontrar gran cantidad de lectoras que esta forma de la literatura popular posee, tanto entre las clases medias como las clases populares, generando diversas modos de intercambio de los volúmenes entre lectoras (en su mayoría mujeres), pero también de interpretaciones y comentarios que realizan entre grupos de lectoras, con amigas, con compañeros de aula y con los docentes. También puede observarse la incidencia de estas lecturas en la construcción identitaria de las jóvenes, en especial en sus formas de entender el amor y las relaciones amorosas, pero también en el modo en que se relacionan con otras formas de literatura y con la apropiación de los contenidos curriculares de las materias de lengua y literatura, (denominadas Prácticas del lenguaje y Literatura por los actuales Diseños Curriculares de Nivel Secundario de la Provincia de Buenos Aires), y que entran en tensión con las concepciones que los docentes mayormente comparten sobre la literatura.

Este trabajo se centra en el análisis de la novela rosa como forma literaria de producción en serie para mujeres y como una de las principales filiaciones de las sagas juveniles. También busca revisar algunas de las lecturas (cargadas de apreciaciones valorativas generalmente descalificadoras, tanto de los textos en sí mismos como de los sujetos lectores) que diversos

autores hacen de los fenómenos de la lectura de novela rosa (Sarlo, 1985; Radway, 1991) y de lectura de bestseller en la escuela (Sarland, 1991; Bombini, 2015).

Palabras clave

Novela rosa -- Literatura popular-masiva -- Consumos juveniles

Las filiaciones de las sagas románticas juveniles

Ya no podemos afirmar que se trate de un fenómeno reciente, pero sí que ha adquirido una masividad tal que se hace visible en múltiples espacios. Las sagas románticas juveniles disponen de espacios propios en las vidrieras de las librerías, ocupan las carteleras de los cines y generan series en las plataformas virtuales, y circulan incansablemente en manos de nuestras jóvenes en las escuelas. Basta nombrar algunas para que sepamos de qué hablamos:*Crepúsculo* (Stephenie Meyer, 2005), *HushHush* (BeccaFitzpatrick, 2009), *Cazadores de Sombras* (Cassandra Clare, 2007)*, Fallen* (Lauren Kate, 2010).

Se trata de un género en el cual podemos encontrar diversas tradiciones literarias como la novela rosa, el gótico, los best-seller y la literatura juvenil. Actualmente me encuentro desarrollando en mi tesis de licenciatura el modo en que estas novelas se inscriben en estas tradiciones. Este trabajo presenta una zona de esta tesis, la que desarrolla la inscripción en la tradición de la novela rosa. Algunas de estas tradiciones, o más bien algunos de los productos de estas tradiciones se encuentran legitimados en su consumo y son valorados positivamente. Sin embargo otras son vistas como géneros menores, de baja calidad, descalificación que se desliza a los sujetos lectores. Nos interesa en particular las afirmaciones descalificadoras que en torno a estos objetos se hace en relación con la literatura que debe enseñarse en las escuelas.

La tradición de la novela rosa

Para caracterizar los best-seller juveniles en los rasgos que creemos comparte con la novela rosa (o novela romántica), recuperaremos algunos elementos de la caracterización que JaniceRadway(1991)hace desde los estudios culturales en las “Conclusiones” de *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*.

Una de las similitudes reside en la caracterización que se hace tanto de la protagonista como de su amante. Radway realiza un estudio etnográfico de un grupo de lectoras en Estados Unidos, quienes se creen parte de una historia donde un pretendiente torpe se transforma en un perfecto amante protector, transformación antes de la que el hombre se presenta ofensivo,

indiferente. Heroína y lectoras no pueden reaccionar más con disgusto ante ese accionar. Sin embargo, señala la autora,

> “no debemos olvidar que ese enfado más tarde aparecerá injustificado, porque la indiferencia o crueldad del héroe están originados por el amor (…) Esto también le sugiere a la lectora, como le ocurre a la heroína de la historia, que en realidad el enfado es injustificado, porque lo ofensivo del comportamiento era simplemente un acto que muestra lo incapacidad de la heroína para interpretar a un hombre adecuadamente. Porque el proceso de la lectura siempre le confirma a la lectora que ella sabe cómo interpretar correctamente el comportamiento masculino, sugiriéndole que su enfado es innecesario porque su esposo, como el héroe, en realidad la ama profundamente, aunque él puede no expresarlo como ella desearía. Al final, el proceso de la lectura de novela rosa, le da a la lectora una estrategia para hacer más confortable su situación presente sin una reordenación sustancial de su estructura, y no un amplio programa para reorganizar su vida. (1991: 146)

Esta transmutación que proviene de un cambio en la percepción de la heroína, puesto que si el héroe se hace cada vez más expresivo a medida que avanza la historia, esto sucede no por un cambio radical sino porque las mujeres lo que hacen es fomentar tendencias que ya se encontraban allí. El héroe no cambia, sino que cambia su forma de mostrarse. “Estas historias sugieren que, sí una mujer quiere ser tratada tierna y atentamente, debe encontrar a un hombre que de antemano sea ya capaz de tales sentimientos, aunque quizá esté temeroso de permitírselo a sí mismo.” (1991: 147). Esa aparente transformación constituye un triunfo para la mujer, triunfo que “consiste en la consecución de su madurez sexual y emocional mientras simultáneamente consigue la completa atención y devoción de un hombre que, al menos a simple vista, admite la preeminente reclamación de su tiempo y su interés.” (1991: 145)

En el caso de las novelas juveniles el amado indiferente incluye un nuevo aspecto que es la ferocidad que proviene de una naturaleza sobrenatural: hombre lobo, vampiro, ángel condenado o demonio, la frialdad se conjuga con la peligrosidad. Si el amado se aleja, aparentemente impasible, en realidad lo hace por amor, por el miedo de dañar a la joven que ama. Apariencia de cambio sin cambio, porque tal como afirma Radway, en el transcurso de la novela en definitiva lo que el héroe hace es exponer lo que temía revelar.

Este estado inicial de indiferencia le da a la mujer “una oportunidad para protestar indirectamente contra la incapacidad inicial del hombre para entender a la mujer y trataría con sensibilidad” (1991: 145), protesta que según Radway sugiere que las mujeres que leen novelas rosas no leen desde la satisfacción que las novelas les producirían, sino desde el descontento, el anhelo de un estado utópico donde los hombres no sean crueles, ni indiferentes.

Y si bien ese descontento no resulta suficiente para un cambio radical en el lugar que las mujeres ocupamos en una sociedad patriarcal, es interesante observar de qué modo nuevas ideas se han ido incorporando en la construcción de nuevos personajes, “más independientes e

inteligentes en el caso de las heroínas, más tiernos y más expresivos en el caso de los héroes". (1991: 150). Si pensamos en la evolución de las heroínas de la cultura popular-masiva en general (las nuevas versiones de princesas del cuento maravilloso por ejemplo), y de los best-seller juveniles en particular (Katniss Everdeen, Beatris Prior, Bella Swan), podemos encontrar mayoría de jóvenes mujeres que, a pesar de aspectos tímidos o aparentemente frágiles, demuestran decisión y fortaleza en situaciones conflictivas.

Radway señala para el caso de las mujeres con las que trabaja, que las heroínas demasiado sumisas generan en las lectoras rechazo, y la firme resolución de no dejarse tratar en forma abusiva por sus parejas, es decir que "aprenden a imponerse de una forma más efectiva como consecuencia de su lectura, porque de vez en cuando tienen que defender sus elecciones ante otros y justificar su derecho al placer." (1991: 149).

Antonio Méndez Rubio (2004) en *Perspectivas sobre sociedad y comunicación*, volumen en el que comenta el trabajo de Radway, describe la problemática de las categorías cultura alta y cultura baja/popular-masiva señalando que frecuentemente y desde el sentido común solemos asociar la cultura alta a la producción, a la masculinidad, al autor individual, al trabajo y el intelecto, a la actividad, y por contraposición, la cultura popular-masiva es pensada desde el consumo, la feminidad, la audiencia doméstica, el ocio y la emoción, la pasividad (2004: 168). Radway señala en ese sentido que

> "Productos como los textos literarios producidos en masa son construidos, seleccionados, adquiridos y usados por gente real con necesidades, deseos, intenciones y estrategias interpretativas. Restableciendo a esos individuos activas y a sus actividades constructivas y creativas en el centro de nuestra empresa interpretativa, asumiendo que los lectores son individuos activos que realizan un proceso constructivo y creativo durante el proceso interpretativo de la lectura, evitamos no ver el hecho de que lo práctica humana de crear significados continua incluso en un mundo cada vez más dominado por el consumo." (1991: 151)

Nos interesa no perder de vista esta afirmación de JaniceRadway para revisar otro de los trabajos clásicos sobre la literatura para mujeres, el ensayo de Beatriz Sarlo sobre el folletín, *El imperio de los sentimientos* ([1985] 2000).

El folletín

Para continuar encontrando filiaciones del género de los best sellers románticos juveniles nos interesa recuperar algunas de las reflexiones que Beatriz Sarlo realiza en *El imperio de los sentimientos* ([1985] 2000), cuya investigación pensamos cercana en tanto analiza publicaciones de una gran circulación y un consumo masivo, así como por tratarse de un género literario romántico, el folletín sentimental.

En este ensayo, Sarlo define la literatura sentimental como un tipo de narración hegemonizada

por el amor-pasión y el deseo, característica que la diferencia de la tradición literaria “culta”, puesto que según la autora en ésta, cuando esta hegemonía se implanta, es asediada por otros sentimientos y pasiones vinculadas a la economía, a la política, al prestigio, al ascenso social, al éxito intelectual o mundano. La literatura sentimental, sostiene, no propone jamás una distancia crítica o irónica respecto de su objeto, proponiéndose como sustituto en tanto “proporciona un mundo de ensoñación como alternativa imaginaria de carácter compensatorio frente a las relaciones reales entre hombres y mujeres” (Sarlo, [1985] 2000: 130). En un sentido similar Rosemary Jackson señala que la literatura de fantasía ofrece una “gratificación vicaria” (1986), y es en ese sentido que podríamos pensar que las novelas para jóvenes mujeres presentan a las lectoras un mundo paralelo donde pueden ser satisfechos deseos de una realidad mejor. Realidad que se propone como más deseable para las jóvenes lectoras, puesto que ofrece romances atractivos y relaciones pasionales idealizadas, diferentes de las relaciones reales.

Dice Sarlo:

> Las narraciones semanales se escriben (y se leen) con la seguridad de que el amor es el sentimiento más interesante. Su hegemonía absoluta respecto del mundo de las pasiones no contribuye precisamente a la riqueza narrativa y, lo que sin duda arroja más graves consecuencias, el amor es un sentimiento no sometido a análisis. Los hombres y las mujeres presos del amor son tan ciegos como el narrador que los representa. Por amor se pueden violar las convenciones sociales, faltar a los deberes, incluso matar o morir. Por amor, también, alguien puede ser redimido o, si es ilegítimo, perderse para siempre. Esto es lo seguro. (Sarlo: [1985] 2000, 131).

Respecto de este fragmento podemos trazar algunas diferencias, ya que la autora basa su crítica en parámetros estéticos, como por ejemplo “riqueza narrativa”. Como desarrollaremos más adelante, creemos que este tipo de literatura busca en términos genéricos el uso del cliché, la repetición, la imagen fácilmente reconocible. Esta apreciación, que focaliza lo estético por sobre otros rasgos distintivos de género, no da cuenta de las posibles apropiaciones que las lectoras pueden hacer o hacen de las narraciones. La suposición de que esta característica de las novelas que sostiene una hegemonía del amor posee “graves consecuencias” en tanto supone unos acercamientos al texto, unas lecturas y unas interpretaciones por parte de las lectoras simplistas, acríticos, vacías de toda capacidad de distanciarse y revisar para sus propias vidas cómo entender el amor y cómo vivirlo.

Sin embargo, y por el momento, dejaremos de lado estas diferencias para recuperar los elementos que Sarlo señala y nos resultan útiles para trazar una continuidad entre uno y otro género.

Entre estos elementos que Sarlo señala para el folletín podemos encontrar muchos que también aparecen en los *best sellers*juveniles: el riesgo de morir es inminente, dado que la

naturaleza de los amados y el tipo de aventuras en que estos involucran a las jóvenes heroínas, siempre de naturaleza sobrenatural, encierra grandes peligros donde, en una visión claramente maniquea de las fuerzas que gobiernan al mundo, siempre se está al borde de la muerte o de la destrucción del mundo. Las fuerzas del mal y del bien en pugna, los destinos que separan a los amantes, las naturalezas sobrenaturales que hacen peligrar la vida de los personajes, todo ello pone a los protagonistas en situaciones límite. El amor, sin embargo, siempre triunfa, y es por amor que el vampiro, el hombre lobo, el hechicero, el ángel caído es redimido y logra poner en equilibrio su naturaleza dual, compasiva y malvada a un mismo tiempo. Por amor se desafían los órdenes sociales, se batalla con enemigos cada vez más poderosos, se enfrentan juicios internos. Luego, una vez que las parejas vuelven a reunirse, el mundo, que una vez más ha sido salvado, vuelve a su cauce, intacto como lo estaba antes.

La restitución del orden del mundo se constituye en una regla genérica para este tipo de narraciones. Estas novelas, profundamente conservadoras, ofrecen un momento de subversión para luego restablecer las normas. Un sustituto, señala Maggie Kilgour (1995), que ofrece una transformación ilusoria e impide el cambio real.

Kilgour reflexiona además sobre un antiguo miedo relacionado con la lectura y las mujeres, y que se asocia tanto con la novela romántica como con el gótico: la mujer se ve representada en la heroína y, víctima de su propia imaginación y sensibilidad, en una lectura indulgente, perdería la habilidad de diferenciar entre el arte y la vida. Esto podría verse acentuado porque una de las características del género consiste en que estas novelas poseen narradoras en primera persona. La identificación, en ese sentido sería mucho más directa y sencilla de consumar, pero no en el sentido, creemos, de que se produzca una confusión entre lo que se presenta como real y aquello que es ficticio, sino en el sentido en que Semán afirma que en estas narrativas “cada lector encuentra, (…), un tramo que de alguna forma remite a su situación y que, al mismo tiempo, la modifica porque permite establecerla, fijarla como una posibilidad en el caos de representaciones y emociones.” (2007: 143). También siguiendo a Semán hacemos una aclaración en torno a esta idea de “identificación”: “No se trata de una simple identificación en sentido psicoanalítico sino de un proceso de simbolización más abarcador que viabiliza aquello que describe Petit: ‘El texto viene a liberar algo que el lector llevaba en él de manera silenciosa. Y a veces encuentra allí la energía, la fuerza para salir de un contexto en el que estaba bloqueado para diferenciarse, para transportarse a otro lugar’.” (Semán, 2006: 123).

Sagas para jóvenes (Mujercitas, Ana de las Tejas Verdes)

Si pensamos en otros antecedentes en términos de “saga”, podemos pensar en una larga tradición de obras narrativas para mujeres jóvenes entre las que podemos señalar *Mujercitas* (LouisaMayAlcott, 1868) o *Ana de las tejas verdes* (Lucy Maud Montgomery, 1908). Al igual

que las obras que aquí analizamos, están constituidas por una serie de novelas que acompañan las vidas de los personajes a medida que se desarrollan, desde su infancia y adolescencia, hasta sus noviazgos y casamientos. Recurrentemente en este tipo de literatura, se presentan flirteos y noviazgos signados por la predestinación del amor, las dificultades de concreción, cuando no la imposibilidad. Detrás de estos obstáculos puede leerse una prédica moralista que en algunos casos se presenta mucho más claramente –caso de la relación entre Bella y Edward en la saga *Crepúsculo* de la que hemos dado cuenta anteriormente (López Corral, 2012)– y se puede pensar en términos de una *educación sentimental* destinada a señalar para las adolescentes un deber ser y un deber comportarse en tanto jóvenes y en tanto mujeres. Asimismo, y a pesar del rol determinante que estas configuraciones morales imprimen sobre el horizonte de lectura de las lectoras, nos parece fundamental recuperar a Chartier (1995) para sesgar de algún modo la presuposición de una influencia entendida en forma directa e inequívoca y afirmar que creemos necesario:

> "no considerar del todo eficaces y radicalmente aculturantes los textos o las palabras que pretenden modelar los pensamientos y las conductas. Las prácticas que se captan siempre son creadoras de usos o de representaciones que en modo alguno resultan reductibles a las voluntades de los productores de discursos y de normas. (…) La aceptación de los mensajes y de los modelos siempre se realiza a través de arreglos, de desvíos, de nuevos empleos singulares que son el objeto fundamental de la historia cultural." (1995)

Estas novelas si bien constituyen una reversión de las antiguas novelas para adolescentes mujeres como las anteriormente nombradas *Mujercitas* o *Ana de las tejas verdes* a la vez, son una renovación del género, un *aggiornamiento*, ya que se introduce un nuevo elemento: la inclusión de *lo ominoso* vuelto atractivo, objeto de deseo, pero sin dejar de lado la prédica moralista que propone heroínas que esperan que un amado las venga a rescatar de su aburrimiento y dé sentido a sus vidas. Podemos pensar este cambio en el sentido de una modificación de las heroínas en tanto sus ocupaciones son más actuales (y ya no bordar, pintar, sonreír), pero especialmente de los protagonistas varones de las historias, más peligroso, más oscuros, en lucha contra una naturaleza salvaje que sólo puede ser domada por amor. Es aquí donde podemos pensar la filiación de estas sagas con otra de las tradiciones que nos interesa relacionar con los best-seller, la novela gótica (que no desarrollaremos en esta comunicación).

Los best sellers

Charles Sarland ([1991] 2003) analiza la experiencia realizada en varios escuelas primarias y medias Inglaterra, con jóvenes de 13 a 1 años de edad, a quienes dio a elegir diversos textos, algunos pertenecientes al canon escolar de las instituciones, y otros pertenecientes a los denominados best sellers. A medida que relata la experiencia con estos estudiantes, analiza los textos y propone hipótesis que expliquen el interés, las diversas valoraciones, los comentarios que sobre estos textos realizan estos sujetos. Nos interesan en particular las

apreciaciones que Sarland realiza en torno de los best sellers, lecturas que, según los estudiantes, son desaconsejadas por los profesores. Señala como rasgo significativo el uso de los clichés, que funciona como una generalización lingüística se encuentra repleto de significado. Los clichés según el autor, poseen gran poder comunicativo, dado que a través de estas frases hechas, la comunicación es más directa y se enriquece el significado: lo que se pierde en precisión, se gana en universalidad.

> "La ficción popular encuentra una audiencia muy amplia porque recurre a los conocimientos comunes sobre el mundo y otros textos. Estos muchachos se valen de las expectativas del género, de la semántica del simbolismo con que se hacen las representaciones, y de los conceptos de autoría y consistencia autoral para ayudarse a producir sentido. Y la referencia intertextual específica de Roland a las películas actuales de terror recurre a información que es importante en la cultura de muchos muchachos de 14-15 años. Los clichés, sean lingüísticos o narrativos, están repletos de información cultural, y yo creo que el hecho de alentar a que los muchachos a que los desentrañen proporcionaría a los maestros y a los propios alumnos una ventana única tanto hacia su cultura como hacia la manera en que el texto en cuestión gira en torno a él e interactúa con él, permitiendo así que los lectores construyan el significado". (Sarland, 2003: 144-145)

Michel de Certeau (1990) señala respecto a los clichés que "En el acto de lectura, las formas de percepción socialmente constituidas permiten la anticipación del sentido en que el descifrado del texto apenas corrige las hipótesis formuladas de sentido". Pero además, el hecho de que la comunicación sea más directa permite a los lectores "mucha mayor libertad para responder a los mensajes culturales contenidos en el texto sin tener que creer en ellos por completo." Y esto sucede porque reconocen que "se les están ofreciendo en una comunicación entre iguales y no que la autoridad literaria otorgada por el maestro se los está concediendo." (Sarland, 2003: 142). En este sentido nos preguntamos si esto sucede porque los textos resultan más accesibles que los textos canónicos o señalados como pertenecientes a la "alta cultura", o porque se trata de un permiso de acceso a estos objetos literarios ignorados por los maestros y profesores, que habilita a otros modos de leer, de opinar, de apropiarse de esos textos desde parámetros que no son los de la crítica literaria o de una retórica "superior".

La calidad literaria pensada en términos puramente estéticos es frecuentemente lo que se condena en este tipo de narrativas. Si dejamos de lado este factor (a favor o en contra de los argumentos que atacan o defienden este tipo de literatura) poco más sabemos de lo que sucede a los lectores con estas lecturas.

Sarland es uno de los pocos trabajos investigativos que ahonda en esta cuestión. Sin embargo, y quizás aquí podamos hacer la crítica más fuerte a su excelente trabajo, su interés se limita a la formación de lectores, a lograr que los estudiantes lean, y este interés lo lleva a concluir que las clases populares deben quedarse con su literatura popular, y los estudiantes de clases privilegiadas pueden acceder al acervo cultural de la humanidad, la literatura del canon escolar. Si bien estamos simplificando esta idea, el autor parece repetir la idea ya asentada y errónea

según nuestro parecer, de que la literatura responde a clases basándose en la complejidad y la capacidad lectora de los estudiantes, y no, como sostenemos, que es fundamental reconocer los intereses y los modos de aproximación que los distintos sujetos, independientemente de sus pertenencias de clase, o en particular desde ellas, para encontrar modos de enseñar significativos para todos los estudiantes.

En el campo de la didáctica de la lengua y la literatura en Argentina también encontramos afirmaciones que realizan sobre la literatura de best seller juicios que los degradan. Así, Gustavo Bombini, refiriéndose a los riesgos que podría acarrear la interpretación literal y prescriptiva en el ámbito de la enseñanza de la alta experimentación para la lectura literaria, exigida desde los parámetros de los estudios cognitivo, ve como escenario posible y adverso excluir a la literatura del currículo, la inclusión desde un recorrido espiralado y de complejidad gradual, "o peor aún, se elegirán textos considerados institucionalmente como literarios que trabajen un lenguaje más "legible", transparente, escaso en figuras y de otros artificios, como best seller o cierto sector de la producción literaria para niños y jóvenes."(Bombini, 2015: 24)

Dentro de estas posibilidades peligrosas de incorporación de parámetros de evaluación cognitivista para la comprensión lectora, la inclusión de estos textos sería la peor posibilidad de todas, atribuyendo a este tipo de literatura un sesgo de inferioridad respecto de lecturas más correctas, más complejas, más valiosas.

En un sentido similar, Bombini sostiene que "Si Bruner nos mostraba en los registros de re-narración la singularidad de las operaciones que diferentes lectores realizan a partir de un mismo texto literario (un cuento de James Joyce), registrar la práctica de lectura, la de cada sujeto, la del conjunto de voces en un aula, nos propone darle relevancia en el registro a esas intervenciones que dan cuenta de los procesos complejos de interpretación que constituye la lectura de literatura." (2015: 25-26). Nos preguntamos aquí si la interpretación está circunscripta a trabajar con la complejidad textual, las figuras y otros artificios, o si es posible, como muestra el estudio de Sarland, llevar adelante una interpretación de los textos que los ponga en relación con la propia vida, analizar los efectos de sentido que en la propia experiencia esa lectura evoca, realizar juicios de valor, posicionarse sobre lo que allí se dice en términos de guía de vida. Y en ese sentido, si los best seller no pueden ser abordados del mismo modo.

Jesús Martín-Barbero (1983) señala respecto de la descalificación que este tipo de obras, y por extensión sus lectores-consumidores sufren que

> "La mayoría de las investigaciones que estudian la cultura de masa enfocan ésta desde el modelo *culto,* no sólo en cuanto experiencia vital y estética de la que parte el investigador, sino y sobre todo definiendo la cultura de masa, identificándola con procesos de vulgarización *y* abaratamiento, de envilecimiento *y* decadencia de la cultura culta. Yen esa dirección operaciones de sentido como la predominancia de la intriga ola velocidad de un relato y en términos generales la

> repetición o el esquematismo son a priori descalificadas como recursos de simplificación, de facilismo, que remitirían en últimas a las presiones de los formatos tecnológicos y a las estratagemas comerciales. (1983: 59)

Best seller y condiciones sociales

En *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*,Illouz(2014) retoma a Robert Darnton (1987) y su conocido estudio *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* cuando sostiene que los cuentos folklóricos (a diferencia de interpretaciones de otros eruditos que leen simbolismos en los objetos que se encuentran en los cuentos, como la caperuza roja, o el ser comido por el lobo), lejos de expresar estructuras psíquicas universales, reflejan las condiciones sociales y económicas de las sociedades premodernas de campesinos que los relataban. Los grandes festines, por ejemplo, hacían alusión a un contexto de hambre, y las madrastras a la frecuencia con que morían los cónyuges. De modo similar, Illouz señala que es probable que los best sellers "codifiquen condiciones sociales problemáticas; es decir, condiciones sociales que amenazan la capacidad de los individuos de perseguir algún objetivo central, como la saciedad, la felicidad o la riqueza material" (2014: 37). Siguiendo este razonamiento, Illouz identifica *Robinson Crusoe* como el primer *best seller*. Esta novela inglesa, impresa seis veces en cuatro meses, es "la novela de una civilización que toma conciencia de sí misma como dominadora del mundo" (2014: 13), del triunfo de una moralidad europea, masculina, basada en el trabajo y la autosuficiencia como valores. *Cincuenta sombras de Grey* por su parte (el best seller que Illouz analiza en este ensayo del 2014), "representa el triunfo final en la cultura de un punto de vista femenino, preocupado por el amor y la sexualidad, por las emociones, por la posibilidad (o imposibilidad) de formar lazos duraderos con un hombre, y por el entrelazamiento del dolor y el placer en las relaciones sexuales y románticas" (2014: 15).

Illouz sostiene por otro lado que el interés por los textos populares, se trate de fenómenos masivos como el de los best sellers o no, radica en parte en que poseen una cualidad eferente. La noción de transacción eferente es definida Louise Rosenblatt (1987) como las "lecturas motivadas principalmente por la búsqueda de algo que se 'lleve'", es decir, la posibilidad de hacer algo en las propias vidas con lo que se ha leído en esos textos. Esto podría pensarse con especial fuerza en el caso de la literatura leída por mujeres, y particularmente en la literatura para mujeres. "Algunos lectores leen incluso ficción del tipo menos didáctico 'en forma eferente', es decir en busca de alguna guía práctica o algún saber especial". (Illouz, 2014: 42). Nos interesa recuperar esta noción en tanto nos permite cuestionar y complejizar la idea de literatura como artificio que debe ser interpretado únicamente en términos estéticos.

En un sentido similar, Silvia Elizalde (2009) utiliza para el análisis de las telenovelas (otro género popular que guarda íntima relación con el que aquí analizamos) la noción de

apropiación educativa que desarrolla Valerio Fuenzalida (1996). La autora sostiene que "varios analistas han reconocido el *impacto pedagógico* de este formato al indicar que las telenovelas suelen presentar situaciones que se resuelven en la pantalla y que brindan a los y las televidentes un repertorio de respuestas prácticas a problemas comunes." (2009: 168). Tanto Radway en el análisis de las novelas románticas Illouz cuando caracteriza el best seller de autoayuda erótica, como nosotras al pensar los best seller juveniles románticos, coincidimos en pensar las lecturas reales, efectivas de las mujeres y las jóvenes como lecturas de las que se obtienen de otros saberes, otros aprendizajes, ya sea en el acto solitario de la lectura, mucho más frecuentemente en el intercambio y la pertenencia a grupos de lectura. En este sentido, la propuesta de Elizalde bien puede servirnos para pensar estos objetos culturales tan diversos y que a la vez comparten rasgos bien definidos: "los espectadores/as perciben como "educativos" programas que presentan situaciones, conductas e información que son consideradas necesarias para conducirse en la vida diaria, colectiva y personal, más allá de la correspondencia de lo que se define como programas educativos y culturales." (2009: 168-169).

Bibliografía

Bombini, Gustavo (2015): "Volver a "leer" la lectura en la escuela". *Revista Professare*, ISSN 2238-9172, Caçador, v. 4, no 2, p. 19-28.

Cuesta, Carolina (2003). *Los diversos modos de leer literatura en las escuelas: la lectura de textos literarios como práctica sociocultural,* en: *SeDiCI*(Servicio de Difusión de la Creación Intelectual de la Universidad Nacional de La Plata).

Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la edad moderna. La cultura como apropiación.* México, Instituto Mora.

De Certeau, Michel (1990). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer.* México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente

Darnton, Robert (1984): *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de cultura Económica.

Elizalde, Silvia; Felitti, Karina y Queirolo, Graciela (coords.) (2009): Género y sexualidad en las tramas del saber. Revisiones y propuestas, Libros del Zorzal, Buenos Aires

Illouz, Eva (2014): *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires, Katz Editores.

Jackson, Rosemary. *Fantasy* (1986)*: Literatura y subversión*. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
Kilgour, Maggie (1995): *The rise of the gothic novel.* London, Routledge. [Traducción de Carolina Cuesta].

López Corral, Manuela (2012). “Los nenes con los zombies, las nenas con los vampiros”. *El toldo de Astier. Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*. Año 3, Nro. 5, octubre. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. pp. 65-78. Disponible en: http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/LLD.Lopez%20Corral-%20nro%205.pdf

Martín-Barbero,Jesús (1983): "Memoria narrativa e industria cultural" En: *Comunicación y Cultura.*No. 10, pp. 54-73, México.

Méndez Rubio,Antonio (2004): Perspectivas sobre sociedad y comunicación, Universitat de Valencia, Valencia.

Radway, Janice (1991): “Conclusiones” en*Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press. Traducción: Beatriz Bernárdez.

Sarland, Charles (2003). *La lectura en los jóvenes: cultura y respuesta*. México, Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, Beatriz ([1985] 2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Editorial Norma.

Semán, Pablo (2006): *Bajo continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires, Gorla.

Ensayo sobre la creación lírica

Lic. Martín Eugenio Pérez

FSOC-UBA – IIET - UNQUI

martinantelaf@gmail.com

Diaz Velez 3111, Olivos, Prov. Bs. As.

GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

El siguiente es una reflexión sobre una práctica musical desarrollada en el Seminario Voces y Vocalidades de Latinoamérica dictado por la Dra. Paula Vilas[1]. Describiré en una primera parte la experiencia que estimuló una instancia lírica de composición. Tomo lírica como la práctica en la que intervienen tanto el canto como el texto cantado indiferenciados de su instancia corpórea, sensible, única que forman, en su completud, la *performance* significante. En una segunda parte se describe desde dónde se reflexiona esta práctica para, en una tercera instancia, reflexionar sobre las potencialidades del género particular en el cuál se desarrollo el acto compositivo: el canto con caja.

El presente trabajo tiene como objetivo primordial reflexionar sobre el acto creativo en la *performance* lírica. En el mismo comprendemos el rol del cuerpo y sus circunstancias, analizando la experiencia de abordar una forma musical como el canto con caja, desde una perspectiva urbana: el ensayo ronda en base a una experiencia realizada en Ciudad de Buenos Aires, lejos del espacio primordial de esos cánticos. Nos moviliza, pues, una pregunta: ¿es el canto con caja sólo de una región y de un grupo étnico- cultural o es una costumbre que además de ser compartida y entonada por las cantoras ancianas, bagualeras y machis, es una invitación a la creación lírica, a la práctica poético- musical de nuevas juventudes creadoras?

Palabras clave

Lírica – Performance - Acto creativo – Cuerpo - Canto con caja

[1] Dicho Seminario es parte del Instituto de Investigación en Etnomusicología- IIET, Dirección de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. https://ietnomusicologia.wordpress.com/2013/09/28/seminario-voces-y-vocalidades-ii-prof-paula-cristina-vilas/

1

Quisiera describir brevemente una experiencia compositiva, pequeña pero de gran significado para mí, nacida desde un acercamiento al canto con caja en el Seminario Voces y Vocalidades de Latinoamérica dictado por la Dra. Paula Vilas.

Los encuentros del seminario se realizaban en el barrio porteño de Ciudad de Buenos Aires lejos del espacio primordial de los cánticos que investigábamos, que compartíamos, a los cuales nos acercábamos. En cada clase era costumbre compartir textos, escuchar vidalas, bagualas de todo momento: de más aquí, de más allá. Adentrarse como un extranjero en la magnánima selva significante del canto primero. Así, de a poquito, nos dejábamos penetrar por las palabras, por los ritmos, por las texturas, los pulsos. La Dra. Vilas nos acompañaba como quien toma gentilmente de la mano a quien ha perdido momentáneamente cierta capacidad sensible: la profundidad del canto con caja, su repertorio, sus interpretaciones son de una densidad importantísimas y comprendí que es incluso peligroso lanzarse solo. Peligroso porque uno y todos poseemos preconceptos o, mejor, dicho, maneras de percibir las músicas, las palabras, las líricas.

Todos los estudiantes allí reunidos, jóvenes deseosos de nuevas formas musicales, teníamos relación con la música desde diferentes focos: todos éramos, en alguna medida, practicantes pero a la par había una profundización singular en cada uno. Así estábamos los investigadores, las cantantes, las profesoras, licenciadas, etc, etc. En una clase en particular, todos nos vimos lanzados al océano de la composición. En mi caso, quien realmente era un extranjero pues tenía menor contacto con el género, me vi en una situación lúdica que me generó desenvolverme con cierto decoro al estar en un campo que comenzaba a conocer -y que aún estoy conociendo- mientras, a la par, acontecían las ansias propias de la actividad creativa.

Siguiendo las plásticas indicaciones de Paula, comencé a sentir a través de mis poros las vivencias rítmicas de los ritmos ancestrales: era la caja de la profesora devenida guía. Los pulsos que guiaban los pasos que cantaban por nuestro andar por el aula, grande, de techos altos, de pisos de una madera que recibían nuestros pies descalzos con camaradería. A las charlas que mencioné se sumaba un visionado de dibujos rupestres como catapultas de nuestra creatividad.

Y el caminar por la madera.

Y el sol que ensanchaba las ventanas.

Y de a poco desde las plantas de los pies iban tomando forma palabras. Emergían desde allí, y cuando el intelecto quería forzarlo a encajar en un verso o en una métrica, nuestros mismo pasos deshacían esa intención y nos obligaban a escuchar el movimiento de nuestro latido, nos regresaban a los dominios del pulso propio, no del que venía de adentro de la cabeza. El pulso era creado, dado por nuestros pies, nuestro andar, por el suelo, por el sol, por el aire y, en mi caso, surgía una imagen.

De los dibujos que observamos antes de comenzar con nuestra experiencia compositiva me había quedado entreverado en mis ideas el de un cóndor de dos cabezas. En realidad, si bien tenía solo dos pies, el cuerpo parecía prácticamente ser de dos torsos pero estos estaban muy unidos, casi como si se tratara de dos aves siamesas, si acaso existe esa definición. Y entre mis sensaciones surgió la imagen de mis hermanas. Ellas son mellizas y, si bien se parecen poco físicamente, tienen la característica de tener el mejor de los caracteres si les caes bien, y el peor si te relaciones con ellas desde una actitud ruin. También tienen la propiedad de ser notoriamente unidas y de compartir emociones muy fuertes entre ellas al punto de, según sus propias palabras, sentir si la otra se siente angustiada o sumamente alegre.

En todo lo descripto las palabras aparecían pues mi caminar era sazonado por el pulso vivaz de la caja que hacía sonar Paula, el baile que generaban mis compañeras al dar vueltas por todo la habitación, surgiendo la cuarteta que a continuación transcribo:

Son mis nenas pajaritos

te roban el corazón

si una sola te enamora

imaginate las dos.

De pequeños, junto a mi hermano, nombrábamos a nuestras hermanas como “las nenas” de manera cariñosa. Hoy mantenemos esa costumbre y suena en oídos ajenos un poco extraña referirse a mujeres de 31 como “las nenas”.

Volviendo a mi experiencia, considero que tuvo un peso cabal *la ronda*. Estos cánticos son compartidos en un círculo compuesto por los cantaores o los participantes de esta práctica ancestral. Lo que la pedagogía moderna “descubrió” nuestras cantantes ya lo llevaban a cabo desde la vivencia lírica compartida. En el caso que describo, luego de apropiarnos del pulso que sugería la caja, después de disponer nuestros cuerpos al fluir de las palabras que iban y venían, nos colocamos en ronda, mirando nuestros pies que, a la par de seguir un tempo, nos afianzaba a la madera debajo de nuestras plantas. El estar en ronda nos abre a una sinceridad perdida en las

cuadrículas de la modernidad, de la ciudad, de los pupitres. En la ronda la voz encuentra un espacio que no permite más que la verdad corporal: todo está allí, en gestos, en matices, en palabras que son lengua viva.

Y el pecho exhala las palabras.

Suelo sorprenderme con los resultados luego de procesos compositivos. Nunca son "resultados" en sí, ya que siempre los someto a modificaciones. Como compositor de canciones suelo pelearme y amigarme con la palabra cantada, con las letras, y quizás ellas también me encuentren como alguien molesto o inconforme. Pero muchas veces realizo tratos o "hago las paces" conmigo mismo, para controlar el impulso frenético y neurótico de la reescritura constante, y para poder seguir por otros rumbos sonoros.

En esta experiencia que narro me sorprendió haber podido amalgamar una cantidad de sensaciones en una puesta en voz. Porque esta cuarteta, así como las tan hermosas compuestas por mis compañeras, fue moldeada en el mismo caminar, en, incluso, recorrer el aire con mis manos mientras vocalizaba y respiraba profundo como el bailarín que nunca fui.

Esta experiencia me llevo a preguntarme sobre mi apropiación de la forma lírica ancestral, y sobre la palabra lírica misma, que no es tal sino es cantada, compartida. Y no es tal si no es pulida con el andar constante. "Caminar para siempre/ sudor en la frente" cantaba el uruguayo Eduardo Mateo. ¿No es acaso nuestra condición como compositores de canciones?

Moviliza este ensayo una pregunta: ¿es el canto con caja sólo de una región y de un grupo étnico-cultural o es una costumbre que además de ser compartida y entonada por las cantoras ancianas, bagualeras y machis, es una invitación a la creación lírica, a la práctica poético- musical de nuevas juventudes creadoras?

Antes que nada quisiera dar un marco a mis inquietudes, para que comprenda quien lee desde donde escribo, pienso o, mejor aún, canto.

2

Parto de cierto debate sobre la categoría “representación”. Una lectura rudimentaria de la concepción de lingüista suizo Ferdinand de Saussure[2] establecería que uno está representando algo cuando utiliza ciertos signos. “Qué es lo representado” será una pregunta imposible de

[2]No pretendo realizar un análisis lingüístico en este escrito. Por esta razón no me extenderé en un análisis de la obra del autor. Vale mencionar su obra póstuma “Curso de lingüística general” de 1916 que dio múltiples lecturas y nutrió, entre otras corrientes, al estructuralismo.

responder ya que hay tantas mediaciones entre aquello representado y lo que lo representa, que básicamente es no es posible dar con esa Verdad, con *la cosa en sí*.

En nuestra práctica performática encontramos, manejamos, creamos *signos*. Desde la lectura saussuriana mencionada en el párrafo anterior, el signo es aquello que representa lo que no está, es objeto final de una serie de mediaciones que dejaron muy atrás lo *representado*. Ahora: ¿es una instancia final ese signo o es parte de un proceso indeterminado y constante de *representación*? Considero que no hay un momento final, como mencionaba anteriormente, en el acto creativo, quiero decir: un producto cerrado en su significado, claro para su lectura y su consumo[3].

Regreso a la categoría de "representación". Si con cada mediación aparece algo nuevo, lejano, cada vez más apartado de aquello que se quería (si acaso era nuestro deseo) representar; y a la vez, eso nuevo, esa máscara emergente, da pie para otras máscaras, infinitas... de ocurrir todo esto: ¿hay algo que permanece inmodificable en el acto creativo y, por otra parte, hay copias de eso inamovible? Parafraseando a Deleuze sostenemos que no hay más que máscaras detrás de las máscaras. Cada una es una en ella misma, con su entorno, con sus relaciones, con sus prácticas que confluyen en, y hacen, su *corporalidad*. En música popular ciudadana el *cover* es una versión de un tema generalmente conocido por el público masivo. ¿Es esto una copia o es en sí misma una interpretación, un acto nuevo, un significado novedoso?[4]

Y si todo esto fuera cierto, si existiera *la cosa en sí*, imposible de conocer, de paladear, de tocar, de entonar ¿quién será aquel que nos dirá sobre aquello no va a regresar nunca, que fue y que no volverá, pero que está, de alguna deforme manera, representado en el instante de la *performance*, de la interpretación lírica? ¿Hay algo que se pierde, o algo nuevo constantemente y que arroja nuevas facetas de una cara de múltiples perfiles?

Mi concepción de la práctica lírica, que comparto en este escrito, se sostiene en el mismo acto de cantar como momento de creación vivencial. Uno canta *cantando*. Quien canta, interpreta, es parte de un todo que es, que existe, por y en ese mismo cantar. No podemos ni debemos negar tradiciones, estilos, grandes referentes del quehacer artístico. Pero todo eso es nada si no *canto*

---

[3] La mercantilización del arte suele confeccionar piezas con ese criterio: músicas para un consumo seguro, estéticas con mínimas ondulaciones, en resumen: nada que perturbe. Sin embargo, considero que a pesar de todos los esfuerzos de la Industria Cultural, o mercado del ocio, para generar productos con estas características no terminan por bloquear lecturas diversas.

[4]Si bien considero que cada performance es en su mismo acto de creación, el ejercicio de "versionar" canciones cae en la trampa estética de querer aferrarse a la canción "original". Claro que hay novedosos actos de relectura del cancionero popular por jóvenes músicos.

cantando, si mi lírica no salta de mi boca a otra piel o, mejor aún, si no se abre y se ofrece a ser bebida, imaginando a los oídos de los otros como gargantas sedientas por la curiosidad. ¿Acaso no son esos oídos sensibles los que, en algún aspecto, nos interpelan y nos llaman a cantar?

En mi experiencia con la Dra. Vilas mis palabras surgieron no por un mero, en mi particular caso, *recuerdo* de mis hermanas mellizas. En el momento de apertura, en los instantes donde el pulso tarareaba en mí, la imagen de mis hermanas apareció como parte de mi misma carne. No una idea abstracta o un recuerdo sacado de ningún cajón emotivo: son risas y emociones que conformaron mi sensibilidad, que son parte del latir mismo de mi corazón y que se hicieron imagen y palabra en aquel mediodía soleado. En mi cantar en ese sábado no había una *representación* de mis hermanas: era yo cantando mis hermanas, creando a las nenas- pájaro, las nenas que enamoran, eran ellas en y por mí naciendo a oídos amablemente abiertos.

Como sostenía Federico Nietzche, no hay *ser* detrás del *hacer*. No hay nada detrás de mi canto: *soy yo en ese cantar*.

3

El canto con caja es una práctica milenaria atravesada por infinidad de matices propios de su género (si acaso no tomamos la libertad, o el atrevimiento, de catalogarlo así) propio de una cultura ancestral, desbordada de imágenes y colores rocosos, verdes, acuáticos, también telúricos y hasta picarones. Es una costumbre que se ha hecho carne y se ha hecho voz en las cantoras del norte argentino, pero que ha hecho valioso eco al sur del país y hasta ha obviado fronteras político-geográficas. Parafraseo a Atahualpa Yupanqui cuando mencionaba que en el campo hay costumbres que luego las califican de "tradiciones". Pero son hábitos, prácticas, sanas costumbres.

Una pregunta, mencionada anteriormente, que rondaba por mi cabeza antes y después de la experiencia descrita al comienzo de esta reflexión era: ¿es el canto con caja sólo de una región y de un grupo étnico- cultural o es una costumbre que además de ser compartida y entonada por las cantoras, bagualeras y machis, es una invitación a la creación lírica, a la práctica poético- musical? Y en relación a esta ¿es posible compartir esos sones, y que diversas juventudes – investigadores, cantantes, docentes- se apropien de los mismos como posibilidad y potencialidad lírica?

Dentro de mi sutil acercamiento considero que el canto con caja potencia ciertas fibras en los practicantes de sus tonadas por ser un entreverado de simples prácticas arraigadas en la relación hombre- todo. Puede haber un cuidadoso celo por la tradición pero en una lectura, o una escucha, más detenida de las tonadas encontramos una apertura que ofrecen esas mismas prácticas al dejarnos ser parte de ese mundo musical. En definitiva, de ser uno con el todo y con todos, de

cantar lo que las tripas dictan, y, por qué no, escuchar y hacer algo para que las tripas anden mejor.

Confieso que mi temor fue caer en el exotismo. Gracias al acercamiento que nos ofreció la Dra. Vilas pudimos, considero, abrirnos para evitar esta apreciación. De hecho esta manera de tomar el arte, el exotismo, es exactamente contraria a la experiencia comunitaria de, en este caso, el canto con caja. Cuando un escucha se sitúa por fuera de la pertinencia de lo que ocurre en el acto artístico, cuando no comprende –me refiero a entregarse con todos los sentidos a la performance- o no se inmiscuye en el grito, ahí emerge el exotismo[5]. Cuando este escucha se esfuerza por intelectualizar el hecho artístico genera mecanismos de defensa para no entregarse de lleno allí. Así el interprete pasa a ser otro que entona cantos que pasan cerca pero no atraviesa, susurra pero no grita, acaricia pero no abofetea. Distancia. Esto ocurre cuando, en palabras de Leda (Valladares: 2000, 15), "técnica, progreso, civilización, globalización" buscan "corregir la tradición, maquillarla" para "jerarquizarla" según sus parámetros acotados, reglados, controlados.

La experiencia que compartimos en la escucha de cánticos de ayer y de mañana, junto con la atrevida y fantástica excursión por la creación de cuartetas, considero estuvo lejos de estar sistematizada, en el sentido rígido de la palabra. En la ligera experiencia de la composición más que estructuras hay espacios creados y habitados, cantados que expanden los límites. El pulso, la cadencia es parte de la tradición oral: donde el grafo no había irrumpido, donde la letra no intentaba aún sofocar surgía, surge y surgirá la voz cantante.

Considerar las bagualas, las tonadas, las vidalas como distantes de futuros jóvenes inquietos por disfrutar de otro tipo de experiencia sonora sería un error, o una necedad. La ronda invita al canto, el movimiento impide desentenderse: acercarse a estas experiencias musicales genera un encuentro con una totalidad musical que, en su simpleza, se muestra abierta a un encuentro con el juego lírico lejos de una pedagogía que desmiembra en plazos, niega la vivencia inmediata, pospone el canto. (Re)configurar nuestras prácticas cantantes a partir del encuentro con viejas costumbres líricas, compartirlas y modificarlas nuevamente quizás sea un espacio que difiera de los canales establecidos por una Industria del Entretenimiento.

Una nueva expresión que surja desde el juego del canto con caja puede ser una práctica popular, no folklórica: quizás tenga otro nombre. Quizás tengamos que inventar nombres nuevos teniendo

---

[5] Leda Valladares (2000, 7) nos detalla que "el dolor origina el grito. A veces, también, la alegría (…) Allí se pierden las nociones de prudencia sonora y todo está permitido si sirve para expresar, clamar, convocar, suplicar y llegar a oídos supremos".

en consideración que “lo popular y lo folklórico no son voces sinónimas. Si bien lo folklórico es popular no todo lo popular es folklórico. Lo popular es toda expresión opuesta a lo oficial, a lo establecido por el poder hegemónico. El patrimonio del pueblo es mixto, viene del pasado y del presente” (Valladares, 2000: 21). Hay un ayer que no puede más que ser presente. No hay un tradiciones antiguas, sino prácticas vivitas y coleando sin ser apreciadas en el presente. Abrirnos a cada expresión cantante que invita a la ronda, por fuera de intereses mezquinos o necedad de reproducción. Seguramente desde ese presente abriremos las puertas para crear remolinos circulares y mañana algún viento, nuestro viento, nos lance hacia un futuro libertario, redimiendo el pasado… el presente, en ese momento, será nuestro.

Bibliografía consultada

De Carvalho, José Jorge (1995): *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*. Brasilia: Serie Antropología.

Hemsy de Gainza, Violeta (1977): *Fundamentos, Materiales y técnicas de la educación musical. Ensayos y conferencias 1967- 1974*. Buenos Aires: Ricordi.

Le Breton, David (2009): *Antropología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Merleau Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ed. Planeta Agostini.

Nietzsche, Friedrich (1998): *La genealogía de la moral*. Buenos Aires – Madrid: Alianza.

Saussure, Ferdinand de (1945*): Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

Schafer, R. M. (1970): *…cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.

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

Zumthor, P. (1985): “Permanencia de la voz” en *El Correo de la UNESCO Vol. XXXVIII, n. 8 “De la palabra viva a la escrita”*. París.

Prácticas de comunicación, procesos de (re)configuración identitaria y organizaciones socio-culturales: construyendo el objeto de estudio

Andrea Evelin Pineda
Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Católica de Córdoba,
CONICET, Facultad de Educación.
Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.
pinedaevelin@gmail.com
Carlos Laverán, 6062. Córdoba capital
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes.

Resumen

El presente trabajo forma parte de una tesis de doctorado en su proceso inicial y el objetivo de esta presentación es poner en evidencia el grado de avance de la investigación. La pregunta (provisoria) de estudio se define como ¿cuál es el lugar de la comunicación en los procesos de (re)configuración identitaria de organizaciones socio-culturales? El objetivo general del trabajo es explorar de qué manera las organizaciones socio-culturales se apropian, modelan, aprovechan la comunicación para visibilizarse, relacionarse, intervenir en contextos, con otras organizaciones y sujetos. La hipótesis de trabajo se basa en reconocer a la comunicación como una dimensión decisiva que atraviesa los procesos de configuración identitaria. De allí que nos interesemos por las prácticas de dichas organizaciones que nos permitirán reconstruir procesos, y modalidades de trabajo, "sectores predominantemente convocados, visiones de mundo y propuestas de acción" (Reguillo, 2000b), entre otros aspectos.

En primer lugar nuestra mirada se sitúa desde el campo de la Comunicación como un espacio (trans) disciplinar, como un campo problemático (Zemelman, 1987, citado por Da Porta, 2015, p.20), como un posicionamiento desde el cual analizar la realidad y como dimensión de los fenómenos sociales (Reguillo, 1997), y su inseparabilidad de pensarla en y a través de la cultura, de allí que incorporamos los aportes de los Estudios Culturales, sobre todo recuperando la matriz latinoamericana. Asumimos el concepto de identidad desde esta perspectiva, con rasgos de fragmentación, fracturas y nunca unificadas, históricamente posicionadas, que cambian y se transforman en un proceso constante. El estudio se posiciona desde una perspectiva cualitativa, descriptiva y exploratoria, basada en la teoría fundamentada deGlaser y Strauss (1967) y se

incorporan a la construcción de la estrategia metodológica el enfoque socio-cultural y enfoque etnográfico.

En segundo lugar, reconocemos a los/as jóvenes que forman parte de las organizaciones socio-culturales como productores/as culturales (Buckingham, 2005, Da Porta, 2000). Nos interpela la pregunta por sus trayectorias atravesadas por diversos intereses, instituciones y prácticas (entre otros aspectos). Desde dichos recorridos y posicionamientos asumidos, los/las jóvenes de las organizaciones socio-culturales construyen/proponen otras modalidades de producción cultural, intervención y articulación en nuestras sociedades contemporáneas.

El análisis se enmarca en el cambio de coyuntura (Grossberg, 2012) socio-política argentina a partir del 11 de diciembre de 2015. Asumimos el supuesto de relacionalidad y contextualidad radical del enfoque socio-cultural que permiten considerar a las prácticas de comunicación en su singularidad, poder de interpelación y visibilización.

Finalmente, en esta etapa nos interesa avanzar y problematizar aquellos aspectos que definen la relación entre las prácticas de comunicación y los procesos de (re)configuración identitaria en las organizaciones socio-culturales, tales como: mapa de relaciones con otras organizaciones e instituciones; la productividad cultural; modos de visibilización social, entre otras.

Palabras clave

Prácticas de comunicación – Identidad - Organizaciones socio-culturales

Trazando coordenadas del marco teórico conceptual

"Es sólo a través del modo como nos representamos e imaginamos a nosotros mismos que entendemos cómo estamos constituidos y quiénes somos" (Hall, 1996)

Iniciamos el recorrido desde nuestra mirada atravesada decisivamente por el campo de referencia, la Comunicación, entendida como un espacio (trans) disciplinar, un campo problemático (Zemelman, 1987, citado por Da Porta, 2015: 20), como un posicionamiento desde el cual analizar la realidad y como dimensión de los fenómenos sociales (Reguillo, 1997), y su inseparabilidad de pensarla en y a través de la cultura. Podríamos proponerla como un lugar desde el cual interrogar la realidad en palabras de Da Porta (2015: 20), concepción que se aleja de perspectivas instrumentales, informacionales y lineales y se asume más bien como "proceso social de producción de sentidos y significados; inserto en una cultura que es un campo de pugna por el significado de la vida, de la experiencia y del mundo, donde se encuentran diferentes voces y miradas" (Huergo, 2007: 8), y donde estas "luchas por el significado producen materialidades" (Restrepo, 2012: 158).

Nos basamos en la perspectiva constructivista en términos de construcción social de la realidad, una realidad compleja y multidimensional, donde el objeto de estudio es algo a construir por parte del investigador. Por lo cual señalamos que la investigación en la cual se basa el presente trabajo se encuentra en permanente (re)definición y construcción de relaciones teórico-conceptuales provisorias y flexibles. Así, la pregunta teórica: *¿cuál es el lugar de la comunicación en los procesos de (re)configuración identitaria de organizaciones socio-culturales?* atraviesa un proceso de ajustes y precisiones constante. Sin embargo, este es un esfuerzo por avanzar hacia terrenos más concretos en la delimitación del objeto de estudio.

Nos posicionamos desde la teoría crítica para pensar la sociedad a través de dinámicas de conflicto, principalmente a través de los Estudios Culturales (Williams, Thompson, Grossberg, Hall), recuperando también la perspectiva latinoamericana (Barbero, Reguillo, Restrepo). Desde este enfoque se piensa a la cultura como praxis total, como mediación, donde se hace presente la problemática del poder y la hegemonía; la contextualidad radial y coyunturas como dimensiones que constituyen el objeto de estudio y la identidad como concepto estratégico y posicional, alejándose de posturas esencialistas, con rasgos de fragmentación, fracturas y nunca unificadas. En palabras de Hall (2003) las identidades son "construidas de múltiples maneras a través de los discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos" (pág. 17), y sobre todo históricamente posicionadas, que cambian y se transforman en un proceso constante. Sin embargo aún no es definitiva la utilización de la categoría (re)configuración identitaria, ya que también podemos hablar de procesos de identificación u otros por explorar. Es un núcleo problemático a desarrollar. Como señala Hall la identidad es un concepto "que funciona 'bajo borradura' en el intervalo entre inversión y surgimiento; una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto" (Hall, 2003, citado por Restrepo, 2014:103). Más allá del núcleo teórico identidad, nos interesa dar cuenta de las transformaciones y dinámicas de juegos de poder que se disputan en las relaciones, *¿qué se visibiliza de la organización en la construcción de su posicionamiento público, de sus redes de relaciones y sus intervenciones?, ¿qué obstáculos aparecen y de qué manera la organización resuelve las disputas por la visibilización y el sostenimiento de su proyecto en el devenir cotidiano?*, son algunas preguntas que nos interesan responder. En este sentido, entendemos las organizaciones atravesadas por su lugar de enunciación (Mato 2001). Lo cual implica pensar

> "la pregunta por *¿quién sos?,* que hace referencia a la identidad y combinación no siempre armoniosa entre historia y biografía, tiene que complementarse con la pregunta *¿dónde estás?*, que hace referencia a la situacionalidad geopolítica y geocultural de las identidades y la formación subjetiva" (Huergo, 2011: 34).

Pensamos las prácticas de comunicación tomando como referencia las prácticas culturales, ya que aportan a la producción permanente de la realidad y "contribuyen a la producción del contexto como una organización de poder" (Grossberg, 2012: 40). Y para guiar nuestras búsquedas hacemos nuestra la pregunta del autor: ¿cómo se construye una organización de poder a través de la desarticulación y rearticulación de relaciones? (*ídid*.). En este sentido, asumimos como hipótesis que la Comunicación puede ser una de las dimensiones más transversales y vertebrales para empezar a delinear respuestas.

Nuestro objeto se construye en y desde el contexto, y es en el concepto de articulación que se representa esta dimensión de "contextualismo radical" (Grossberg, 2012). Lejos de concebirse como práctica singular, aislada y homogénea, "las distintas conexiones tendrán fuerzas diferentes en contextos particulares y deben medirse; no todas las conexiones son iguales o igualmente importantes" (p. 29). Por lo tanto una de las prácticas analíticas que deberemos profundizar será el ejercicio de armar, desarmar y rearmar relaciones entre nuestro objeto y los contextos. Las prácticas de articulación que construimos en los análisis son tan múltiples y contingentes como las formas de relacionamiento posibles de establecer.

Continuando con la construcción de nuestro marco teórico-conceptual, nos parece importante incorporar la matriz del campo Comunicación-Educación, ya que nos permite de acuerdo a Huergo (2011) recuperar los procesos, reconocer los contextos históricos, socioculturales y políticos, construir bases para provocar un espacio transdisciplinario, "movido más por un campo problemático común con relaciones tensas, que por miradas disciplinares escindidas" (pág. 19).

Y por último, reconocemos el aporte de la perspectiva socio-discursiva en relación a las dinámicas sociales de producción del sentido, principalmente desde los aportes de Verón para pensar desde las condiciones de producción y reconocimiento. Así como también "consideramos la trama socio-cultural atravesada por un proceso heterogéneo e irreversible de mediatización social" (Verón, 1992; Da Porta, 2000, citados por Pineda y Yeremián, 2015: 6). Todo lo cual nos habilita problematizar un espacio cada vez más atravesado y modelado por la presencia o irrupción de los medios y las tecnologías digitales en las prácticas de comunicación que nos convocan. Como plantea García Canclini (2015) "…no hay textos sin contextos, no hay comunidades sociales sin comunicaciones. Al decir esto estamos implicando que el estudio de los discursos no puede ser un análisis netamente discursivo sin analizar las condiciones sociales de producción y circulación"[1]. Dichas condiciones se encuentran atravesadas decisivamente por procesos de mediatización social crecientes, que ponen su énfasis en los cambios y transformaciones sociales, culturales, comunicacionales, etc. originados por la presencia/irrupción de TICs, que "permite pensar desde

[1] Cita extraída del sitio web http://letraurbana.com/articulos/claves-para-pensar-en-este-extrano-mundo-entrevista-a-nestor-garcia-canclini/ (Recuperado el 20 de octubre de 2016)

esas dinámicas productivas esa relación" (Da Porta, 2014: 64). En este sentido nos posicionamos desde una perspectiva que posiciona a los sujetos como productores/as culturales (Buckingham, 2005, Da Porta, 2000).Como señalábamos en Pineda y Yeremián (2015), es en el sujeto que se encuentra el interés y no en los dispositivos o tecnologías, habilitando un criterio que concede valor al sujeto como agente y productor cultural situado socio-históricamente. Esta mirada pone en cuestión las nociones limitadas de receptor, consumidor o usuario.

El diseño de la estrategia metodológica

"Frente a esa concepción instrumentalista es necesario hacer hoy hincapié en que un método no es sólo una herramienta para abordar un objeto-problema, es también un punto de vista sobre el objeto que impide o posibilita que algo sea considerado problema" (Barbero, 1980)

Asumimos una perspectiva cualitativa de diseño emergente, ya que pone el énfasis en la construcción de categorías desde los análisis, relacionadas a los contextos del cual surgen y a una multiplicidad de factores imbricados. Se basa en la teoría fundada de Glaser y Straus (1967), enriquecidos con los aportes del enfoque etnográfico de Reguillo (2003). Además partimos de la mirada relacional y contextual de la perspectiva sociocultural para abordar las prácticas, procesos y sujetos. Nos interesa analizar las prácticas de comunicación como procesos muchas veces dislocados, contradictorios, con etapas de continuidades y rupturas, contingentes, flexibles, dotadas de una "elasticidad cultural", como plantea Barbero (1996) que, "aunque se asemeja a una falta de forma, es más bien apertura a muy diversas formas" (pág. 4).
Recuperamos un pensamiento analítico desarrollado por Huego (2011) desde las tensiones, para trabajar entre polos "de ideas y fuerzas […], entre el saber letrado y el saber popular […], entre lo oficial y lo alternativo, entre comunicación masiva y popular" (p. 35), y las articulaciones "entre el reconocimiento cultural y el horizonte político" (ibíd.), ya que nos permite dar cuenta de los cambios y las transformaciones productivas en las dinámicas sociales y simbólicas. En este marco, la comunicación nos posibilita adentrarnos en el estudio de la producción de sentidos y significados, en el "carácter social de los procesos (más allá de la voluntad de los actores), en la materialidad de los enunciados, en el condicionamiento contextual y en la dialogicidad o alteridad como condición de posibilidad" (Da Porta, 2015: 20).

En la construcción empírica de los objetos, los criterios de selección se basaron en: a) el atravesamiento de la comunicación en el quehacer de la organización, es decir, la organización desde su constitución propone producir prácticas de comunicación, b) vínculos con medios y tecnologías digitales, c) el trabajo desde una mirada educativa, formativa o de capacitación en sus prácticas y d) ubicación geográfica y alcance (Córdoba capital e interior provincial). Hasta el momento se están trabajando dos organizaciones: *Encuentro de Fotografía para el Cambio*, de la

ciudad de Córdoba. Integrado por fotógrafos/as, diseñadorxs y comunicadores/as sociales, y *Ayllú Contenidos Audiovisuales*, de la ciudad de Villa María, integrado por productores/as audiovisuales. A partir del vínculo con estas organizaciones, hemos trazado un mapa provisorio, creciente e inacabado de vínculos y articulaciones con otras organizaciones y redes que podrían enriquecer o ampliar el objeto de estudio en caso de ser necesario.

Las primeras exploraciones y trabajo de campo se dieron inicio en el primer semestre de 2016 y continúan actualmente:

Comenzamos con entrevistas grupales abiertas, donde surgieron invitaciones a participar de las actividades que las organizaciones tenían previstas (y que continúan desarrollándose hasta el momento), acompañadas de notas de campo, la técnica de observación, registro fotográfico y documental que se incorporaron al análisis.

Al comienzo del segundo semestre del corriente año invitamos a ambas organizaciones a participar de un espacio de cátedra universitaria de la cual la investigadoraes docenteresponsable. Cada organización se refirió a sus líneas de trabajo, presentó producciones concretas (visuales y audiovisuales) para poner el diálogo con los/as estudiantes y respondió consultas. Resultó ser un espacio enriquecedor y dinámico para integrarlo a la investigación. Se acompañó el registro con notas de campo, observación participante, registro fotográfico y audiovisual.

Hacia el final del segundo semestre estamos realizando entrevistas personales a los/as miembros de cada organización. Entre los pasos inmediatos a transitar del proceso metodológico se encuentra la reconstrucción detallada y ampliada de la historia de la organización en las voces de sus integrantes, con las experiencias más significativas narradas por ellos/as, la exploración de recorridos individuales previos a la constitución de la organización, en comparación a la historia socio-política y cultural de nuestro país, teniendo como principal referencia el atravesamiento de políticas públicas. Este ejercicio nos ayuda a “obtener información trayectorial o procesual articulada con esas políticas” (Huergo 2011: 29). Además de reconstruir la historia de la organización, nos interesa poder dar cuenta de las trayectorias individuales formativas, experienciales y laborales de sus integrantes para enriquecer el análisis y los cruces posibles.

Por su parte, la tarea de registro, visionado y archivo de producciones visuales y audiovisuales de las organizaciones socio-culturales, se van realizando a medida que surgen en los relatos y se analizarán en profundidad en una etapa más avanzada de la investigación.

De lo explorado hasta el momento y en las aproximaciones al análisis comparativo, surgen algunos núcleos temáticos que presentamos en este trabajo. Ellos refieren a regularidades y tensiones

emergentes en los procesos, prácticas y relaciones de las organizaciones socio-culturales, y la producción de la comunicación desde distintos lenguajes y medios.

Contextos y coyunturas como parte constitutiva del objeto de estudio

Es importante señalar desde un pensamiento relacional que nuestro objeto se encuentra decididamente atravesado por los contextos y coyunturas (Grossberg, 2012) donde se desarrolla la vida de las organizaciones. El surgimiento de las mismas se ubican, por un lado, en el año 2008donde la Universidad Nacional de Villa María convoca a egresados/as de las carreras de Diseño y Producción Audiovisual para conformar cooperativas de trabajo como una forma de salida laboral ante la reconfiguración de escenario mediático relacionado a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) - Nº 26.522, presentada al Congreso en agosto de 2009 por la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner y promulgada en octubre de ese mismo año. Por otro lado, el otro surgimiento se ubica en el año 2013 a través de una convocatoria abierta en la ciudad de Córdoba a un conversatorio, para personas y organizaciones relacionadas a la Fotografía y Educación, proponiéndose como espacio de debate y búsqueda de respuestas colectivas a preguntas individuales.

En nuestro trabajo delimitamos el período 2013-2017, tomando como referencia el cambio de coyuntura socio-política argentina a partir del 11 de diciembre de 2015, y abarcando los dos últimos años de la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner (Frente para la Victoria) y los dos primeros años de presidencia de Mauricio Macri (Cambiemos).Ambas organizaciones señalan que las condiciones de producción y reconocimiento se han visto notablemente modificadas desde diciembre del 2015 hasta la actualidad, aunque también remarcan algunas continuidades. En los relatos aparecen algunos núcleos problemáticos que deberemos profundizar en relación al atravesamiento de las políticas públicas en las organizaciones, las condiciones de posibilidad/limitación que generan, así como las continuidades y rupturas que habilitan dichos procesos. A los fines analíticos señalamos algunos de los núcleos problemáticos:

El marco legal-político, sobre todo relacionado a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual: su implementación, monitoreo y cumplimiento.
Escasez o falta de financiamiento de programas, proyectos (nacionales, provinciales). En algunos casos directamente su cierre y comienzo de otros nuevos.

Desarticulación de espacios convocantes. No realización de eventos o encuentros nacionales o provinciales.

Reactivación en el segundo semestre del 2016 de la demanda del sector privado-empresarial para la realización de publicidad institucional, principalmente videos institucionales.

De procesos, prácticas y relaciones: regularidades y tensiones emergentes

Partimos de reconocer una especificidad comunicativa en las prácticas culturales de las organizaciones que nos interpelan, de allí que pensamos en prácticas de comunicación en términos de procesos de constitución, donde se construyen las dinámicas de trabajo (interna y externa), se modelan vínculos, se asumen posicionamientos, formas de visibilización e intervención social. Del trabajo de campo realizado hasta el momento con las organizaciones socio-culturales, nos interesa identificar y trabajar sobre algunos puntos de encuentro o regularidades emergentes:

Aquellas relacionadas a la organización, desde su dinámica interna de trabajo, pasando por las modalidades de relación con la sociedad, hasta sus formas de evaluarse. En cuanto a la ***dinámica de trabajo*** se plantea con énfasis en la dimensión de construcción colectiva (desde proceso de toma de decisiones, pasando por el diseño y ejecución de actividades hasta la evaluación), aunque se destacan jerarquías, roles asumidos y división de tareas. Los valores del cooperativismo son señalados como parte constitutiva de la organización.

El mapa o ***constelación* de relaciones** siempre inacabadas, ramificadas y en expansión constante con otras instituciones (públicas, educativas, culturales), organizaciones, empresas, ONGs, redes de colectivos y sujetos, es parte de la naturaleza constitutiva de la organización.

Cabe señalar que las trayectorias individuales de sus miembros están atravesadas por la formación disciplinar y su paso por la universidad pública, así como también la participación como talleristas en proyectos y programas estatales sobre todo vinculados a Educación y Cultura, espacios culturales y educativos no formales y la práctica como docentes en espacios educativos formales de distintos niveles. En estos recorridos individuales se fueron construyendo redes de contactos y vínculos personales que se pusieron al servicio de la organización.

La dinámica de trabajo también implica pensar momentos de evaluación en relación a las propuestas hacia la comunidad que vienen realizando, nuevas necesidades o desafíos que van surgiendo sobre la marcha, proyecciones a futuro, temáticas o espacios en los que se quiere trabajar, entre los más destacados. Puede plantearse en términos de fortalezas y aspectos a mejorar, aciertos y desaciertos, y se realizan generalmente al final de cada semestre (julio y diciembre).
En relación a las propuestas hacia la comunidad o ***líneas de trabajo***, desarrollan más de una pero siempre haciendo un fuerte hincapié en la línea educativa-formativa desde la perspectiva de

educación popular de Paulo Freire. De allí que el ***taller*** aparece como modalidad predominante al momento de desarrollar una propuesta para espacios educativos formales (escuelas secundarias, primarias, CENMA o en programas como CAJ[2], PIT[3]) y no formales (bibliotecas populares, espacios culturales).Los talleres siempre se dan en parejas de talleristas, nunca un solo tallerista. La perspectiva de educación popular se pone en relación de tensión con el sistema educativo formal, basado sobre todo en una forma más estructurada en la disposición del aula, transmisión del conocimiento y vínculo asimétrico docente-alumno/a

> "No vamos a educar a nadie sino que llevamos un saber que puede y es modificado en cada lugar a donde vamos. Somos como gente que va a visitar un lugar, no vamos como turistas. Llevamos lo que tenemos y ahí se va generando un nuevo saber. La dinámica de talleres considera la experiencia previa de cada participante. Es una forma de ver la educación. Porque también estamos atravesados por el sistema educativo formal, por la forma en que nos han educado."[4]

Huergo (2007) señala la centralidad del diálogo en la pedagogía de Paulo Freire como encuentro que, lejos de ser armonioso, transparente o "sin ruidos" asociado a un modelo lineal de comunicación, es conflictivo y aparecen disputas por la construcción social del sentido. Esta perspectiva dialógica es fundamental para abordar el cruce que nos interesa trabajar: Comunicación-Educación

> Para Freire, la educación dialógica es la que niega los comunicados y genera la comunicación, ya que esta comunicación permite a los hombres emerger de la dominación y la opresión y trabajar por su liberación. Una comunicación que articula la experiencia con el lenguaje que la nombra y hace posible; un lenguaje que debe ser problematizado y desnaturalizado para poder hacer una experiencia autónoma. Un diálogo que en su sentido crítico-político es praxis, es trabajo *con* los otros y no *para* o *sobre* ellos, donde pronunciar la palabra adquiere pleno sentido al transformar la situación de opresión (pág. 10).

El saber se construye en el encuentro, donde se consideran las experiencias previas a los demás, se habilita el "reconocimiento del universo vocabular" de los otros (Freire, 1970, citado por Huergo, 2007: 10). De allí la importancia de pensar la dimensión de lo colectivo en los procesos de producción y reconocimiento de las prácticas. En cuanto al saber técnico o instrumental (relacionado al manejo de un dispositivo) se asume como un saber más, no el más importante. El saber técnico no debe limitar la producción de imágenes, por lo cual son importantes las instancias de experimentación y acompañamiento en el proceso de aprendizaje, en la apropiación de los dispositivos y lenguajes. Se propone un fuerte énfasis en el proceso como instancia de aprendizaje más allá de los resultados en las producciones finales. En este sentido podemos trazar algunas sinergias desde nuestras perspectivas de referencia, que señalan a la "formación como un proceso (y un producto siempre acabado) que se debe tanto a las acciones como a los condicionamientos" (Thompson, 1989, citado por Huergo, 2011: 34). No se diluye la figura de los talleristas como

[2]Centro de Actividades Juveniles, del Programa Nacional de Extensión Educativa.
[3] Programa de Inclusión/Terminalidad de la Educación Secundaria para Jóvenes de 14 a 17 años.
[4] Relato pronunciado en la presentación de la organización ENFOCA en el espacio de cátedra universitaria, 20 de septiembre de 2016

docentes, pero de acuerdo a la propuesta formativa, espacios y tipos de destinatarios, se construyen dinámicas más horizontales, donde los compañeros también resuelven una duda de otro compañero compartiendo su saber, u otras menos simétricas donde el saber del tallerista adquiere mayor protagonismo y por lo tanto condiciona más la dinámica de trabajo y aprendizaje.
En relación a los/as destinatarios/as de los talleres, se destaca el trabajo inicial y perseverante sobre la reproducción de estereotipos (en torno a temas como belleza, jóvenes) y de prácticas naturalizadas ("la pose" para la *selfie*) avanzando hacia la deconstrucción de estas formas naturalizadas de ver y actuar para proponer otras prácticas centradas en crear historias y modos de mirar desde los propios posicionamientos, es decir, más anclados en sus experiencias de vida.
En relación a las otras líneas de trabajo se identifican aquellas de tipo –comercial-publicitario y cultural-artístico, que deberemos profundizar en futuros análisis.

Otro aspecto a destacar es la importancia que le otorgan a la ***circulación y visibilidad de las producciones*** realizadas o podríamos decir también las condiciones de reconocimiento, ya sea a través de muestras fotográficas itinerantes organizadas en espacios escolares, organización de eventos en centros o espacios culturales, participación en concursos y revistas o intervenciones en la vía pública. El caso de la utilización de plataformas webs y redes sociales merece destacarse ya que permite una circulación masiva con muy bajo costo, reproducción y ampliación (cuando se comparte), interacción (se pueden realizar comentarios, consultas) y visibilización. Además de constituirse la organización en su propia fuente de información, consulta y archivo de producciones. Al respecto, en el transcurso de la investigación sería interesante explorar algunas huellas de los destinatarios en las plataformas digitales.

En relación a las particularidades que podemos identificar hasta el momento de nuestros referentes empíricos, decidimos analizarlas como tensiones para dar cuenta del carácter dinámico, complejo y lejos de estar polarizados y resueltos. Las organizaciones se encuentran atravesadas por contextos, relaciones de poder y procesos de toma de decisiones que diariamente deben afrontar. Señalaremos algunas de las tensiones que nos parecen interesantes continuar profundizando:

-***Tensión entre auto-sustentarte y gestionar financiamiento externo***: el desafío de auto-sustentarse es permanente y pone en juego la creatividad, perseverancia y búsquedas constantes para generar propuestas superadoras. Por otro lado gestionar financiamiento externo, ya sea mediante un organismo público nacional como INCA, Fondo Nacional de las Artes o a través de proyectos, implica un esfuerzo en tiempo de preparación de formularios y documentos necesarios como así también tiempo de espera para el desembolso del dinero. Lo que aparece en juego en esta tensión refiere a la autonomía y/o autarquía de la organización.

-***Tensión entre las formas posibles de estructura institucional:*** en los relatos aparecen las formas institucionales que por las que han transitado o desean transitar las organizaciones, desde la modalidad cooperativa hasta asociación civil. Esta tensión será necesario profundizar aún más en las condiciones de posibilidad/limitación así como en los efectos posibles. Sin embargo es importante destacar la reflexión constante de las organizaciones sobre esta dimensión institucional estrechamente vinculada al contexto socio-político provincial y nacional que las atraviesan.

-***Tensión entre la dinámica de trabajo centrada en lo urgente y aquella centrada en lo necesario***: debido a la amplitud de líneas de trabajo y demandas que van surgiendo de trabajo y participación en lo cotidiano, las dinámicas diarias habilitan muchas veces activismos constantes y escasean los momentos de deliberación y evaluación. De allí la necesidad de "frenar el activismo" y sostener los espacios necesarios de diálogo y reflexión.

-***Tensión entre los destinatarios de la propuesta: desde la persistencia del "auto-velo"hasta constituirse como "prosumidores".*** Hay una coincidencia en la caracterización de algunos destinatarios de las propuestas que inicialmente en sus prácticas reproducen ciertos estereotipos o prácticas naturalizadas, principalmente los/as jóvenes, en relación por ejemplo a la imagen del "pibe chorro" de los noticieros de TV o "la pose" en la construcción de la fotografía relacionada a los perfiles de las redes sociales. En este sentido las organizaciones manifiestan una fuerte crítica a los medios masivos de comunicación en su modo de operar repetitivo e incisivo como productores de una versión de "la realidad", que muchas veces se la acepta como "obvia" o como "reflejo". Sin embargo y por sobre todo, se destaca la necesidad de cuestionar estas miradas hegemónicas de los medios en torno a los jóvenes y las formas de consumo, posicionando a los destinatarios de las propuestas como productores/as con voz propia, con capacidad para crear sus historias y hacer sus propias imágenes. Se trata de educar la mirada no solo como productores/as sino también como públicos en relación a sus consumos culturales.

"Prosumidor" es una categoría que emerge en los relatos y se toma de García Canclini (2011). El autor hace referencia con este concepto a la puesta en cuestión del modelo secuencial *producción-circulación-consumo* para darle paso a una *circularidad constante y descentrada*, donde la figura tradicional de consumidor se desdibuja ya que, quien consume puede modificar el mensaje, reintroducirlo en las redes o en otro lugar. Este panorama descentrado ha presentado también el problema de la concentración en la producción y circulación cultural de grandes empresas, grupos editoriales, industrias musicales, sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XX. Sin embargo en la primer década del siglo XXI el avance generalizado de internet y redes digitales, habilitó (entre muchas otras cuestiones también controversiales) el abaratamiento del acceso a bienes culturales, conjuntamente con la emergencia de editoriales y productoras multimedia independientes que reconfiguran el mercado. Es interesante para futuros avances de la

investigación pensar en la configuración del escenario comercial-cultural-comunicacional hegemónico como contexto macro en el cual se posicionan las organizaciones socio-culturales, e intervienen desde otras lógicas o modalidades de producción, acceso, circulación y reconocimiento. Así como también de qué manera se interpela a los destinatarios, cómo y para qué.

Comunicación en acción: Pensando la producción de comunicación en las organizaciones socio-culturales

"…expropiar la palabra tenía un efecto adverso, los enmudecidos encontraban siempre alguna forma para pronunciar la palabra prohibida: el chasquido de un beso a deshoras, la pregunta que de tan inocente sacudía los cimientos de las instituciones, la risa que trastocaba el orden de la vida, el llanto que abría compuertas a lo negado, la música, la poesía, el pincel que trazaba irreverente una historia trasgresora" (Reguillo, 2000)

La pregunta por cómo se apropian, modelan, manejan y/o aprovechan la comunicación las organizaciones socio-culturales es un aspecto central en nuestro objeto de estudio. La comunicación atraviesa vertebralmente a las organizaciones, desde su dinámica de trabajo interna, construcción y consolidación de vínculos y articulaciones, pasando por sus prácticas educativas (talleres) hasta los procesos de visibilización e intervención. Las prácticas se asumen desde la dimensión productiva, del "quehacer", relacionadas a los lenguajes y dispositivos desde los cuales trabajan, además de pensarse siempre de forma colectiva "con otros" y en red. Para alimentar las redes se hacen necesarios los encuentros, cruces, sinergias y reuniones.

En primer lugar queremos destacar la crítica que aparece reiteradamente en los relatos a las formas de producir y consumir relacionadas a la comunicación mediática actual, sobre todo la televisión masiva. Se hace un especial énfasis en la necesidad de cuestionar lo que se nos aparece como "real" o "natural" en las imágenes (fijas o en movimiento). En segundo lugar y poniendo en tensión estas miradas naturalizadas y hegemónicas, se proponen prácticas vinculadas a:

La comunicación como diálogo y encuentro: buscar respuestas colectivas a preguntas o inquietudes individuales. Necesidad de hacer cruces e intercambiar experiencias de trabajo. Construcción de redes y vínculos institucionales.

La comunicación como acción: del encuentro es necesario avanzar hacia acciones concretas superadoras, como aportes a procesos y desafíos más amplios. Por ejemplo después de un conversatorio formar una red, espacio o evento.

La comunicación y educación: se desarrollan sobre todo en la propuesta de los talleres, se tensionan con lógicas escolares más tradicionales y constituyen un desafío para la organización: "transformar el aula en un taller".

La comunicación en relación a la gestión y visibilización de la organización: construcción y sostenimiento de relaciones y contactos, redes y espacios de encuentro y formación, presentación de proyectos a convocatorias vigentes, así como también la gestión publicitaria principalmente en redes sociales (*Facebook, Instagram*) y sitios webs, difusión de producciones en canales de video (*YouTube*, *Vimeo*) y socialización de los eventos que organizan.

Lo que problematizan los lenguajes

Desde ambas organizaciones se trabaja con el lenguaje visual sobre todo en la fotografía, y en una de ellas se especializan en producciones audiovisuales. Esbozamos aquí algunas aproximaciones a una breve caracterización de estos lenguajes acuerdo en las voces de los/as protagonistas que trabajan diariamente con y desde ellos.

Fotografía como arma de opresión o liberación[5]:

La organización destaca las posibilidades de pensar un dispositivo ante una realidad siempre construida, que puede reformar estereotipos o miradas hegemónicas o habilitar una forma de expresión propia.

> Creemos que hoy se domina a través de las imágenes, se manipula a través de las imágenes, se ganan elecciones a través de las imágenes… suena muy sencillo pero es muy complejo. Y también creemos que puede ser una herramienta de creación, de liberación, de expresión, de hablar en primera persona. Una herramienta también para tomar posturas, para confrontar, para generar cambios… por eso es fotografía para el cambio. Nosotros creemos en la transformación y en la posibilidad y el poder que tienen las personas cuando pueden hacer uso del lenguaje o del dispositivo de una manera consciente. Y muchas veces no necesariamente tiene que ser fotografía comprometida social y políticamente, sino que ya con el hecho de darle una cámara a alguien o que trabaje con su celular y poder desarrollar algún proyecto creativo y artístico, ya es liberador para esa persona."[6]

Lenguaje audiovisual como formador de miradas cuestionadoras

Se parte de la importancia de producir desde las provincias en relación a la mirada hegemónica de Buenos Aires como la "meca" productiva. Desde el posicionamiento como realizadores/as audiovisuales se destaca la posibilidad de "asumir el compromiso de que en nuestras producciones

[5] Manifiesto ENFOCA.
[6] Entrevista grupal N°1 – Fecha 24/06/16.

estamos formando pensamiento y tratamos de que sea desde una mirada crítica"[7], poniendo especial énfasis en el lenguaje como constructor social de significación.Se apuesta al trabajo colectivo y formativo, desde una mirada lo más inclusiva posible, que refleja los valores de la organización atravesados decisivamente por el cooperativismo. Algunas de las preguntas que se hacen son *¿Desde dónde nos vamos a posicionar como realizadores? ¿Qué tomas vamos a elegir?*En este sentido es importante cuestionarse lo que vemos pero también lo que producimos. En relación a la formación como realizadores/as y su dinámica de trabajo colectivo se destaca: "creo que la especialización es importante para la conformación de un equipo. Y está bueno saber un poco de todo también porque te habilita a pensar en el otro"[8]

Núcleos problemáticos en construcción

A partir del grado de avance de la investigación actual y en relación a nuestro objeto de estudio, nos interesa continuar nuestro recorrido por las sendas de la relación entre "cierto tipo de articulaciones concretas entre lo cultural y lo político" (Restrepo, 2012: 158), entre la comunicación y educación, entre lo cultural y la comunicación.

La productividad cultural de las organizaciones socio-culturales estudiadas, sus prácticas de comunicación atravesadas por una perspectiva de educación popular, por un posicionamiento político, por contextos y coyunturas, van delineando recorridos, formas de intervención y visibilización en una sociedad cada vez más atravesada por procesos de mediatización crecientes, dislocados, irreversibles. En este sentido asumimos como hipótesis potente de trabajo que estas formas de producir, relacionarse, intervenir, ponen en tensión ciertas lógicas hegemónicas vinculadas a las formas de producción, circulación y visibilización de lo cultural-comunicacional. Como plantea Da Porta (2011), nos habilita un "pensamiento que cuestione, que pueda impugnar las lógicas hegemónicas que se imponen como mandatos y pueda a la vez proponer otras prácticas, otros modos de apropiación, otras formas de apoderarse de estos dispositivos" (pág. 41). Nos interesa la indagar en nuestros análisis en aquella productividad cultural de las organizaciones que se va gestando a partir de sus prácticas de comunicación en acción, dinámicas de trabajo, construcción de redes y de intervención social en plataformas digitales pero también en espacios concretos (escolares, culturales, mediáticos).En este marco en tensión constante donde pensamos productividad cultural de las organizaciones, es importante el planteo de la autora para seguir adelante en la investigación ya que "es urgente redefinir una concepción crítica de la comunicación alternativa que piense a estas prácticas en el marco de procesos de hegemonía cultural atravesados por la existencia de los poderes técnicos y mediáticos" (Da Porta, 2008: 27).

[7]Relato pronunciado en la presentación de la organización AYLLÚen el espacio de cátedra universitaria, 22 de septiembre de 2016.
[8] Relato entrevista individual – Fecha 28/10/16

Otro núcleo interesante de profundizar se refiere a las redes. No sólo en relación a estructuras tecnológicas como internet sino también como forma de organización social, producción colectiva y visibilización social. Si bien es importante señalar en palabras de Castells (1999) que "aunque la forma de red de la organización social ha existido desde otros tiempos y espacios, el nuevo paradigma de la tecnología de la información proporciona la base material para que su expansión cale toda la estructura social" (pág. 505). En este sentido recuperamos de los relatos el valor del cooperativismo como forma de gestión y relación social para las organizaciones socio-culturales que estudiamos. Sin embargo, nos interesa recuperar y problematizar la concepción red en su capacidad de generar formaciones abiertas, capaces de expandirse e integrar y también de reorganizar las relaciones de poder.

Destacamos la recuperación de la perspectiva de educación popular para pensar las prácticas de las organizaciones en tiempos tecno-culturales, que disputan espacios de formación y prácticas cristalizadas sobre la producción, circulación y reconocimiento en los ámbitos culturales y comunicacionales. Nos proponemos continuar problematizando los aportes de la pedagogía crítica en relación a las prácticas comunicación y productividad cultural de las organizaciones socio-culturales, como

> posibilidad de trabajar lo político a partir de procesos educativos colectivos, dialogales, horizontales y participativos. Procesos a partir de los cuales, las demandas de grupos excluidos puedan hacerse oír, puedan acceder al espacio de lo público y proponer discursos antagónicos a las versiones oficiales, legitimadas y reconocidas de la hegemonía (Da Porta, 2008: 121).

Finalmente, reafirmamos nuestro posicionamiento de pensar la comunicación como espacio para interrogarse por los procesos de producción y reconocimiento, como dimensión transversal que nos permite problematizar la productividad cultural de las organizaciones, sus prácticas y visiones de mundo y la configuración de sus identidades. Entre los próximos deberemos continuar profundizando en la relación comunicación-procesos de configuración identitaria o procesos de identificación de las organizaciones socio-culturales que nos desafían a construir nuevos recorridos en la investigación.

Bibliografía

Ammann, B. y Da Porta, E. (2008) (comp.)*Rutas alternativas de la Comunicación. Procesos de significación social, ideología y poder*. Córdoba. Ferreyra Ed.

Castells. M. (1999). *La era de la información. Sociedad, Economía y Cultura*. Vol. 1: *La sociedad Red*. México. Siglo Veintiuno Ed.

Buckingham, D. (2005). *Educación en medios: alfabetización, aprendizaje y cultura contemporánea*. Barcelona. Ed. Paidós.

Glaser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research. New York: Aldine Publishing Company*.

Da Porta, E. (2015) (comp.). *Las significaciones de las TIC en Educación: políticas, proyectos, prácticas*. Córdoba. Ferreyra Ed.

----------(2000). Apuntes para estudiar la mediatización de la cultura. En Revista *Estudios*, núm. 13, pp. 111-120.Centro de Estudios Avanzados-UNC, Córdoba.

Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro*. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Ed.

Hall, S. y Du Gay, P. (2003). *Cuestiones de identidad Cultural*. Buenos Aires. Amorrortu.

Huergo, J. (2011). "Sentidos estratégicos de comunicación/educación en tiempos de restitución del Estado." En Da Porta (comp.)*Comunicación y Educación. Debates actuales desde un campo estratégico*. Córdoba. Ed. Gráfica del Sur.

Huergo, J. (2007). Los medios y las tecnologías en educación. Ministerio de Educación de la Nación. La Plata. Disponible en sitio web: http://www.me.gov.ar/curriform/publica/medios_tecnologias_huergo.pdf

García Canclini, N. (2015). Claves para pensar en este extraño mundo. Entrevista a Néstor García Canclini. Revista digital *Letra Urbana*, núm. 31. Recuperado de: http://letraurbana.com/articulos/claves-para-pensar-en-este-extrano-mundo-entrevista-a-nestor-garcia-canclini/(23/10/16)

---------- (2011/09/22). *Google es más poderoso que las cadenas de tv o las discográficas.* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PZlTVDakJ5s(28/10/16)

Martín Barbero, J. (1996). Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. En Revista *Nómadas*, núm. 5. Colombia. Universidad Central Bogotá.

Mato, D. (2001). *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires. CLACSO.

Pineda, A.E. y Yeremián, A.G. (2015). Apuntes en torno al campo comunicación y educación. (Re)construyendo una mirada común desde itinerarios específicos. (Ponencia). En Cárcar, M.; Rodríguez, M.; Ponza, P. y Álvarez Nobell, A. (Comps.) Políticas, Actores y Prácticas de la Comunicación: Encrucijadas de la Investigación en América Latina, Actas del VIII Seminario Regional del Cono Sur de la Asociación Latinoamericana de Investigación en Comunicación (ALAIC) Córdoba, Argentina. Disponible en: http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/publicaciones

Reguillo, R. (2003). "De la pasión metodológica o de la (paradójica) posibilidad de la investigación". En Mejía Arauz, R. y Sandoval, S. (coord.). *Tras las vetas de la investigación cualitativa. Perspectivas y acercamientos desde la práctica*. México. ITESO.

---------- (1997). Más allá de los medios. Diez años después. Revista *Comunicación y Sociedad*, núm. 30, pp. 127-147. México. DECSU: Universidad de Guadalajara.

Restrepo, E. (2014) (coord). *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones.* Buenos Aires. CLACSO.

---------- (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia.* Buenos Aires. Siglo Veintiuno ed.

Consumo Cultural y Recreacionismo Medieval en San Carlos de Bariloche. Un acercamiento etnográfico desde la antropología de la edad

Suez Jeremías
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)
jeremias.suez@gmail.com
Carlos Ruiz 1557 PB "B", San Carlos de Bariloche, Río Negro
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y arte

Resumen

El presente proyecto busca abordar la configuración de subjetividades y espacialidades a través de prácticas asociadas a consumos culturales juvenilizados en la ciudad de San Carlos de Bariloche. El trabajo se enfocará en un grupo local que centra sus actividades en la práctica del recreacionismo histórico medieval escandinavo, y en sus interlocutores. Las prácticas de éste grupo suelen estar asociadas, tanto desde el sentido común como desde ciertas perspectivas académicas a consumos culturales que son entendidos como juveniles. A la vez, quienes desarrollan estas prácticas tienden a ser identificados y/o a auto-identificarse con el término friki. A partir de este caso, el presente trabajo buscará indagar en el modo en que se configuran subjetividades en marcos espaciales a través del conjunto de prácticas y sentidos producidos en torno al recreacionismo medieval y a su vinculación con distintos consumos culturales. Asimismo, se analizará cómo estas prácticas son puestas en juego en los contextos local, nacional y global.

Palabras Clave

Consumos Culturales – Juventud – Espacialidad

Este proyecto aborda, por un lado, la discusión teórica y etnográfica que relaciona la dimensión de la subjetividad con la de la espacialidad. Por otra parte, se enfoca en un contexto etnográfico atravesado por expresiones específicas referidas a conjuntos de procesos vinculados a la apropiación y usos de productos que devienen en consumos culturales (Canclini 1993). Esta configuración mutua de subjetividades y espacialidades se realiza a partir de matrices que combinan diferentes clivajes. Los clivajes son líneas que estructuran la organización social de identidades, subjetividades y agencias estableciendo dinámicas de agregación/desagregación (Briones y Siffredi 1989). El desafío consiste, entonces, en etnografiar y discutir teóricamente los modos en que diversas imbricaciones operan demarcando trayectorias posibles y produciendo

heterogeneidad a nivel tanto del acceso a la experiencia como de los sistemas de identidades/diferencias y de circulación. En función de entender a la ciudad de Bariloche como un espacio social que articula una multiplicidad diversa de subjetividades, el trabajo se centrará en un grupo de *recreacionismo medieval* local. Desde la perspectiva etnográfica se contextualizará al grupo a partir de la trama sociocultural más amplia que involucra a quiénes producen sentido en torno a sus prácticas sociales a partir del término *friki*. Este término hace alusión al uso de la palabra *freak,* que se refiere a individuos, o grupos de individuos, que manifiestan un gran nivel de fanatismo o prácticas desmesuradas por una o varias temáticas específicas que suele ser poco usuales para la sociedad en general y asociadas a consumos culturales específicos (Martínez García 2014). En ese sentido estas prácticas generan marcos para la apropiación y el consumo de productos que surgen de diferentes industrias que ofrecen distintos productos que devienen en consumos culturales, las que paralelamente repercuten de distintas maneras en las subjetividades y prácticas que realizan los actores. Seguidamente, a través de este trabajo se pretende poner en discusión concepciones sedimentadas que tienden a asociar estas prácticas con la categoría social de *juventud*, generando una operación de homogeneización a través de la cual se tiende a ver a los sujetos enmarcados en esta categoría a partir de una definición esencial y biológica(Padawer 2004). Sin embargo, no se trata únicamente de refutar la interpretación de estas prácticas en términos etarios, sino de analizar cuáles son los efectos de esta construcción en el contexto social. Para ello se entenderá la categoría *juventud* como un indicador que es parte de un imaginario social amplio, que articula diferencialmente capacidades de agencia en el espacio social. A través del uso de esta categoría a modo de lente, las construcciones en torno a conceptos etarios pueden ser refractadas, recombinadas o reproducidas. De este modo, el concepto de *juventud* pude ser pensado como uno entre varios conceptos etarios, que operan como indicadores sociales, lo que les provee una función deíctica que no se centra en una referencia al contexto entendido como fijo, sino que refiere a los sujetos en uno o varios contextos relacionales (Durham 2011). La metodología empleada en este trabajo está basada en la perspectiva etnográfica y, en este sentido se adoptará el método de trabajo de campo como instancia clave para el abordaje de los estudios de caso. En función de este plan de trabajo, el foco estará puesto en las prácticas sociales de un grupo *recreacionismo medieval* y sus interlocutores. En ese marco, se utilizarán las técnicas de observación participante, registros de interacciones, análisis de fuentes escritas y orales, y notas de campo, entre otras (Guber 2011).Todas ellas pretenden dar cuenta de la perspectiva de los actores implicados en los procesos sociales estudiados y apuntan a hacerlo a partir de conocer la realidad cotidiana, los discursos a partir de los cuales se produce sentido en torno a esa realidad y las prácticas. Una de las finalidades de este enfoque metodológico es contrastar afirmaciones de índole general, tanto del sentido común como académicas, con los sentidos y experiencias concretas de los sujetos involucrados. A fin de abordar la configuración de subjetividades y espacialidades en la ciudad de San Carlos de Bariloche donde radica el grupo social estudiado, es necesario entender este espacio social en su dinámica que articula niveles

locales, nacionales y globales. En trabajos previos se ha establecido que Internet constituyo uno de los principales espacios en los que se despliegan prácticas sociales y consumos culturales vinculados al ámbito denominado *frik*i (Martínez García 2014). Por ello se analizará esta herramienta comunicacional a fin de observar cómo conecta contextos locales con otros más amplios, utilizando aportes de la etnografía virtual (Hine 2000). Este método se entrelazará con la etnografía de archivos que pondrá atención en los contextos de producción o enunciación de documentos, tanto digitales como físicos (Bosa 2010).
En el transcurso de este trabajo se tomará como objeto de estudio al grupo barilochense de *recreacionismo medieval* escandinavo SKALVatn en el que el investigador ha participado desde su creación en el año 2010 hasta la actualidad. Por cuestiones éticas he optado por cambiar los nombres del grupo general y las divisiones que lo componen, así como el de los distintos interlocutores que aparecen a lo largo de esta ponencia. El objetivo de este trabajo es analizar cómo operan las dimensiones temporales, etarias y espaciales dentro de las lógicas del grupo y en conjunto con qué otras externas al mismo son articuladas.

Aspectos generales del trabajo

El grupo SKAL al centrar sus actividades en torno al término*medieval* tiende a ser asociado a las denominadas "cultural juveniles" a través del *frikismo*. Éste término hace alusión al uso de la palabra *freak,* la que se refiere a individuos, que manifiestan un gran nivel de fanatismo o prácticas desmesuradas por una temática en particular que suele ser poco común para la sociedad en general y se encuentra asociada a ciertos consumos culturales (Martínez García 2014). En el caso del grupo SKAL las prácticas de los *miembro*s se centran en torno a lo *medieval* y a un conjunto de procesos en los que se realizan la apropiación y los usos de este concepto a través de productos que devienen en consumos culturales (Canclini 1993). El grupo en el que se centra este trabajo, al encontrarse radicado en la ciudad rionegrina de S.C de Bariloche participa a través de las diferentes prácticas de sus *miembros* con otros actores sociales relacionados al lugar que se circunscriben dentro del denominado *frikismo*. Estas prácticas no son únicas del grupo ni de los otros actores sociales mencionados, sino que conforman espacios compartidos en torno a distintas temáticas de lo que refiere al *frikismo,* generando un espacio común en el que convergen varios actores sociales. Algunas de las prácticas más destacadas compartidas por estos actores sociales son, los juegos de rol y juegos de estrategia de mesa, juegos de cartas, videojuego, obras de literatura fantástica y ciertas obras cinematográficas. Estas prácticas general pero no únicamente asociadas a consumos culturales dentro de la esfera del *frikismo,* han sido impulsadas de maneras considerables en las últimas dos décadas de la mano de las tecnologías de la información y la comunicación (TICs). En este contexto aparece una distinción significativa entre estos actores sociales marcada por la experiencia del acceso a Internet que comenzó a ser masiva en Argentina a fines de la década del noventa y se ha vuelto un "territorio habitual y cómodo para los frikis"

(Martínez García 2014: 22).En este marco también se entrelazan aspectos que conforman una construcción de espacialidad en torno a la ciudad y de consumos culturales asociados a industrias sobre todo audiovisuales, lúdicas y de entretenimiento. No obstante esta relación entre consumos y espacialidad da cuenta de procesos mucho más amplios que el ámbito local. Dado que la mayoría de estas industrias provienen de esferas internacionales, las cuales son recibidas por diferentes actores sociales en sus contextos locales, generando espacios de relación mucho más amplios que los restringidos a un ámbito exclusivamente local.

Desde el sentido común, el conocimiento para poder relacionarse con los otros que se encarga de relacionar lo social con lo individual a través de su carácter autoevidente y del no cuestionamiento de sus preceptos (Bauman 2007), que opera en gran parte de los ámbitos urbanos de Argentina se tiende a asociar estás prácticas del *frikismo* con agrupaciones de *jóvenes.*[i] Esta aproximación hereda interpretaciones culturalistas de alteridad que presuponen sujetos homogéneos y sobre determinados por la cultura como figuras estereotipadas que asocian a la *juventud* como un grupo social continuo y ahistórico. Así estas interpretaciones culturalistas que relacionan ciertas prácticas y consumos culturales con el concepto etario de *juventud* presuponiendo sujetos homogéneos han repercutido incluso en trabajos académicos. Los mismos han desarrollado propuestas teóricas sin problematizar el concepto de *juventud,* el que es tomado como algo dado. Por ejemplo en el trabajo de Carles Feixa titulado "*Antropología de la Edades*" (Feixa 1996) si bien el autor intenta presentar el concepto de *juventud* otorgándole varias facetas a través de una historización, esta presentación pierde de vista sus múltiples aristas e interpretaciones que denotan la diversidad que opaca el concepto en singular. Este intento de abordar "la" *juventud* también termina siendo ambiguo por su falta de precisión, sobre todo al mezclarlo con el concepto de *adolescencia*, y a la vez tiende a universalizarlo y ponerlo en oposición al término *adulto* en base a relaciones de poder, como si los *adultos* no estuvieran atravesados por estas y otros clivajes en sus sociedades. Seguidamente al criticar un "*adultocentrismo*" en el que no define quiénes, o qué, son los adultos, el autor demarca otra falta de precisión conceptual. Al centrarse en esta dicotomía con conceptos imprecisos entre *juventud – adultez* el autor pierde de vista que los sujetos autodemarcados dentro de la diversidad de cada concepto etario, también pueden haber tensiones que no se manifiestan sólo en esas claves, sino a través de una multiplicidad de clivajes entramados (Briones y Siffredi 1989).

En otra publicación académica, Óscar Aguilera Ruiz en su texto "*Acción Colectiva Juvenil: De Movidas y Finalidades de Adscripción*" (Aguilera Ruiz 2010) presenta una propuesta teórico metodológica en la que busca analizar la acción colectiva juvenil a través de una investigación etnográfica con agrupaciones juveniles en Chile. En este trabajo el autor se enfoca en la "acción colectiva juvenil" (Aguilera Ruiz 2010: 81), sin definir qué, o a quiénes, entiende como *juveniles*. Esta operación hace que el autor caiga en una contradicción, al buscar mostrar una diversidad en

torno a la *juventud*, esta termina atrapada como un concepto homogéneo. Por ejemplo, en su texto propone denominar la diversidad de prácticas agregativas juveniles como *finalidades de adscripción*, (Aguliera Ruiz 2010), las que según él permiten diferenciar y especificar los objetivos centrales que movilizan la acción de los jóvenes en la contemporaneidad. Entre estas finalidades de adscripción el autor marca una centrada en la:

> (…) "*expresividad de ciertos elementos simbólicos* comunes, que se hace visibleante el resto de jóvenes y de la sociedad gracias auna estética que posee caracteres bien definidos, y quehan sido vinculados con movimientos contraculturalesdenominados también *culturas juveniles espectaculares* o *tribus urbanas*. Estas agregaciones juveniles expresanla política de lo cotidiano, de la situación, del corto plazo,de quienes no tienen (en general) una posición militante,y que poseen un germen de politicidad distinto y diferenciadodel germen de la politización: metaleros, *dark*, góticos, *rasta regge*, *hip hoperos*, *punk*, *otaku*, *skin*, y todos aquellos jóvenes que utilizan el cuerpo como resistencia."- (Aguilera Ruiz 2010: 95).

Al realizar esta afirmación el autor tiende a ligar estrechamente varios elementos estéticos y simbólicos relacionados a consumos culturales musicales, textiles, de entretenimiento, etc. con el concepto de *juventud,* como si uno estuviera restringido exclusivamente al otro. En ese sentido también se tiende a homogeneizar estos consumos culturales como propios de la *juventud*, sin definir qué es y excluyendo otras categorías etarias que quedan desdibujadas. Simultáneamente esta propuesta relaciona estos consumos culturales desde lo estético con movimientos políticos contraculturales de resistencia, como si los *no juveniles* no estuvieran atravesados por relaciones de poder. A la vez que no son tomadas en cuenta las relaciones más amplias que se dan entre industrias culturales y los sujetos sociales definidos como *jóvenes* en un marco global de perfil capitalista. Finalmente esta propuesta el autor también tiende a caer en el culturalismo al etiquetar distintas *agrupaciones juveniles*, a partir de elementos las componen como todos homogéneos, los que quedan ligados exclusivamente a esferas *juveniles*, en las que tampoco se define claramente qué es lo *juvenil* o quiénes son los *jóvenes*.

La identificación de una categoría social como la de *juventud* debe estar definida histórica y espacialmente en sujetos sociales concretos sin una definición esencial y biológica, sino reconociendo la existencia de diferentes *juventudes,* u otras categorías, en una misma sociedad que llegan a contradecir al sentido común (Padawer 2004). Esto implica problematizar tanto el concepto de *juventud*, como otros conceptos etarios, para definirlos no en base a un grupo social homogéneo, sino como categorías de interpelación. Esta problematización de los conceptos etarios sirve para dar cuenta sobre como distintas categorías relacionadas no son fijas, sino que varían de acuerdo al contexto en el que cada sujeto se desenvuelve en su vida cotidiana. Así la categoría de *juventud* con la que se asocia a los *miembro*s del grupo SKAL Vatny los relaciona con el término *friki* en base a consumos culturales específicos actúa como un indicador que es parte de un imaginario social más amplio. A través del uso de esta categoría a modo de

lente el concepto de *juventud* pude ser pensado como uno entre varios conceptos etarios, que a la vez funcionan como indicadores sociales, lo que les provee una función deíctica que no se centra en una referencia del contexto fijo, sino que refiere a los sujetos en uno o varios contextos relacionales (Durham 2011). Desde estas propuestas teóricas, en este trabajo a través de un enfoque etnográfico y el análisis de los materiales de campo se buscará diferenciar entre temporalidades, edades crono-biológicas, sociales y espacialidades de los individuos que se manifiestan en el grupo estudiado para analizarlas.

SKAL: Aspectos generales del grupo

El grupo Vatn pertenece al conjunto general SKAL. En ese sentido SKAL es una asociación de varios grupos establecidos en distintas ciudades que centran sus actividades en la práctica del *recreacionismo histórico medieval escandinavo*. La espacialidad de cada grupo queda ligada por límites jurisdiccionales de las ciudades en que radican, aunque en algunos casos esta puede ser extendida sobre otras localidades con jurisdicciones más pequeñas. A la vez estas agrupaciones están conformados por *miembros* asociados que a través de sus grupos dan forma a un conjunto general. Estas agrupaciones espaciales y sociales son llamadas *sedes* y poseen la particularidad de que cada una se considera perteneciente al grupo global SKAL pero busca funcionar de manera autónoma. Desde el inicio del grupo con su primera *sede* en el año 2006 hasta la actualidad, a lo largo de mi trabajo he identificado siete *sedes* que pertenecen al conjunto general del grupo. En el año 2014 desde la *comisión directiva* del grupo en general, la que cumple funciones políticas y administrativas que repercuten de distintas maneras en todas las *sedes* del grupo SKAL, se conformó un sistema de rangos que clasifica a cada agrupación de acuerdo a su cantidad de *miembros*. Estas clasificaciones están basadas en palabras del nórdico antiguo y han sido agrupadas de la siguiente manera:

Las siete *sedes* a las que tuve acceso sobre su información han quedado organizadas en la siguiente tabla:

Nombre de la *sede*	**Inicios**	**Localización**	**Rango**	***Miembros*** [III]

Hella	2006	CABA y Gran Buenos Aires	*Borg*	30
Vatn	2010	San Carlos de Bariloche	*Bú*	7
Jotumn	2011	Neuquén	*Bú*	*5*
Borg	2012	La Plata	*Skála*	4
Skalla	2015	Rosario	*Bú*	6
Laif	2015	Santiago de Chile	Bú	6
Middgard	2015	Ciudad de Córdoba	*Bú*	7

Vatn y el Recreacionismo Histórico Medieval

En el caso de Vatn, la *sede* radicada en la jurisdicción de la ciudad de S.C de Bariloche, ésta fue fundada en el año 2010 en una reunión entre amigos en la que participó uno de los *miembro*s de la sede Hella, quien propuso fundar una nueva *sede* de SKAL en la ciudad en aquel entonces. A lo largo de este año y los dos siguientes el grupo comenzó a desarrollar de a poco sus actividades, centradas en el *recreacionismo histórico medieval escandinavo*, buscando lugares para realizar distintos talleres artesanales, otros para entrenamiento de *combate medieval* y comenzando a definir las estructuras políticas internas del grupo. Para el año 2012 los *miembro*s de Vatn formularon de manera independiente su propio *códice*. Este es un texto redactado y reformulado varias veces por distintos *miembro*s a partir de ese momento en reuniones llamadas *thing*, donde se reúnen la mayor cantidad de *miembro*s posible a debatir sobre temas que consideran de gran importancia para el grupo. Este documento culminó en su última versión en el año 2014, con una extensión de ocho páginas en formato digital e impreso, en el que se establecen las normas, conductas, sanciones y definiciones del mismo grupo de una manera formal.

Al pertenecer al conjunto SKAL como una *sede* del mismo, el grupo Vatn se caracteriza principalmente por la práctica del *recreacionismo histórico*, la que es definida por los *miembro*s del grupo como un *hobb*y que realizan en sus tiempos libres. El *recreacionismo histórico* consiste en *re-crear* aspectos materiales y sociales de una temática específica definida por un marco de temporalidad y espacialidad. En el caso de SKAL el grupo se centra específicamente en el *recreacionismo histórico medieval escandinavo*, enfocado en lo que denomina las *"culturas escandinavas medievales",* como representación de espacialidad, del período temporal definido conceptualmente por los *miembro*s del grupo como *medieval*. Este período temporal ha sido tomado desde la disciplina de la historia como un fragmento temporal que abarca los años 476 DC

– 1492 DC. A la vez el grupo en general ha recortado el período medieval de la disciplina histórica a otro de la misma denominado *era vikinga*, el que abarca desde los años 789 DC al 1066 DC, iniciando con el saqueo de la abadía de Lindisfarne y finalizando con la batalla de Stanford Bridge.

Para llevar a cabo sus tareas *recreacionistas* los *miembro*s de Vatn recurren a distintos materiales provistos sobre todo desde la arqueología, la historia, u otros grupos recreacionistas a través de fuentes bibliográficas, sobre todo digitales. Entre estas fuentes las más destacadas son libros en formato Portable Document Format (PDF) de una editorial especializada en historia militar, bibliografía digital del arqueólogo Jan Petersen, investigaciones de historiadores especializados en sociedades escandinavas medievales, e incluso investigaciones de otros grupos recreacionistas de distintas partes del mundo que son obtenidas a través de páginas web.

A través de estos materiales los *miembros* fundamentan y legitiman sus producciones materiales e investigaciones recreacionistas por considerarlas de carácter *histórico*. Así esta legitimación está acompañada por la existencia de diversas fuentes basadas en investigaciones que acreditan que los objetos de los distintos grupos enmarcados espacial y temporalmente en la *era vikinga* y que lo *miembro*s de SKAL buscan re-crear han existido. La prueba de ello para el grupo se basa en la existencia de objetos o documentos de esa época, que a través de estas fuentes demuestran de manera objetiva que estos elementos han existido en ese período temporal y espacial que se busca re-crear en la actualidad y por lo tanto son considerados *históricos* y legítimos para el grupo. En éste marco el acceso a Internet ha resultado una herramienta fundamental para los *miembro*s del grupo, y también se ha convertido en una experiencia significativa que ha sido vivida de distintos modos por cada uno. Estos generalmente han podido acceder a esta tecnología a partir de mediados y fines la década del 90' y comienzos de las primeras décadas de los 2000 cuando esta tecnología comenzó a masificarse en el país.

En este sentido los *miembros* con una edad mayor, en parámetros cronológicos, se han relacionado con el concepto de lo *medieval* mayoritariamente en una primera etapa que se centró sobre todo en fuentes académicas bibliográficas de imprenta, obras literarias de la misma índole y obras de las industrias cinematográficas y lúdicas de este contexto histórico. Mientras que en una segunda etapa han compartido sus relaciones con el concepto de *medieval* a través del acceso a Internet con los *miembros* del grupo que cuentan con una edad cronológica menor, teniendo un mayor acceso a múltiples fuentes de información que se centran en *lo medieval histórico*. En este contexto que enmarca relaciones sociales dentro del grupo mediadas por el acceso a la tecnología de Internet como fuente de conocimientos y relaciones sociales, las formas en que los *miembro*s han accedido a ella generan experiencias compartidas distintas. De ésta manera a través de los modos compartidos de acceso a Internet mediados por parámetros etarios en términos cronológicos y de contextos históricos, estos configuran experiencias compartidas que crean lazos

donde un mismo cuadro de vida histórico-social permite que la situación definida por el nacimiento en el tiempo cronológico se convierta en una cuestión sociológicamente pertinente que va más allá de la mera edad cronológica (Manheim 1952). En este sentido las distintas experiencias de acceso a Internet de los *miembros* del grupo configuran experiencias sociales compartidas que conformadas por condiciones sociales y culturales que estos han vivido, y las que a la vez determinan modos de experiencia y conciencia en puntos donde se unen el tiempo histórico y las condiciones sociales e históricas de existencia, las que dan forma a experiencias generacionales (Ghiardo 2004) dentro del grupo.

A través del acceso a las diversas fuentes los *miembro*s de Vatn organizan distintos tipos de *talleres* en los que llevan a cabo la producción de sus *equipos recreacionistas* de forma artesanal. Estos *talleres* actualmente no tienen un lugar pautado, a veces los trabajos se hacen en la casa de un *miembro* de manera individual o pueden realizarse en la casa de otro de manera grupal. Anteriormente uno de los *miembros* tenía una casa con un patio disponible para trabajar sobre todo metales, para producir piezas de escudos, cascos y hachas, de manera que había pautado un día y horario a la semana para que los *miembros* del grupo trabajaran ahí. Esto duró casi un año, hasta que el *miembro* anfitrión fue padre y no pudo continuar prestando su patio para los *talleres*, dado que los ruidos de las herramientas eléctricas podrían molestar a su hijo recién nacido. A partir de estos *talleres* cada *miembro* produce *equipo recreacionista*. El mismo consta de lo que en el grupo se denomina el *equipo básico* (zapatos de cuero, pantalones y camisa de lino, vestidos en el caso de las mujeres y cinturón de cuero o lana) y el *equipo completo* (cota de malla, casco, escudo, hacha o espada). Este último es casi exclusivo de los hombres del grupo, dado que en el mismo se sostiene que no hay evidencia *histórica* consistente sobre mujeres que hayan usado armamentos en la era vikinga. La función de este último tipo de equipo suele ser para acompañar la performance del grupo cuando se relaciona con distintos interlocutores. En ese sentido uno de los momentos en que el grupo es más interpelado, es cuando los hombres tienen algún *combate medieval* en el marco de algún evento. Las prácticas de *combate medieval* dentro de SKAL se basan en el Historical European Martial Arts (HEMA). Esta modalidad se centra en el uso de distintas técnicas de combate *históricas* que han sido re- construidas por distintos expertos en armamentos antiguos a través del estudio de la anatomía de las armas halladas por arqueólogos, manuscritos medievales y otras fuentes. En lo que respecta a los *miembro*s de Vatn algunos han estudiado distintas técnicas a través de manuales escritos por deportistas que practican HEMA y han buscado complementar esto con videos instructivos del canal YouTube.

En los combates que se desarrollan ante el público los *miembro*s del grupo buscan entretener, por lo que los combates suelen tener cierto aspecto coreográfico. En general la definición de estos *combates* es por puntos, los que siempre son de números impares, cada vez que un combatiente golpea el pecho, un brazo o la parte superior del casco del otro con su arma hace un punto.

Cuando uno de los participantes del *combate* obtiene los puntos pautados gana el *combate*. Los mismos también tienen reglas que buscan resguardar a quienes participan en ellos y al público en general. Así una de las condiciones indispensable para que algún *miembro* del grupo pueda participar de estas actividades es que su armamento sea revisado por otro *miembro,* quién cumple funciones de árbitro en los combates, y que acredite que las armas no tienen filo, están bien ajustadas y sus puntas han sido redondeadas para evitar cualquier herida en su oponente.

***Códice y transgresión*: El caso de Leonel y Tomás**

Al ser considerada como una *sede* autónoma dentro del conjunto global SKAL, Vatn cuenta con sus propias normas formales establecidas en su *códice* como se mencionó anteriormente. Éste documento sienta las bases formales en las que los *miembro*s asumen que se fundamentará el grupo y regula aspectos elementales del mismo como el acceso a la membresía. Respecto a este punto en el *códice* se establece que "SKAL Vatn (SKAL división San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina) se declara como una institución civil sin fines de lucro, para mayores de 18 años (…)" (Códice de SKAL Vatn: Página 1). Al dialogar con algunos *miembro*s en el momento en que se redactó esta parte del *códice* los mismos sostuvieron que la restricción etaria de ingreso era funcional para evitar inconvenientes con esferas jurídico-legales. Este argumento era sostenido con el pretexto de que en el caso de incorporar un *miembro menor de edad*, si éste sufría algún daño en el transcurso de algún taller o en alguna práctica de *combate medieval* se podría iniciar algún tipo de acción en contra del grupo o sus *miembro*s. De ésta manera el acceso a la membresía del grupo queda restringido a través de una formulación formal del *códice* que parte del uso de la categoría jurídica de *mayoría de edad* que rige en la Argentina como una dimensión específica. De manera que ésta categoría etaria estructura las prácticas sociales (Kropff 2011) desde el momento en que un *miembro* busca iniciar en el grupo, a través de ella se considera *mayor de edad* a aquel sujeto que ha cumplido un tiempo cronológico mínimo de 18 años de vida a partir de su nacimiento. En esta operación sobre la restricción del acceso a la membresía en el grupo a partir de parámetros etarios jurídicos se configura una alteridad en esos términos, donde el tiempo también aparece como una distancia social. En ese sentido los *menores* aparecen como una categoría excluible de ciertas prácticas que son consideradas en oposición a esta y quitan su autonomía, entre estas se podría hablar de prácticas donde los *menores* se vuelven "otros" por contraste (Padawer 2010). Así desde el concepto jurídico la norma de alteridad etaria distingue a partir de un tiempo cronológico de 18 años de vida entre *menores de edad* y *no menores de edad*, lo que deja al descubierto un entramado de relaciones políticas que opera en una clave etaria.

En el transcurso de mi trabajo de campo con el grupo presencié un momento en que esta norma formal de restricción etaria sobre la membresía fue transgredida por un *miembro*. En el año 2012 ingresó Leonel, quién contaba con una edad cronológica de dieciséis años en aquel momento. Su

caso presenta la particularidad de que Leonel es el hermano de Tomás, quien es un *miembro* que cumplía con el requisito etario de *mayoría de edad*, y también es uno de los *miembro*s que participaron en la *fundación* del grupo y por ello posee un título informal al *códice* pero reconocido por los otros como *miembro fundador*. En base a esta situación Tomás solicitó la incorporación de su hermano al grupo sosteniendo que él se responsabilizaría ante cualquier situación de daño o accidente que este sufriera. El tema fue debatido por la mayoría de los *miembro*s del grupo en un thing, quienes decidieron aceptar la solicitud de membresía de Leonel con las condiciones de que sus padres permitieran que participara del grupo, Tomás sería responsable frente a cualquier daño que sufriera su hermano, y a la vez éste último no podría utilizar maquinarias eléctricas en los *talleres* ni participar de los *combates medievales* hasta que cumpliera su *mayoría de edad*. Esta transgresión a la norma formal de restricción etaria establecida por el *códice* del grupo a través de la incorporación de Leonel tras un debate, que propuso condiciones para llevarla a cabo, se vio atravesada por un factor, la posición de *miembro fundador* de Tomás. Éste factor fue relevante en éste caso, dado que el título acompañó la decisión final en el debate del grupo. Al tratarse de la solicitud de un *miembro fundador* para su hermano, esta tiene mayor peso del que tendría la solicitud de un desconocido al grupo o de un *miembro* que ingreso hace relativamente poco tiempo. El eje de esta distinción radica en el factor temporal. Dado que Tomás ha participado del grupo desde el momento en que este se *fundó*, y a la vez ha participado de esta *fundación*, esto le otorga un peso político dentro del mismo, lo que le permite desafiar a la norma formal del *códice* mediante el uso de su título informal de *miembro fundador* para lograr el acceso a la membresía del grupo de su hermano *menor de edad*. De esta manera a partir de la estructuración de las prácticas sociales en clave etaria y temporal que se dan en un marco de disputas y relaciones políticas dentro del grupo, también se determinan posibilidades de negociación entre los diferentes *miembro*s dentro de estas claves (Kropff 2010).

La *fundación* de SKAL Vatn: Configuración de un suceso histórico dentro del grupo

A partir del caso de Lionel y Tomás resulta relevante analizar como el evento de *fundación* del grupo siguió repercutiendo en el mismo y estructurando sus relaciones sociales a lo largo del tiempo. Para comprender mejor esta situación resulta indispensable dirigirse a lo que fue la *fundación* del grupo. En el caso de la *sede* barilochense Vatn, esta fue la segunda *fundada* e integrada al conjunto global SKAL que en aquel momento sólo contaba con la *sede* Hella radicada en Buenos Aires, la cual funciona desde el año 2006.

La *fundación* del grupo Vatn se originó el 09 de Julio del año 2010 en una juntada de varios amigos en un bar de Bariloche en la que participé. Allí asistieron varias personas que de una u otra forma tenían mayor o menor relación con lo *medieval* a través de consumos culturales. En ese sentido participaron varios miembros de un grupo literario que sigue la obra de J.R.R Tolkien, quienes se

interesaron con la idea de crear un grupo de *recreación medieval escandinava* en la ciudad.

No obstante la participación de Erik en esa reunión fue la pieza fundamental para la creación del grupo. Erik fue quién inició el grupo SKAL en Buenos Aires en el año 2006 y a mediados del 2010 decidió mudarse a Bariloche. En su primer tiempo de estadía generó vínculos con varios *miembro*s del grupo literario en la ciudad que lo invitaron a aquella juntada en el bar donde participaron amigos de varios grupos que circunscriben algunas de sus prácticas en torno al término *friki*. A partir de esta reunión Erik planteó la idea de *fundar* un anexo de SKAL en la ciudad aprovechando el entusiasmo que veía reunido en aquella ocasión al escuchar su propuesta, y el entorno paisajístico de la ciudad que para él era acorde a la temática *medieval*. Este planteo de Erik fue en referencia a las similitudes que veía en el paisaje circundante de Bariloche con algunos paisajes europeos y en contraste al de Buenos Aires, de donde era oriundo, y que se caracteriza por un clima semi tropical urbanizado.

Luego de esta juntada comenzaron a entablarse varias reuniones para establecer una organización del grupo y buscar un lugar donde realizar las prácticas de combate y los talleres para fabricar el *equipo recreacionista*. Este período duró menos de un año y se comenzó a delinear una organización constante dentro del grupo. En el medio de este proceso muchos de los primeros integrantes que participaron de la juntada en el bar dejaron el grupo en gestación y quedaron alrededor de siete de un grupo inicial que rondaba aproximadamente los quince *miembro*s. El punto de quiebre que marca éste período temporal *fundacional* del grupo se dio en el 2011 con la realización del primer evento de SKAL Vatn. Éste evento consistió en una *cena medieval* con comidas que buscaban *recrea*r ese entorno, que el grupo ofreció en el salón de un club local a la que asistieron alrededor de treinta comensales. Al finalizar la cena varias de las personas que participaron se acercaron a los *miembro*s del grupo que estaban vestidos con sus *atavíos* para sacarse fotos o conversar. A través de esa interacciones unos cinco interlocutores del grupo que participaron de la cena solicitaron unirse a Vatn, ante lo que se les respondió positivamente y se los invitó a participar de la próxima reunión que se llevaría a cabo el fin de semana siguiente en la casa de uno de los *miembro*s. Finalmente asistieron cuatro y fueron integrados al grupo como *miembros nuevos*. En consecuencia de la integración de estos cuatro *miembro*s se produjo un cambio en la forma de organización del grupo en el que la temporalidad comenzó a operar para distinguir a unos miembros de otros. Los *miembro*s que continuaban participando desde el período anterior pasaron a ser considerados *miembros viejos* y posteriormente *miembros fundadores* a través del contraste que se estableció tras la incorporación de los *miembros nuevos* y que podía producir la de otros *miembro*s en un futuro.

A partir de este período comenzó a operar el título informal de *miembro fundador,* este si bien nunca estuvo sujeto a normas formales*,* en ocasiones ha sido puesto en juego en diferentes casos

y de distintas maneras. Como en el caso de Tomás, algunos *miembro*s son conscientes de que el título acarrea un peso político dentro del grupo, diferente a los *miembro*s que ingresaron posteriormente. Así estas operaciones crean una alteridad dentro del grupo sustentada en bases temporales y una experiencia social compartida. De acuerdo a esta, la juntada en el bar en la que se propuso crear el grupo pasó a ser recordada con más énfasis como un evento histórico para sus *miembro*s y también a celebrarse de distintas maneras cada nueve de julio de cada año hasta la actualidad. Esta operación enmarca a los *miembros fundadores* del grupo como un tipo específico de *miembros* dentro de este, dado que produce relaciones determinantes en la estructura social del grupo, donde este conjunto aparece como una cohorte que se diferencia de otros *miembro*s del grupo por elementos que utilizan la temporalidad como criterio (Ghiardo 2004). Así el evento de la *fundación* se manifestó en el grupo como una situación específica enmarcada en la temporalidad, la que al ser reconocida socialmente y a base de una experiencia histórica compartida entre los *miembros fundadores* creó dentro del grupo una experiencia única caracterizada por la vivencia de una misma situación que cristaliza en un esquema de ideas y actitudes, las que se interpretan en la situación de este conjunto de sujetos (Manheim 1952). A la vez la resignificación del aniversario de la fundación del grupo y del título de *miembro fundador* tras la incorporación de *miembros nuevos* generó una alteridad en clave temporal donde estas categorías fueron construcciones movilizadas por los distintos actores para condensar posibles disputas entre los *viejos* y los *nuevos* (Wolanski 2013). Si bien estas categorías no son usadas en una clave que se base específicamente en conceptos etarios, sino en una que se basa en las temporalidades internas del grupo como dimensiones estructurantes de sus prácticas sociales, ambas lógicas convergen en lo que respecta a la membresía y las lógicas de pertenencia. Como se señaló anteriormente la pertenencia al grupo a través del acceso a la membresía desde sus normas formales sí está estructurada en una clave etaria, la de *mayoría de edad*, y esta puede ser puesta en discusión a través de las lógicas temporales que dan forma al grupo de los *miembros fundadores*. De esta manera los *miembro*s *viejos*, en clave temporal, pueden movilizar el uso de distintas categorías que operan en los *miembro*s más *nuevos* basadas en claves etarias y de esta manera lograr acuerdos que condensen tensiones.

Categorías Formales: Dimensión temporal dentro del grupo

A diferencia del título informal de *miembro fundador* existen categorías formalizadas a través de su explicitación en el *códice* que sí presentan obligaciones y conductas pautadas de manera explícita para los *miembro*s del grupo. Estas categorías son organizadas de acuerdo a una dimensión temporal dentro del grupo y tienen como base una clave etaria, la de *mayoría de edad* que restringe el acceso a la membresía. En los casos de lo *miembros fundadores* estas categorías formales se complementan con éste título. Así estas categorías dentro de Vatn denotan distintas etapas con base en clave etaria y desarrollo temporalidades que son socialmente reconocidas y

que cada *miembro* atraviesa en un marco dentro del grupo, así como también un haz de roles y lugar de interpelación entre las distintas categorías (Kropff 2010). Las mismas se implementaron en la segunda reforma que los *miembro*s hicieron en su *códice* a mediados del año 2013, en un proceso en el que participé, y se basan en palabras de la antigua lengua nórdica que hacían referencias a rangos sociales dentro de las sociedades escandinavas del período recreado por el grupo. Esas categorías aparecen explicitadas en la última versión del *códice* de la siguiente manera:

"NOVICIO (ERLENDUR): Aquel que recién ingresa al grupo. Debe tener un padrino que sea miembro activo y superar un período de prueba de 5 tardes de taller. Objetivos: Ubicar histórica y geográficamente el período a recrear, formular su personaje y seleccionar y comenzar su equipo.

INICIADO (LANDMAND): Aquel que cumplió con los objetivos de novicio. Debe tener un periodo de un año de actividad en el grupo en el cual debe prestar asistencia por lo menos al 50% de las tardes de taller y un 25% de participación en eventos. No posee padrino, trabaja por su cuenta. Objetivos: Crear su personaje con fundamentación histórica real, para que sea entregado al término de un año al bibliotecario. Realizar su equipo básico de forma recreacionista.

MIEMBRO ACTIVO (HØLDR): Aquel que cumplió con los objetivos de iniciado. Debe participar de un 75% de las tardes de taller, un 50% de los eventos y un 75% de los Things. Puede ser padrino de un iniciado.
Objetivos: Llevar a cabo una investigación histórica y formular un análisis escrito sobre un tema a elección. Ser padrino de un iniciado aunque sea una vez. El equipo básico debe estar decorado de acuerdo a su personaje y con fundamentación histórica. Realizar o participar de un proyecto para completar el equipo grupal. (Códice de SKAL Vatn, Páginas: 2; 3)

A diferencia del título informal de *miembro fundador* que solo pudo ser obtenido al participar de un evento concreto, estas categorías graduales de membresía se encuentran organizadas de una manera diferente pero en ella siguen operando lógicas similares en clave de una temporalidad y con una base etaría de acceso a la membresía. Así éstas no dependen de compartir experiencia en ningún evento histórico concreto para comenzar a desarrollarse, sólo de la solicitud de membresía que únicamente está restringida por la norma de *mayoría de edad* que el *códice* emplea basado en este concepto jurídico. A partir del ingreso a la primera categoría todo *miembro* de Vatn está sujeto a cumplir una serie de obligaciones dentro del grupo donde el factor temporal es resaltado en la condición de asistencia, la cual resulta fundamental para el paso de una categoría a otra. A la vez este factor también es el que opera en las sanciones que pueden disminuir la categoría de un *miembro* por su ausencia total en las actividades del grupo. De este modo las categorías en claves temporales del grupo si bien siguen una trayectoria lineal en el

tiempo, pueden ser alteradas y retraídas, incluso perdidas, por la falta de participación en las actividades del mismo. Así el título informal y las categorías formales, si bien difieren en sus obligaciones y la manera en que se obtienen y llevan a cabo, están sujetas a una dimensión temporal establecida por el grupo que crea una lógica basada en la permanencia en éste y la sanción a la ausencia. De esta manera ambos atraviesan todas las relaciones sociales que se dan en Vatn, y a la vez las mismas pueden estar atravesadas por otras categorías externas al grupo, pero no ajenas a sus *miembro*s, relacionadas a claves temporales y etarias que afectan las relaciones políticas y sociales dentro del mismo desde contextos más amplios.

Dimensiones etarias y dimensión política dentro del grupo

En lo que respecta a las dimensiones políticas del grupo, a principios del año 2014 desde la comisión directiva general de SKAL que engloba a todas sus *sedes* se decidió implementar un sistema que categorizaba a cada una con palabras del nórdico antiguo de acuerdo a la cantidad de *miembro*s con los que estas contaban y habilitaba cargos administrativos. Esta decisión contó con el argumento de descentralizar las demandas que las *sedes*, elevaban a la comisión directiva. Vatn al contar en ese entonces con más de cinco pero menos de diez *miembro*s fue categorizada como una *sede* con el rango *Bú* (Granja), por lo que le correspondía implementar tres cargos, un *jarl* y dos *consejeros* que tendrían diferentes funciones en el grupo. En este contexto el cargo de *jarl* pasó a estar encargado de tomar propuestas en el grupo para ofrecerlas a un debate y tratar con interlocutores de otros grupos o instituciones ajenas y elevar demandas concretas a la comisión directiva general de SKAL. En el caso de los cargos de *consejeros,* uno de ellos pasó a estar encargado de dirigir las investigaciones de los *miembro*s y archivarlas y el otro pasó a ocuparse de lo que respecta a la organización económica del grupo. Estos cargos quedaron asignados a tres *miembro*s que poseían la categoría formal de *Høldr,* y sólo uno de ellos poseía el título informal de *miembro fundador* del grupo. Estos tres *miembro*s eran, Daniel con la categoría formal de *Høldr* como *jarl*, Fernando con la categoría formal de *Høldr* y el título informal de *miembro fundador* como *consejero* encargado de dirigir y archivar las investigaciones *históricas* de los *miembro*s y Belén con la categoría de *Høldr* como *consejera* encargada de administrar los aspectos económicos del grupo.

A mediados de aquel año hubo un conflicto entre Tomás y Daniel en una *feria medieval* dado que en los *combate*s que ofreció Vatn para entretener al público de la feria se rompieron dos escudos del grupo y Daniel le solicitó que prestase un escudo personal, ante lo que Tomás se negó sosteniendo que ese escudo no era del grupo, sino suyo ya que lo había hecho con su trabajo y dinero, y no tenía intenciones de que se rompiera en un combate en el que no iba a participar. Este hecho ocasionó un clima de tensión en el grupo, por lo que unos meses después ambos se reunieron para hablar del tema y tratar de terminar con el clima de tensión. Según ambos me

contaron en charlas informales, acordaron juntarse un viernes a la tarde en una plaza de la ciudad. Esa tarde hablaron del conflicto desatado y Daniel expreso lo que pensaba de acuerdo a la situación y finalmente tras aclarar sus posturas lograron reducir el clima de tensión y llegar a una relación de trato más amigable. Luego ambos hablaron de otros temas sobre la organización y proyectos del grupo en general con el tema del escudo de fondo, donde Daniel me contó que le dijo a Tomás:
"(…) A mí siendo *jarl* a veces me cuesta un huevo hacer las cosas, yo soy re *pendejo* y tengo que organizar cosas de todo el grupo, por eso me re calentó lo del escudo. No tengo la *cancha* [Experiencia] que tiene Fernando y le tengo que poner lo que mejor puedo a esto (…) me cuesta ¿Viste?".

Al decir esto Daniel estaba poniendo en juego a través de los términos *pend*ejo y *tener cancha,* categorías que él entendía relacionadas en torno a términos etarios y empíricos, la edad ligada a la experiencia, los que entraban en juego en el contexto del grupo. Con estos términos la edad se convertía en un parámetro que era utilizado por referencia y contraste a otros grados de edad como *viejo* y *pendejo* que son construidos socialmente (Wolanski 2013). En ese sentido categorías etarias como *adulto* o *viejo* que pueden ser definidas sociológicamente por contraste a la de *pendej*o, en los términos que la usó Daniel, aparecen desdibujadas pero siguen operando a través del discurso, donde la tenencia o ausencia de *cancha* (experiencia) es un factor central. Los términos etarios utilizados por Daniel se caracterizan por ser externos al grupo y sus diferentes categorías temporales y etarias, pero no al contexto en que sus *miembro*s participan cotidianamente, por lo que atraviesan directamente las lógicas del grupo a través de la participación cotidiana de sus *miembro*s en la sociedad barilochense y argentina. La cita textual de Daniel que surgió tras la discusión entre ambos ponía en juego distintas categorías de las lógicas del grupo. Si bien ambos son *Høldr* Tomás posee el título de *miembro fundador* al haber participado de la *fundación* del grupo, a diferencia de Daniel que se unió al mismo como *miembro nuevo* posteriormente al período de *fundación.* De manera que la discusión anterior, en la que luego surgió el comentario de Daniel estuvo mediada por los factores de las categorías temporales propias del grupo y el cargo suyo como *jarl.* A la vez estos factores se vieron atravesados por la categoría *pendejo,* la que construye una alteridad etaria en torno a los *no pendejos*, que a la vez está entramada en el título informal, las categorías formales y cargos propios de Vatn. Así al citar el concepto de *pendejo* sobre sí mismo en relación a su cargo de *jarl*, Daniel atravesó categorías temporales, etarias y políticas internas del grupo con este concepto asociado a la alteridad etaria que veía por contraste con otro *miembro*, Fernando, quién presupone tiene mayor *cancha* [experiencia] por su edad cronológica, de hecho es el *miembro* con mayor edad cronológica del grupo. Así al citar a Fernando, que al igual que Tomás es un *Høldr* y *miembro fundador*, pero a diferencia de él, que tenía una edad cronológica de 22 años en aquel momento y de Daniel que tenía 20 en ese entonces, Fernando tenía 34 años, Daniel asoció tener mayor edad

cronológica a *tener cancha*. Esta asociación de Daniel implicaría que tener mayor edad cronológica debe ser correspondido con tener mayor experiencia, y por defecto *no ser un pendejo*, en este caso concreto para organizar diferentes aspectos del grupo en base de acciones ejercidas del cargo como *jar*l.

En estos términos, el poseer mayor experiencia significaría no ser un *pendejo*, y por defecto pertenecer a alguna categoría etaria contrapuesta a esta, caracterizada por sí tener experiencia, como *adulto* o *viejo*, lo que genera alteridades definidas a partir de una clave en conceptos etarios. Este caso marca como a través del uso de los conceptos utilizados por Daniel, *pendejo* y *tener cancha,* se explican tensiones en el grupo a través de una clave etaria que entra en tensión con las categorías temporales internas y los cargos político-administrativos del grupo. Estos conceptos manifestaron una alteridad que se basó en la concentración mayor de una edad cronológica, usando una lógica etaria externa al grupo pero no a sus *miembros,* la que terminó atravesando las lógicas de temporalidad utilizadas en este de manera formal e informal y las posiciones políticas. Así estas tensiones fueron expresadas por Daniel, el *jarl* del grupo, que para ocupar ese cargo político debe ser *Høldr,* pero también puede ser un *pendejo* por asociar su edad cronológica a *no tener cancha* y a partir de esto generar tensiones en el ejercicio de su cargo, las que son interpretadas en términos de una alteridad etaria que choca con las alteridades en clave temporal del grupo.De ésta manera las diferentes categorías en claves etarias que operan dentro del mismo y sus diversas concepciones son dinámicas y están estrechamente ligadas a otras que emanan de contextos históricos y sociales más amplios que atraviesan al grupo a través de la apropiación que sus *miembros* hacen de estas en sus vidas cotidianas, volviéndolas relacionales a contextos específicos. Esta situación también enmarca al grupo desde su posición en lo local en un entramado social en claves etarias y temporales que transgrede esta esfera de espacialidad y la incorpora a un marco mucho más amplio donde los actores realizan diferentes asociaciones de las mismas a partir de sus experiencias compartidas, las que a la vez resuenan dentro del grupo y estructuran sus prácticas sociales.

Conclusiones

El modelo euroamericano que estructura los cursos de vida a través de diversas categorías de forma unilineal en un sentido cronológico irreversible que tiende a ser naturalizado (Kropff 2008) y que es usado como modelo hegemónico de estos en varias sociedades presenta obstáculos que tienden a sesgar múltiples aristas de prácticas socioculturales de los actores en diversas sociedades. En lo que respecta a este trabajo, la asociación de parte de estas sociedades, a través del sentido común de prácticas referidas a ciertos consumos culturales con el concepto etario de *juventud* presenta un sesgo culturalista que tiende a ver a los grupos de forma aisladas y estática. Como se ha señalado en la introducción de este trabajo este culturalismo también ha sido utilizado

en esferas académicas. En ese sentido antes de hablar de conceptos etarios como *juventud*, es preciso definirlos histórica y espacialmente en grupos o sujetos sociales concretos reconociendo la existencia no de una *juventud*, sino de múltiples *juventudes*, u otras categorías como por ejemplo *pendejo*, en una sociedad, las que pueden contradecir este sentido común (Padawer 2004). Esto implica problematizar tanto este como otros conceptos basados en lo etario y lo temporal para definirlos en base a categorías de grupos dinámicos que están entramados en contextos sociales muchos más amplios que llegan a replicar en sus propios contextos locales, en los que los sujetos se desenvuelven en sus vidas cotidianas y las categorías varían dinámicamente. En el caso de SKAL, este por llevar a cabo varias de sus prácticas sociales *recreaconistas* asociadas a consumos culturales dentro de las esferas del *frikismo* (Martínez García 2014) el grupo tiende a ser circunscripto en torno al concepto de *juventud,* por lo que también se tiende a homogeneizar estas prácticas en forma de un concepto etario. Esto significa que estas prácticas son juvenilizadas, es decir, narradas en términos etarios. Por lo tanto hay una interpelación en esos términos y las interpelaciones nunca dan cuenta de la realidad, sino que la construyen y entonces se abre un nuevo campo etnográfico acerca de los contextos que la *juvenilizació*n del frikismo está configurando.

Además el concepto de *juventud* también puede ser visto como una categoría y un indicador social en el que se articulen capacidades de agencia que vayan más allá de una mera homogeneización. En este sentido el uso de la categoría *juventud* a modo de lente servirá para refractar diferentes relaciones sociales en torno a este, entre varios conceptos etarios, que a la vez funcionan como indicadores sociales, los que proveen una función deíctica que refiere a varios contextos relacionales (Durham 2011). De esta manera al pensar la *juventud* no como un concepto, sino como una categoría que opera en una estructura de alteridades etarias, esta operación teórica abre un campo más amplio para el análisis de las relaciones sociales en distintos contextos moldeados por alteridades etarias y que a la vez moldean a estas (Kropff 2011). Pero ¿Cómo dar cuanta de estos procesos? El grupo Vatn también tiende a estar atravesado por estas lógicas etarias y además temporales que operan sobre sus propias lógicas en estas claves y en sus relaciones políticas. Una respuesta al interrogante puede estar en el análisis de las lógicas de pertenencia que se sostienen en el grupo en una clave temporal que abre un título informal y categorías formales que atraviesan las relaciones políticas del mismo. Estos dos elementos en clave temporal permiten abrir un juego donde el título informal de *miembro fundador* se nutre de un peso político que emana de la participación en la *fundación* del grupo. Esta experiencia creó una unidad caracterizada por la vivencia de una misma situación que cristaliza en un esquema de ideas y actitudes, las que se interpretan en la situación de este conjunto de sujetos (Manheim 1952). En ese sentido los *miembros fundadores* como una unidad generacional pueden utilizar su experiencia única para desafiar normas formales del grupo, como en el caso de Tomas solicitando el ingreso de su hermano que para el grupo era considerado *menor de edad*. Este caso resulta sumamente relevante para ponerlo en cuestión, dado que la categoría *menor de edad* que emana de la esfera

jurídica argentina y opera en el grupo está atada a un clivaje etario y no temporal como las principales categorías del grupo. En ese sentido esta categoría crea una distancia social en tanto es excluible de ciertas prácticas que son consideradas en oposición a esta, donde se podría hablar de prácticas en las que los *menores* se vuelven "otros" por contraste (Padawer 2010). De este modo el grupo crea una alteridad etaria sustentada en la categoría jurídica de *menor de edad,* la que puede ser interpelada desde otras categorías internas al grupo. El otro aspecto que resulta fundamental de esta categoría es que funciona como punto de apertura para el ingreso al grupo y a la membresía, la que abre el resto de categorías temporales internas de Vatn. En ese sentido se supone que la *sede* está basada en clave etaria, lo que le da una base de *miembro*s compuesto por *no menores de edad*, donde este concepto jurídico externo al grupo pero no a sus integrantes es tomado para regular el acceso a la membresía.

El grupo a la vez se encuentra inmerso en una red más amplia, dado que la s*ede* pertenece al conjunto general SKAL compuesto por varias *sedes* en Argentina y una en Chile, y a la vez el grupo también cuenta con un reconocimiento internacional de otros grupos recreacionistas[iv]. De esta manera la clave etaria sustentada en el concepto jurídico de *menoría de edad* estructura las bases de la membresía a la *sede* Vatn, la cual está conectada al conjunto general SKAL, el que es reconocido por otros grupos a nivel nacional e internacional enmarcando a los *miembros* en contextos sociales mucho más amplios. De esta manera el grupo está conectado a un entramado de relaciones sociales mucho mayor del que desarrolla Bariloche, en el que también replica su clave etaria como base del acceso a la membresía y la configuración de la *sede* a través de sus miembros, los que le permiten integrarse a éste conjunto más amplio. Al igual que el acceso a la membresía en clave etaria, los títulos informales y categorías formales del grupo sustentados en una lógica temporal se ven atravesadas por lógicas del contexto exterior al grupo en el que sus *miembros* participan a través de su pertenencia a la sociedad argentina y tienen distintas implicancias dentro del grupo. Así los títulos, categorías y cargos de Vatn que estructuran sus relaciones internas, también se ven atravesados por lógicas etarias de contextos más amplios en los que sus *miembros* participan en sus vidas cotidianas. Estas se ponen en juego a través de distintos conceptos etarios derivados de estos contextos como el de *pendejo,* que generan tensiones en las prácticas sociales internas del grupo. A la vez estas tensiones pueden ser disputadas desde los títulos y categorías internos del grupo que también determinan posibilidades de negociación entre los diferentes *miembros* dentro de esta clave etaria (Kropff 2010).

En conclusión, los grupos en los que sus miembros suelen ser englobados en la categoría de *jóvenes,* como el caso de Vatn, son heterogéneos y dentro de esa heterogeneidad ellos crean sus propias alteridades etarias y temporales, que son atravesadas por esta y otras categorías de un contexto social más amplio, lo que genera tensiones en su estructura interna que al analizarlas dan cuenta de estos procesos que a la vez se encuentran inmersos en múltiples marcos sociales. En

esta operación también pueden ser disputadas distintas categorías etarias hegemónicas a través de sus propios títulos y categorías dando cuenta de su heterogeneidad y de un manejo de múltiples claves para organizar y producir sentido en torno a sus prácticas, las cuales están inmersas en contextos mucho más amplios al grupo, los cuales estructuran sus prácticas sociales en clave etaria y a la vez son estructurados por las mismas.

Bibliografía

Aguilera Ruiz, O (2010) "*Movidas, movilizaciones y movimientos. Cultura política y políticas de las culturas juveniles en el chile de hoy."* Universidad Autónoma de Barcelona.

Bauman, Z (2007) "*Introducción: la disciplina de la sociología*". Pensando sociológicamente, Nueva Visión, Bs. As. Pp. 11-24

Briones, C. y A. Siffredi (1989) "*Discusión introductoria sobre los límites teóricos de lo étnico*" En Cuadernos de Antropología. Nº 3: 5-24

García Canclini, N (1993) " *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica*". En

Códice de ARME Syd (Versión 2014)

Durham D (2011) "*Los jóvenes y la imaginación social en África: Introducción"*. Cuadernos de antropología social N° 33, pp. 53-69. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

Feixa C (1996) "*Antropología de la Edades*". En Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales.

Ghiardo F (2004) **"***Generaciones y Juventud: Una relectura desde Manheim y Ortega y Gasse*t". Última Década N° 20, DIPA. Viña del Mar. Chile.

Hine C. (2000): *Virtual Ethnography*. Thousand Oaks, Londres.

Kropff L (2011) "*Apuntes conceptuales para una antropología de la Edad*". Avá. Revista de antropología, num. 16, enero – julio, 2010. Universidad nacional de Misiones. Misiones, Argentina. (2008). "*Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche".* Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Padawer A (2010) "*Tiempo de Estudiar Tiempo de Trabajar: La conceptualización de la infancia y la participación de los niños en la vida productiva como experiencia formativa*". En horizontes

antropológicos, año 16 N° 34. Pp: 349-375. (2004) "*Nuevos esencialismos para la antropología: las bandas y tribus juveniles o la vigencia del culturalismo*". KAIRÓS. Revista de Temas Sociales. Año 8- num. 14. UNSL.

Martínez García C (2014) "*La búsqueda de nuevos valores, referentes y modelos en un mundo líquido: El refugio de la cultura "Friki" en España."* Universidad Pontificia de Salamanca. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología "Leon XIII". Madrid. España.

Manheim K (1952) "The Problems of Generations". Essays on the knowledge. P. K editor. Londers.

Wolanski S (2013)*"Relaciones entre edad y política en el ámbito laboral. Jóvenes "innovadores" y "viejos"* ex ENTEL. En *Juventud y participación política.* Noveduc. Buenos Aires.

Referencias

---

[i]En varios artículos periodísticos en formato digital se han encontrado referencias que articulan la categoría *friki* con la de *juventud* y también esta última con el concepto de *medieval.* A continuación se encuentran fuentes de varios de estos artículos:
-Diario Digital Fenix (La Rioja): http://www.fenix951.com.ar/nuevo_2013/noticia.php?id=11726&text=Realizan%20por%20primera%20vez%20en%20La%20Rioja%20una%20feria%20medieval
-Diario Clarín (Buenos Aires) https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjCurG93_DMAhWGipAKHSA-DpYQFggoMAI&url=http%3A%2F%2Fwww.clarin.com%2Fciudades%2Ffiesta-Edad-Media-llega-Barracas_0_1336666836.html&usg=AFQjCNFVFD4sPhHj8IoetntqUXUxbDYaAg&sig2=xIucxAEDaqNaEdayfiCZhA&bvm=bv.122676328,d.Y2I
-Córdoba 24 Noticias (Córdoba): http://www.cba24n.com.ar/content/la-cultura-medieval-tuvo-su-propia-feria-en-cordoba

[ii]El gráfico que organiza los distintos rangos de las *sedes* fue tomado del grupo privado SKAL Global, en el que participan todos sus miembros a través de la red social Facebook.

[iii]La cantidad de *miembros* ha sido estimativa en el momento en que se redactó este trabajo. Dado que la condición de *miembro* o *no miembro* varía de acuerdo a distintos factores utilicé como referencia la cantidad de miembros de cada *sede* en sus grupos de la red social Facebook.

[iv]El conjunto general es reconocido internacionalmente por otros grupos recreacionistas del mundo. Aparece En la siguiente lista de grupos de esta índole a nivel mundial: http://everything.explained.today/List_of_historical_reenactment_groups/

“Me enganchó”. Un modelo de comprensión de las prácticas culturales de jóvenes de sectores populares

Aliano, Nicolás
UNSAM-CONICET
nicolasaliano@hotmail.com
5 Nº 626 Dpto 3, La Plata, Buenos Aires
GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

La ponencia sistematiza el proceso de *afiliación* a una práctica cultural concreta en el mundo popular contemporáneo. Partiendo de los “relatos de iniciación” de los fans de un músico de rock, se caracteriza este proceso de afiliación a partir de tres fases sucesivas: la iniciación, la habituación y la transmisión de la afición, y se destacan las *especificidades* del proceso en contraste con otros casos. Con ello, la ponencia pretende otorgar elementos para una comprensión más profunda del modo en el que las “preferencias” culturales se elaboran como prácticas en el mundo popular.

Palabras clave

Fans – Sectores populares – Música – Prácticas culturales - Afiliación

¿De qué modo se produce el *acercamiento* a un objeto cultural específico? ¿Qué *factores* inciden en que este acercamiento se produzca? ¿Cómo se construye un *hábito* de consumo en torno a un objeto cultural? A partir de indagar en los relatos biográficos de fans de un músico de rock argentino, esta ponencia pretende dar respuesta a estas preguntas, elaborando un modelo que describe cómo estas personas se convirtieron en “aficionados” y se afiliaron a un mundo cultural específico. El análisis propone así una tematización del proceso que conduce desde la manifestación de una *preferencia* en torno a un objeto musical, a la conformación de una *afición* en torno a ese objeto, entendida como una serie de prácticas orientadas a sostener una vinculación intensa, activa y duradera con el mismo. A la luz de este desarrollo y en diálogo contrastado con otros casos de iniciación, se pretende aportar al estudio de las formas concretas que asume el vínculo con los objetos de la cultura masiva contemporánea.

¿Cómo se ha pensado esta vinculación con los objetos de la cultura de masas? En esta línea, en sintonía con planteos como los de De Certeau (2008) y Grignon y Passeron (1991), existe una vasta literatura que ha destacado el *papel activo* de los usuarios/consumidores culturales en el mundo de las clases populares, delineando diversos procesos de “apropiación cultural”.

Se ha subrayado así el carácter creativo de las culturas populares, como crítica tanto a posiciones de corte frankfurtiano -que enfatizan en la pasividad de la recepción cultural- como de filiación bourdieuana -que subrayan la heteronomía cultural de las clases populares-. Sin embargo, desde estos enfoques, más allá de destacar el carácter "activo" de los procesos de recepción como instancia de creación de sentidos, no se han visibilizado las *mediaciones* (Hennion, 2010) concretas que conducen a una persona a la implicación con un consumo cultural. A su vez, la manera en la que ello sucede al interior de una *perspectiva biográfica*, ha sido escasamente tematizada. Atendiendo a estos puntos ciegos y en línea con exploraciones contemporáneas de la sociología de la música como las de Hennion (2010) y Benzecry (2012), esta ponencia enfatiza en el *carácter procesual* de la conformación de un "gusto", visibilizando los medios, instancias y espacios en los que ello ocurre. Asimismo, la exploración se inscribe y pretende contribuir a la literatura más amplia que ha analizado las formas en que se produce la adhesión subjetiva a diversas prácticas culturales. Se trata éste de un *corpus* que ha abarcado desde el consumo de marihuana (Becker, 2009) el aprendizaje del box (Wacquant, 2006), el oficio de soplar vidrio (O 'Connor, 2012) o, en el ámbito argentino, la incorporación al movimiento de la Nueva Era (Carozzi, 1999), o las formas de recepción de la literatura de autoayuda (Papalini, 2012), entre otros casos.

Situada en dicho plano es que la ponencia sistematiza un modelo de afiliación a un objeto de la cultura de masas. Con ello, se buscan mostrar los modos y factores a partir de los cuales personas concretas llegan a involucrarse en prácticas culturales definidas. El recorrido propuesto para dar cuenta de ello es el siguiente: en la *sección 1* se reconstruyen los "relatos de iniciación" de una serie de fans, en torno a una propuesta musical específica. A partir de la presentación de estos relatos, en la *sección 2* se exponen los rasgos de un patrón de afiliación que identifica tres momentos encadenados: (1) la "iniciación" en la escucha; (2) la habituación en diversas prácticas de afición; y por último, (3) la "transmisión de la pasión". Una vez presentado este modelo, en la *sección 3* se lo contrasta con otros modelos de iniciación en prácticas culturales, para destacar las singularidades del mismo y dimensionar la especificidad de estos procesos en el mundo de las clases populares. En la *sección final* se condensa el análisis en torno a la afiliación como *proceso*.

El análisis se basa en un trabajo de campo realizado entre 2009 y 2015 con fans del músico de rock argentino Carlos "Indio" Solari.[1] Se llevaron a cabo experiencias de observación participante en diversas escenas, así como entrevistas en profundidad sobre hábitos de escucha con seguidores que manifiestan una afición activa y duradera por este artista.[2] Los

[1] Carlos "Indio" Solari es un músico de amplia trayectoria dentro del rock argentino, ex líder de una de las bandas centrales del "rock nacional" argentino de las décadas de los ochenta y noventa como lo fue *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Varios analistas han destacado el lugar central que "*Los Redondos*" ha tenido en esta tradición (Semán, 2006): una agrupación que tiene sus orígenes en las vanguardias estéticas de las clases medias urbanas, que en la década del noventa se torna masiva, incorporando un público proveniente de sectores populares de las periferias urbanas. Este fenómeno asume dimensiones inéditas en las décadas posteriores, bajo la figura de Solari como solista, a partir del año 2003.

[2] Parte del trabajo de campo presentado aquí ha sido realizado junto a Mariana López, Nicolás Welschinger y Jerónimo Pinedo, a quienes agradezco especialmente por compartir el material. El mismo fue llevado a cabo en el marco del

entrevistados son en su amplia mayoría jóvenes nacidos entre las décadas del setenta y fines de los ochenta, de sectores urbanos periféricos, nivel de escolaridad bajo y empleos manuales precarios, procedentes en su mayoría de localidades del conurbano bonaerense.

Relatos de la iniciación

Se han seleccionado aquí cuatro historias de fanáticos que participan sistemáticamente de esta escena. Las mismas condensan una serie de rasgos que pueden identificarse en el conjunto más amplio de las historias registradas, en relación a dos aspectos: 1) El modo cómo empezaron a escuchar lo que escuchan. 2) Los medios a partir de cuales profundizaron su afición musical. Para abordar estos relatos se ha apelado a instrumentales propios del *enfoque biográfico*: a partir de categorías como "acontecimiento biográfico" (Leclerc-Olive, 2009) o "bifurcaciones biográficas" (Bidart, 2006) se buscan identificar aquellos hechos significativos sobre los cuales se constituye el "armazón narrativo de los relatos" (Leclerc-Olive, 2009). En este sentido, los relatos, más que concebirse como explicaciones de las propias acciones de los fans, son considerados como esquemas narrativos a la luz de los cuales se busca iluminar –tras las recurrencias- un patrón secuencial de momentos y acciones que van conformando la afiliación.

Leandro

Conocí a Leandro en 2009, tenía entonces 26 años (nació en 1983). Leandro vive en Avellaneda y es el mayor de un grupo de amigos con los que asiste desde hace algunos años a los recitales de Solari, cuyas edades rondaban por entonces entre los 18 y los 21 años. Hasta poco antes de conocerlo trabajaba como cadete de un banco, pero actualmente se considera "desocupado". Leandro además cuenta con estudios secundarios completos y con una larga lista de empleos ocasionales. En uno de aquellos encuentros, una tarde de domingo en Avellaneda, Leandro contaba de su historia con la música:

> Yo arranqué escuchando lo que escuchaban en mi casa, que era tango y folclore y mucha música flamenca. Mi viejo era fanático de todo eso. Por ahí venía más que nada la parte de la música que yo escuchaba. Rock en mi casa no se escuchaba mucho porque mi viejo era como que el rock mucho no le gustaba, por los mensajes. Después sí llegó una etapa donde escuchaba más que nada música que sonaba en la radio, o sea podía escuchar rock, como podía escuchar pop, como podía escuchar cumbia, como podía escuchar bolero; eso ya entrando en los diez años en adelante, digamos. Y fue así hasta que llegué a la secundaria. En la secundaria me crié escuchando mucho *Los Decadentes* [banda de rock argentina] y cumbia básicamente, o sea más que nada por lo romántico y lo divertida para bailar. Cuando iba a bailar tenía un grupo de amigos que siempre escuchaban cumbia.

---

proyecto: "Los géneros musicales populares: producción, circulación y recepción. Identidades Sociales y Música entre los jóvenes del Gran Buenos Aires", dirigido por el Dr. Pablo Semán.

En el marco de ese relato, Leandro cuenta que fue alrededor de sus 17 años cuando empezó a vincularse con “otra gente”, que lo llevó a acercase al mundo del rock y en especial a *Los Redondos*. Así describe lo que vive como un “quiebre” en su relación con la música y en la elaboración de sus gustos:

> Yo tenía otra clase de amigos, escuchaba otro tipo de música y tenía otra forma de pensar y como que no me sentía cómodo. Y un día, un grupo de amigos me dice: “escucha esto”, y escuche. Era un tema de *Los Redondos*, “Vencedores vencidos”; “copado dije, ¿qué más tenes?” Y ya no fue un tema sino todo el disco y otro disco y quiero más y quiero más y… Bueno, acá estoy, me terminó atrapando. Así empecé a conocer otro grupo de chicos que venía escuchando rock de toda su vida porque la familia escuchaba rock, y ellos fue como que me influenciaron a mí diciendo “bueno, escuchá *Redondos*, escuchá *Nirvana* también” y ahí fue que me empecé a involucrar en el mundo del rock.

Las preferencias musicales que fue adoptando Leandro, en su descripción, están mediadas por las relaciones interpersonales en las que se fue involucrando, y en ellas y a través de ellas es que fue definiendo un modo específico de comenzar a vincularse con la música. Así lo describe el mismo:

> Creo que fueron mis amigos los que más me influenciaron, ni Internet, ni la radio ni todo lo otro, sino más que nada una cuestión social. O sea: mis amigos para mal y para bien, los que me hicieron escuchar rock y los que no escuchaban rock, fueron los que me hicieron inclinar al rock. Los que me hicieron escuchar rock porque me mostraron otro mundo diferente y los que no me hacían escuchar rock era justamente porque no me gustaba el mundo ese en el que yo estaba. Entonces creo que eso fue lo que me influyó para que escuche lo que estoy escuchando hoy: mis amigos, los positivos y los negativos.
> O sea yo notaba que pertenecer al rock te da cierto nivel cultural. Te desafía a querer aprender más y la cumbia no me desafiaba a nada. Digamos, porque las letras de cumbia tienen eso que te mueven, que está bien, nada más. Claro cuando escuché *Redondos* me promovían un desafío de “¿y esto por qué viene?”. Uno lo puede llegar a entender o no, pero me promovió un desafío el hecho de investigar, el hecho de querer mejorar… en mi caso fue eso.

En el relato de Leandro se observa la importancia de la búsqueda de una nueva identidad como resorte para un “cambio” personal: “no me gustaba el lugar ese donde estaba”. El encuentro con otras personas le mostró “un mundo diferente”, le generó un “desafío”, “un impulso de querer mejorar” y en ello aparece como un momento decisivo para su “quiebre” musical y su acercamiento a *Los Redondos*.

Pero además del hecho de vincularse con un nuevo grupo de amigos, Leandro recuerda otros dos momentos importantes en relación al desarrollo de su gusto por *Los Redondos*. Uno de ellos fue cuando lo invitaron a una sala de ensayo a escuchar a una banda de amigos hacer *covers* de *Los Redondos*. El otro tiene que ver con un episodio familiar, que recuerda como una “imagen” muy fuerte en su relación con la música:

> Tengo la imagen de una Navidad, tratar de arrancarla con un tema que me guste; como en su época ya me gustaban *Los Redondos*, en esa Navidad dejé a las 12 de la noche el grabador preparado -en la época del grabar con cassette ¿no? que

> antiguo-; tenía el cassette preparado, todo, para poner [la canción] *JiJiJi* a las 12, cuando empezaran los cohetes, para arrancar con *JiJiJi* el día. Y bueno estábamos ahí y justo cuando faltaba un poquitito para brindar yo tenía la copa y apretaba. Claro, era "tic", y apretaba la tecla y brindábamos y arrancaba con la música. Y mi viejo nunca le había prestado atención, y ese día que lo puse no sé por qué se le dio que, esa fue la imagen de decir "este tema me gusta".

El relato muestra la importancia de las aprobaciones familiares en la experiencia de Leandro: la ligazón afectiva con el padre y la atención de éste a la música de su hijo es recordada como una experiencia pregnante en su memoria, y forma parte de esa trama que liga a la música con las vivencias que consolidaron la elección de un "camino" musical. El tercer episodio que reafirmó su fanatismo fue el haber podido asistir a un recital del Indio Solari, luego de la separación de *Los Redondos*: "Fue en el 2005 –relata- era la primera vez que iba con un grupo de amigos que aún no conocía. Y fuimos, éramos once. Yo estaba recontra entusiasmado porque era ver a mi ídolo… Recuerdo con una emoción… que hasta el día de hoy me acuerdo de ese recital".

En su trayectoria, a los factores referidos (la voluntad de cambio personal, el encuentro con un nuevo grupo de amigos y experiencias, la aprobación familiar), se suma la experiencia del recital como experiencia extraordinaria que termina de "fijar" su fanatismo: "tengo casi todas las imágenes y casi toda la secuencia de lo que pasó presente", agrega.

Leandro escucha otra música además de *Los Redondos* y el Indio Solari: otras bandas de rock argentino e internacional. Sin embargo, *Los Redondos*, dice, "despertaron 'una llama especial', *Los Redondos* están siempre". Leandro confiesa que su fanatismo lo ha llevado a imitar al Indio Solari, copiando algunas de sus expresiones y el tono de su voz: "pero a veces es inconsciente –aclara- porque uno los ve tanto, los escucha tanto, que por ahí se te terminan pegando". También suele imitar al Indio cuando canta: "me paro frente al espejo y soy el artista, imito los movimientos o canto".

Federico

Federico es amigo de Leandro y bastante más joven que él; al momento de conocerlo tenía 18 años (nació en 1990). La historia de Federico, su "relato de iniciación", es temporalmente más reciente que el del resto de las historias recuperadas. Federico nació y creció en Avellaneda, en el barrio donde conoció a Leonardo y al resto de sus actuales amigos; sin embargo, durante los primeros años de su adolescencia tuvo que mudarse a Buenos Aires por motivos laborales de su madre. Federico recuerda que por esa época, antes aun de mudarse, escuchaba cumbia y "música *pop*": "me acuerdo -evoca- que nos encerrábamos en el cuarto con un amigo y poníamos el CD de los *Pibes Chorros* [banda de cumbia argentina]… por dios, que vergüenza, no quiero hablar de eso".

En un balance retrospectivo Federico reflexiona: “Pero yo en esa época no *‘escuchaba’ música*, si alguien ponía la radio yo escuchaba eso. No tenía idea lo que era una banda, lo que era una guitarra, lo que era un bajo; no sabía esa diferencia por ejemplo”. Para Federico, ese tipo de relación con la música es moralmente censurable y parte de una “etapa cerrada”. Y en esa evaluación es categórico: “todas esas son cosas del pasado, no quiero volver a vivirlas nunca más”. Federico evoca una situación puntual que lo hizo cambiar el modo de escuchar música, un episodio algo fortuito, que guarda relación con su partida del barrio. Así lo relata:

> Resulta que cuando me mudé a Parque Patricios, a los 14 años, mi mamá le había comprado un par de CD’s a un compañero que necesitaba plata. Y entre esos había uno de *Rata Blanca* [banda de rock argentina]. Y me dice: esta canción “la del mago”, ¿la conoces? La pone, y la escucho y le digo: “ah sí, sí” y lo apago… porque no me gustaba *Rata Blanca* en ese momento… La cosa es que un día puse ese CD de *Rata Blanca* y yo escuchaba ese tema nada más, “La leyenda del hada y el mago”, la canción más conocida… y la dejaba, y la dejaba, y la dejaba… El CD era un compilado pirata, y yo, como tenía una casettera trucha, tenía que tocar el de “atrás” -el botón de “atrás” ¿viste?- para repetir la canción; y bueno, un día que estaba escuchando música se me pasó y continuó el CD… y sin querer lo fui escuchando y me di cuenta que me gustaban las canciones… y así escuche todo el CD, y ahí me empezó a gustar *Rata Blanca*…

A raíz de ese episodio, encadenado como una sucesión de hechos no previstos ni buscados, es que Federico empezó *activamente* a escuchar *Rata Blanca*, a interesarse por la banda y a buscar información por internet. En ese marco fue que Federico se compró su primer CD “original” y fue a su primer recital de la banda: “fue una experiencia inolvidable”, recuerda. Y ambos hechos los evoca como acontecimientos importantes de esa nueva relación con la música.

Pero además, Federico “continuó averiguando”:

> Continúe averiguando por el estilo musical, en quien se inspiraban; me enteré que se inspiraban en la música clásica y empecé a escuchar un poco de música clásica, hard rock de los 80’ y power metal. Heavy metal todo el día era… rock también escuchaba un poco, fundamentalmente *La Renga*. Y bueno, con *Rata Blanca* continué, continué. Yo era un fanático asqueroso de *Rata Blanca*… estaba hasta las manos (risas). Después seguí con el power metal, bandas como *Rhapsody, Stratovarius* y también bandas de acá, *Almafuerte* -por mi hermana que había escuchado hacía mucho-, *Malón*, y bandas *under* también, de heavy metal de acá. También empecé a escuchar un poquito de *Kiss*, de *Guns and Roses*, *Led Zeppelling*, *Deep Purple*… De *Los Redondos* no conocía nada, absolutamente nada aun…

Federico exhibe y ostenta una profusa información sobre bandas, géneros y subgéneros musicales. En esa clave, ligada a una *expertise* de aficionado a la música, es que articula su relato. Vemos que el episodio que lo vinculó accidentalmente a *Rata Blanca* no solo marcó un quiebre para que Federico se convirtiera en un “fanático de *Rata Blanca*”, sino que marcó el inicio, a partir de esta afición inicial, de un nuevo modo de vincularse con la música, de una manera activa y comprometida subjetivamente (“hasta las manos”, de acuerdo a su expresión).

Y en esa época, además, empezó a tomar clases de guitarra. En este sentido, es elocuente atender a las palabras que utiliza para diferenciarse de su "etapa pasada": *"cuando estaba perdido* con ese *pop* barato –afirma- apareció *Rata*… y después empecé a desarrollar mi sentido musical, empecé a estudiar guitarra, empecé a escuchar un poco mejor la música...".

El caso de Federico es iluminador porque, debido a que es el fan más joven de entre los casos recuperados y su historia con la música, aunque intensa, es la más corta, el momento de "iniciación" es más reciente, presentándose el punto de la *bifurcación biográfica* (Bidart, 2006) que organiza el relato como un momento aun operante en el presente.

A la vez, en esta trayectoria, Federico destaca otro *acontecimiento biográfico* (Leclerc-Olive, 2009) que actuó como inflexión: volver al barrio, rencontrarse con los amigos, y descubrir allí a *Los Redondos*:

> Cuando volví, y me volví a juntar con ellos, eran todos ricoteros. Yo llegué con la remera de *Rata Blanca*, viste, y digo ¿qué pasó? Y bueno, ahí me puse a escuchar *Los Redondos* con ellos… Yo no tenía la más pálida idea y venían y me decían, "che mira, escuchate este tema" "ah... mirá, sí sí, mira que bueno, es verdad", les decía, "escucha este otro tema", "este CD", me decían… y así me fui metiendo.

Como vemos, Federico empezó a escuchar *Los Redondos* en el marco del reencuentro con sus amigos, en ese contexto de intercambio de CD's y recomendaciones, que lo condujeron a interesarse por la música que escuchaban sus pares, a la cual hasta entonces no le había prestado atención. Pero además, hay un factor decisivo en la historia de Federico que lo llevó a sostener e intensificar ese gusto inicial: la *escucha en vivo*: "Yo me acuerdo que volví... e iban a ver a una banda de unos amigos, y habían hecho un par de *covers* de *Los Redondos*, y ahí me empezó a gustar un poco más lo de la música en vivo, empecé a ir un poco más a los recitales *under*". De modo que en el sostenimiento de esta nueva afición, fue clave para Federico su vínculo con los amigos reencontrados, así como su participación en una escena donde la música no solo se podía intercambiar por grabaciones y recomendaciones, sino experimentar en ejecuciones en vivo y conectarlo con una sociabilidad que giraba en torno a ellas.

Federico no solo es un fan de *Rata Blanca* devenido luego fan de *Los Redondos*, sino también un aficionado a la música. Cuenta que está todo el tiempo averiguando de nuevas cosas sobre música y describe algunas tácticas para eso: "averiguo, pregunto a gente que conoce un poquito más que yo, busco referencias, voy buscando bandas que se influenciaron por otras bandas que ya conozco, y así…". En ese camino, Federico está vinculado cotidianamente a la música, orientado por la búsqueda permanente de nuevas cosas: "ahora estoy escuchando rock progresivo italiano, una banda que se llama *PFM*, bandas italianas que son fenomenales…". "Si, ya sé… estoy demente... enfermo", concluye.

En síntesis: la relación de Federico con sus gustos está sutilmente atravesada por su relación con el barrio: sus dos principales aficiones, *Rata Blanca* y *Los Redondos*, se vinculan con las redes de relaciones que se elaboraron sucesivamente en su "salida" del barrio (la madre y sus nuevas relaciones) y su "vuelta" al mismo (los amigos que había dejado); en los dos casos, vínculos afectivamente investidos que fueron claves en la elaboración de la atracción inicial. A ello, en su relato, se suma otro factor: aprender a ejecutar un instrumento musical, que terminó de redefinir su relación con la música y "cerrar una etapa" que "no quiere vivir nunca más".

Desde ese recorrido, en suma, Federico reelabora reflexivamente su vínculo con la música como un vínculo activo y comprometido. Y los sentidos que expresan ese compromiso presentan resabios de moral católica, que declinan en categorías éticas de autoevaluación y búsqueda personal: *"cuando estaba perdido* con ese pop barato apareció *Rata*…". En esa clave y con condensada elocuencia, Federico concluye satisfecho: "Y esa es mi historia con la música… espero que siga mejorando y no caiga de nuevo en la tentación…"

Fabián

Fabián nació en Lomas de Zamora en 1983; hijo de padres separados, creció con su madre y su padrastro. Al momento en el que fue contactado, en el marco de un recital de Solari en 2008, tenía veintiséis años. Fabián empezó a escuchar a *Los Redondos* a los ocho años: "*por culpa* de mi hermano", dice bromeando. Su hermano es cinco años mayor que él, pasó parte de su infancia en la casa de su tía y Fabián recuerda que iba a esa casa y que ahí lo encontraba siempre escuchando *Los Redondos* "en el fondo" de aquella casa. Fabián relata que por aquel entonces el escuchaba música "más tranquila": *R.E.M*, *Queen*, *UB40*, y que no le gustaba *Los Redondos* porque no los entendía, pero que empezó a prestarles atención a partir de un *momento preciso*, que evoca emocionado:

> Un día en el que me había sacado "diez" en el colegio, en segundo o tercer grado… volví a la casa de mi tía re contento, gritando ¡me saqué un diez, me saqué un diez! y escucho un tema que venía desde el fondo de la casa: era "Motorpsico", un tema tranquilo, profundo, y hubo una frase que me impactó: 'y los niños no juegan dados quizás…'

Fabián ha anclado en su memoria un momento de alegría, ligado a un "éxito escolar", con la experiencia musical que estuvo imbricada en ese mundo vital, en el que ese tema -"tranquilo" y sobre todo, "profundo", que llegaba "desde el fondo" de aquella casa- estaba entramado y actuante. La frase que Fabián rescata, "y los niños no juegan dados quizás", sin terminar de entenderla, de algún modo misterioso lo "impacto": ese día, en ese momento, Fabián sintió que estaba interpelando su propia niñez y que aquel era un *quiebre* en su trayectoria. Fabián lee allí, en esa frase, su niñez como cifra. Lo significativo es que la frase aludida, en la lírica de la canción está predicando algo sensiblemente diferente a lo que él luego rescata evocativamente. En ella se refiere: "*mi dios* no juega dados, quizás... este a mi favor". La frase

tematiza, *precisamente*, la posibilidad de volverse un sujeto activo del propio destino. En este sentido, como señala Petit (2001: 50) en referencia a la lectura, “algunas palabras, una frase o una historia pueden dar eco a toda una vida. (…) Existe todo un trabajo, consciente o inconsciente, y un efecto a posteriori, un devenir psíquico de ciertos relatos o de ciertas frases, a veces mucho después de haberlos leído”. Fabián cuenta que fue a partir de entonces que comenzó a prestarle atención a *Los Redondos*, y fue por esa época –en la que se escuchaban cassettes y en la casa de Fabián no había muchos- que empezó a sacarle ese *casette* de *Los Redondos* a su hermano y a escucharlo el, hasta apropiárselo.

El segundo momento que destaca como un impulso para acentuar su fanatismo fue cuando se compró su primera remera con la imagen del Indio Solari, y un tiempo después fue a su primer recital, en Córdoba: “tenía 14 años… me fui sin avisar en casa”. “Nunca había visto tanta gente junta”, dice, “fue impresionante”. “Después de eso me fui de mi casa, se complicaron las cosas, me metí en cosas más raras…” Una “etapa oscura”, “una etapa borrada”, dice, aludiendo a su relación con ciertas drogas.

El tercer momento que identifica como base de su gusto por *Los Redondos* es cuando su padrino le regaló su primer disco: “esto te lo traigo para vos”, relata impostando la voz como si el que hablara fuera su padrino. “Ese compact se gastó de tanto pasarlo”, cuenta. Después de eso Fabián empezó a comprarse los compacts el mismo y a partir de ahí es que, según cuenta, se hizo “más ricotero” (así se suele denominar a los fans de la banda). Y fue entonces cuando empezó a ir a ver a *Los Redondos* en grupo: “era una pandilla de unos veinte, pero los más amigos éramos unos diez…” Fabián cuenta que en realidad él fue el “*precursor*” de todos los ricoteros que están “en el fondo” (así llama a los que, dentro del barrio, están más distantes de su casa). Por entonces esos amigos le decían que escuchara *Los Charros* (una banda que, según dice, estaba de moda en ese momento) entonces él les respondía que sí, pero a cambio de eso después les hacía escuchar *Los Redondos*. En esa dinámica de intercambios, comenta que algunos amigos lo cargaban diciéndole que escuchaba “música pasada de moda”: “Es que los vagos no entendían la letra, viste… porque vos para escuchar esta música tenés que entenderla… y los vagos viste no daban pie con bola”.

La música de *Los Redondos* le evoca a Fabián una infancia problemática, llena de recuerdos de amistades, seres queridos y buenos momentos, pero también de conflictos familiares, ausencias y pérdidas:

> *Los Redondos* conformaron mi vida viste... los recuerdos, recuerdos crueles de la vida que uno pasó. Para no olvidarme que tuve una pobreza. Además yo escucho un tema y me acuerdo lo que pasó, yo escucho un tema y me acuerdo que la están cagando a palo mi vieja. “Ultimo Bondi” [disco de *Los Redondos*] me hace acordar a mi primo, porque lo escuchábamos juntos... y lamentablemente lo atropello un auto y bueno… partió.

Observamos aquí, en línea con lo señalado en trabajos como el de Spataro (2011) con fans de Arjona, cómo las situaciones de aflicción o crisis pueden desencadenar un trabajo personal y reflexivo de búsqueda de sentidos a partir de la experiencia musical. Fabián se fue de la casa muy chico, en varias ocasiones, y nunca terminó el secundario. Finalmente se mudó a Banfield en 2001, luego de conocer a su actual pareja, con la que tiene tres hijos. "*Los Redondos* es parte de mi vida, *lo llevo en la piel*" dice, mientras muestra un tatuaje del Indio. "Hace diez años atrás no sabes lo que era: remeras, pantalones, ponía 'Redondos' por todos lados... hay gente que me dice 'redondito'". Además confiesa que a veces baila como el Indio y se pone los anteojos como él. Actualmente trabaja 10 horas por día en una fábrica de polímeros, y es el único que trabaja de los miembros de su hogar, que comparte con sus hijos, su esposa y su abuelo.

Ezequiel

Ezequiel tiene 28 años, lo conocí en la previa a un recital del *Indio Solari* en diciembre de 2008, donde estaba junto a un primo y dos amigos del barrio. Ezequiel está en pareja, tiene una hija de dos años, trabaja como albañil para una empresa de construcción y vive en Laferrere. Ezequiel cuenta el modo en que se acercó a *Los Redondos* de la siguiente manera:

> A *Los Redondos* los empecé a escuchar por un primo mío, a los 13 años. Iba a la casa de mi primo, que ahora tiene cuarenta años, y yo era chico e iba a la casa de él y siempre estaba escuchando esa música, siempre estaba escuchando algo, viste. Y yo me ponía a escuchar y me atraía el ritmo, yo nunca había escuchado eso. Le preguntaba a el cómo se llamaba el grupo ese, y ahí mi primo me pregunta: ¿te gusta? Y me dice esto -todavía me acuerdo las palabras-:
> -"anda a mi pieza, debajo de la almohada tengo un libro, tráelo"
> Y fui y los busqué y era un libro de *Los Redondos*, contaba la historia de *Los Redondos*, letras de temas, reportajes al Indio… y entonces me dice:
> -"bueno, si te gusta llevatelo, leelo, después me lo traes".
> Y ahí empecé a leer el libro, empecé a grabar los casettes. Y bueno, empecé a escuchar esa música, a escuchar y escuchar y muchas de las letras no las entendía pero me gustaba el ritmo, era un ritmo que me pegaba, viste. *Los Redondos* me empezaron a provocar algo que no me provocaba otro músico… ponele que escucho un tema que me gusta mucho y se me eriza la piel viste… un tema que lo relacionas con vos ponele... me enganchó.

En el relato se destaca la importancia de la ligazón afectiva *previa* con seguidores ya socializados en la afición, y la importancia de ese vínculo en el "enganche" de Ezequiel: "todavía me acuerdo las palabras", evoca. Una vez que "se enganchó", Ezequiel empezó a "investigar", como él mismo señala, buscando más información, consiguiendo grabaciones de mejor calidad, preguntándole a gente más grande que tenía experiencia en haber visto los recitales de la banda:

> Cuando salieron los compact también empecé a trabajar, entonces me empecé a comprar los compact, y bueno, llegue a juntarlos a todos. Del único que llegue a juntar toda la colección fue de *Los Redondos*. Empecé a investigar viste, me interesaba saber de las raíces del grupo, del Indio, como se formó el Indio. Y empecé a escuchar de gente grande, que ya lo venía escuchando, que decía que ya lo habían ido a ver en ese tiempo, '95-'96. Y me llamaba la atención pero no podía ir a verlo, tenía 16 años

> aproximadamente. Y cuando cumplí dieciocho fui a verlo. Lo único que me provoca eso son *Los Redondos* viste, una adrenalina… te provoca algo bueno, sabe cómo transmitir algo viste.

Otro momento que Ezequiel recuerda como clave para su afición tiene que ver con las charlas con un compañero de trabajo más grande, con el cual podía conversar e intercambiar opiniones sobre sus preferencias musicales. En la historia de Ezequiel se pone en primer plano la importancia de las relaciones próximas en las que esta entramado para el acercamiento al objeto. Relaciones atravesadas por el afecto, con personas que ya manifestaban la afición. "A los diecisiete empecé a trabajar de mozo en un restorán y conocí a un chabón más grande, de treinta, y él me hablaba de *Los Redondos*" -cuenta- "y nos poníamos a hablar de *Los Redondos* y así me fui enganchando más, me provocaba más ganas de ir a verlo, y después que fui a ver *Los Redondos* fui a ver otras banda pero no es lo mismo…"

Ezequiel cuenta que en total son seis primos con los cuales actualmente suele ir a los recitales, junto con algunos amigos y las novias de todos ellos -"y algunos hijos incluso… mi sobrinita tiene 6 años y a ella le pones un tema y ya te dice cómo se llama y en que disco está"-. Ezequiel además suele comprar, cuando puede, algunas revistas que tienen información sobre rock, y hace un tiempo que se viene rapando y usando unos anteojitos similares a los del Indio en busca de imitar su estilo: "a mi señora le gusta", dice sonriendo, "ella está enamorada del Indio".

A su vez, Ezequiel quiere empezar a llevar también él a su hija a los recitales:

> A la nena no la llevo todavía, tiene dos años, pero cuando sea más grande la voy a llevar… ya está conociendo la música, porque le ponemos música y se engancha, y el tema es cuando ve una foto del Indio o alguna remera dice "papa", porque como me vio mucho tiempo pelado a mí y con anteojos… cuando ve alguna imagen del Indio dice "papá", "mira mami, papá".

La afiliación. Un modelo secuencial en tres momentos

A través de estos relatos los fanáticos hacen una presentación de su persona en la que se subrayan sus actividades vinculadas con la música por sobre otras dimensiones de sus vidas. Pero además, en ellos se observa la activación de un proceso que no tiene que ver con la mera identificación con un "rol de fan", sino con una dinámica subjetiva más compleja, por la cual estas personas, a partir de su conexión con la afición, se descubren a sí mismas. Este proceso se despliega generalmente en el marco de una aspiración por salir de un contexto estimado como "mediocre" y con problemas considerados centralmente de carácter "personal" o "familiar" -las drogas, los amores contrariados, la violencia, la muerte de seres queridos, la pobreza en el hogar- que tienen lugar en paralelo con el descubrimiento de formas de goce estético o de afectividad. Es bajo este tamiz subjetivo que los fans elaboran y procesan reflexivamente aspectos de su experiencia juvenil, en una búsqueda del ser "auténtico" que se afirma frente al

mundo, pero buscando “elementos y personas capaces de transmitir un anclaje existencial” (Martuccelli, 2013: 13).

En este cuadro, podemos reconstruir un proceso de afiliación *secuencial* (Becker, 2009) a la práctica, elaborado por inducción analítica a partir de las historias, que presenta tres momentos sucesivos recurrentes: (1) la *iniciación* en la escucha, (2) la *habituación* cotidiana a prácticas asociadas, y (3) *la transmisión* del sentido de la pasión experimentada en torno al objeto de afición.

La iniciación en la escucha

Todos los fans comenzaron a escuchar la música del *Indio* / *Los Redondos* a una edad temprana (entre los 8 y los 20 años) en el seno familiar (por hermanos mayores fundamentalmente, pero también por influencia de padres, tíos o primos) y en menor medida por las relaciones amicales cercanas, que en algunos de los entrevistados se da como un paso posterior a que “el enganche” (Benzecry, 2012) se produjo. Todo ocurre como si, en un momento investido afectivamente, siendo significativo para la experiencia vital del “oyente”, la música –pero no la música en abstracto sino un tema en particular, un ritmo, una estrofa, una frase, una melodía- “prendiera” y cautivara a quien la escucha: “me atrapó”, “me hipnotizó”, “me impactó”, “me enganchó”, son expresiones recurrentes para dar cuenta de este *instante de revelación* (Benzecry, 2012) singular, contextuado, e investido afectivamente. “Fue una frase de Motorpsico”, “escuché Vencedores Vencidos y me cambió la vida”, son algunas de las expresiones que –más allá de la casuística y la reconstrucción evocativa de la experiencia- muestran recurrentemente ese instante de la revelación que “atrapa” al sujeto a la vez que funciona como momento de subjetivación: “me cambio la vida”, “explica lo que soy”. En este punto muchos de los relatos asumen la forma de un relato de conversión, en tanto a partir de ello se produce una modificación en el hilo conductor de la propia biografía (Carozzi y Frigerio, 1994). En este “encuentro” revelador, entonces, el lugar de las redes familiares-amicales para “conocer” esa música, así como la importancia del vínculo afectivo *previo* con estas personas, resulta un factor decisivo para muchos de estos fans. Asimismo, otro factor que incide en que este “encuentro” se produzca se vincula, en los relatos de muchos de los entrevistados, con la presencia de experiencias de aflicción: angustias, tensiones, conflictos, momentos críticos en la vida. Dichas experiencias que producen una fractura, un quiebre en la continuidad subjetiva, en algunos casos conducen a la búsqueda de una redefinición de la propia identidad personal a partir de relacionarse con esta música.

La habituación en la práctica

Luego de este acercamiento inicial existen una serie de acciones y situaciones que llevan a organizar y desarrollar el vínculo, construyendo un “habito” en torno a la escucha: a) hacerse

de un momento y un lugar para la escucha personal y volverla sistemática; b) comprarse, coleccionar y atesorar "la discografía completa" (Ezequiel me dice: "de *Los Redondos* es de los únicos que tengo todos los discos originales, en cassette y en CD, y las versiones piratas y los inéditos"); c) reunirse con amigos a discutir interpretaciones; d) leer libros y revistas sobre música, consultar información en internet. Esas prácticas aparecen recurrentemente en todos aquellos que quieren dar "un paso más" al de la escucha ocasional o puramente recreativa.[3] En este sentido, estos fanáticos comienzan a disfrutar de la música porque *activamente* se preparan para tal fin: "un desafío a querer aprender siempre más", como dice Leandro, que impulsa la acción de "gustar" siempre hacia delante. Entonces, para estos "seguidores", quien no ha experimentado de ese modo la escucha, quien no la ha desplegado, cultivado y sostenido en el tiempo, no es un "fanático". A la vez, expresiones como "me conmueve", "me llega", "me eriza la piel", son recurrentes para expresar la *adhesión diferencial* y la investidura emocional a la música del Indio o *Los Redondos*, en relación a otras propuestas que "no llegan a conmover". Y estas prácticas suelen tener un *sentido singularizante*, en el seno familiar o al interior del grupo de amigos o vecinos.

De modo que existe un entramado por el cual se cultiva previamente la "emoción" y esta preparación tiene como culminación *la experiencia del recital en vivo*, a la cual se llega generalmente *luego* de una carrera de preparaciones, anhelos y expectativas ("mis viejos de más chico no me dejaban", "hablaba con gente más grande que me contaba lo que era"), y aparece como el paso necesario para "fijar" el fanatismo. En este sentido, en relación a los procesos de conversión religiosa algunos trabajos han mostrado la importancia de la participación en experiencias que *desafían* los esquemas cognoscitivos de la persona: como sugieren Carozzi y Frigerio (1994) la participación en "experiencias no-ordinarias parecen facilitar y ayudar a sostener la conversión" (1994: 18). De un modo similar, la experiencia del recital, para estos fans, suele ser vivida como un desafío a los propios esquemas cotidianos, que lleva a intensificar la afición. A su vez, se configura allí un "contrato de escucha" y –sobre todo con la *recurrencia*- se aprenden los modos "correctos" de expresar la emoción y experimentar el fanatismo (aprehendiendo prácticas como "llevar banderas" a los recitales). Así, la interacción recurrente en esta escena permite *fijar* el sentido de la experiencia, y alcanzar una comprensión común de la misma.

Una vez "enganchados", los fanáticos buscan *performar* los modos de hablar, cantar o moverse del Indio Solari. En tal sentido, los fanáticos literalmente *incorporan* en sus prácticas aspectos de la gestualidad, los modos de hablar o de moverse, o la apariencia del músico. La presencia de esta personificación emparenta el caso con otros, de apropiaciones similarmente miméticas por parte de los fans, como el de Gardel (Carozzi, 2003), la cantante de cumbia Gilda (Martín, 2006) o, fuera del medio argentino, el de Elvis Presley (Rodman, 1996). En relación a este punto María Carozzi (2006), partiendo del concepto de mitologías mínimas de Calavia Saez

[3] Prácticas similares ligadas a la dimensión del cuidado y colección de objetos han sido informadas en otros casos de fanatismo: Martín, 2006; Jenkis, 2010; Spataro, 2011, entre otros.

(1996), observa que la capacidad de volverse actuables de algunos personajes, su "performabilidad", radica en que poseen un código restringido de gestos, voces y ropas "que los tornan personajes, y por lo tanto actuables" (2006: 105). Esta *estereotipia*, en el caso de Solari, se ve intensificada debido a que, más allá del ámbito de los recitales, este siempre ha buscado limitar sus apariciones en medios públicos (con lo cual son prácticamente inexistentes las imágenes suyas por fuera de su rol de cantante en el momento en *vivo*), facilitando ello su performabilidad.

Un elemento más cabe destacar aquí: el hecho de que la figura de Solari se sustraiga del espacio público y restrinja sus apariciones, promueve a la vez el proceso de su *sacralización*. Carozzi (2006) destaca que el hecho de que las biografías que circulan de algunos personajes sean *mínimas* puede contribuir justamente a la extensión de su culto y la aceptación de su carácter milagroso. Así, la autora ha sugerido, para el caso de los fans de Gardel (Carozzi, 2004), que el desconocimiento de buena parte de su vida privada, suscita el interés por develar el "misterio Gardel" y refuerza el culto a su persona. Esta dimensión se encuentra igualmente presente entre los fans de Solari y el "misterio" sobre su vida personal. Ese carácter "misterioso" de la persona de Solari y la circulación de un relato sobre ello entre los fans, es lo que habilita a proyectar sobre la figura diversas interpretaciones, que contribuye a reforzar la atribución de carisma y el culto por el personaje.

La búsqueda de transmisión de la pasión

Por último, un paso final de la afiliación se vincula con *transmitir* la pasión: se tratará de fomentar la afición por diversos medios (ofreciendo información, "haciendo escuchar", llevando a los recitales, etc.) en hijos, sobrinos, cónyuges o padres que no comparten el gusto. Apelando a categorías de Straus (1976) en relación a los procesos de conversión, podemos concebir esto como el pasaje del individuo "buscador", en tanto explorador creativo y activo, al "agente", en tanto transmisor del sentido de la experiencia.

Una lectura contrastada

Claudio Benzecry (2012) ha formalizado un modelo de afiliación cultural a la ópera con el cual encontraríamos fuertes paralelismos en nuestro caso. El modelo de Benzecry incorpora al planteo de Becker de los consumidores de marihuana un "instante de revelación" que *antecede* a la socialización en un código compartido para la interpretación de la experiencia, aspecto que encontramos simétricamente en nuestro caso: todos los seguidores se sienten cautivados por la música sin tener necesariamente un conocimiento de lo que están escuchando, de cómo decodificarlo o de qué es lo que constituye el goce. Del mismo modo, encontramos un esquema paralelo en relación a la existencia de una "estructura de la temporalidad" (Benzecry, 2012) dada por una modulación permanente de la atracción inicial, que se prolonga por

diversos medios y situaciones de sociabilidad. Pero habiendo señalado esas similitudes, hallamos algunos matices respecto a este planteo, que nos ayudarán a destacar las especificidades de nuestro caso.

Benzecry enfatiza en el *carácter externo* a los lazos familiares y las relaciones vecinales; el autor subraya el hecho de que buena parte de estos fanáticos "viven solos" y su acercamiento a la opera tiene que ver "menos con sus disposiciones heredadas que con las relaciones personales que participaron de su introducción a la opera. Son historias vinculadas más con amigos y parejas de aquel momento (…) que con la familia o la escuela" (2012: 101). En nuestro caso observamos, igualmente, que en la autoproducción del fanático no se trata tanto de "disposiciones heredadas" de la familia o la escuela, así como tampoco de una influencia directa o exclusiva de una "moda musical" massmediática del momento-, sino más bien de la incidencia de diversos vínculos investidos de afecto. Pero aquí *sí* encontramos que los lazos tramados en el seno familiar y vecinal próximo en la experiencia de socialización posterior a la niñez son centrales en el "enganche" del fanático. En relación a ello hallamos algunos elementos a destacar: en *primer lugar* la existencia, en muchos casos, de una trama intensiva de relaciones entre parientes (hermanos, primos, padrinos, cuñados) en la que suelen circular los consumos. En *segundo lugar*, se observa también, en algunos casos, la importancia de las autorizaciones/ aprobaciones familiares, para incentivar o intensificar la afición (como en el ejemplo de Leandro, que evoca como momento significativo de su involucramiento con *Los Redondos* la noche de navidad que puso una canción y al padre, sorpresivamente, "le gustó"). En *tercer lugar*, encontramos la importancia asignada por muchos de estos fans a "transmitir" la pasión a sus hijos o sobrinos e involucrarlos en la escena. Todo ello da cuenta de la centralidad de los valores de la familia entre estos fans y de su importancia en tanto soportes afectivos, y se encuentra en línea con varios trabajos que subrayan la presencia de estos valores en la experiencia relacional de las clases populares (DaMatta, 2002; Semán, 2006; Araujo y Martuccelli, 2012).

En este cuadro, otro contraste además del referido sobre los fans de la opera permite especificar y dimensionar la presencia de esta pauta en este grupo cultural. Carozzi (1999) observa, para el caso de las personas que participan del movimiento de la Nueva Era, que la *influencia* que otras personas y contactos podrían haber ejercido en la adopción de prácticas y creencias suele ser *suprimida* cuando los activistas cuentan su vida. Este estilo de elisión de influencias sociales –sostiene la autora- se constituye en "un 'modelo nueva era' de estructurar la biografía personal o el relato de conversión" (1999: 28), y hace visible que en el núcleo doctrinario de la Nueva Era "se halla justamente la sacralización de una absoluta autonomía individual" (1999: 29). En nuestro caso, por el contrario, la presencia de influencias, autorizaciones y transmisiones en el seno de diversas relaciones sociales -centralmente familiares- es por el contrario promovida y explícitamente referida en los relatos sobre la

iniciación y el sostén de la afición, inscribiéndose en pautas que distan de la idea de una "autonomía personal".

En suma, lo que encontramos aquí son modos de afiliación a una práctica en los cuales se halla presente un trabajo reflexivo sobre sí, que muchas veces tiene la forma de una *conversión* en el sentido señalado por la literatura (Carozzi y Frigerio, 1994): una fractura en la continuidad biográfica que resignifíca la trayectoria y la propia identidad, y tiene un sentido individualizante en la vida de los fans. Pero este proceso tiene lugar, se desenvuelve y se desarrolla, desde una trama relacional de apoyos, intercambios y autorizaciones, y se configura desde los valores que emergen de esa trama. En este sentido, en los relatos de iniciación hay una conexión con una dimensión sagrada de la experiencia (anclada muchas veces en el culto a la figura del Indio) que, inscripta en una red de apoyos e intercambios, habilita la reflexión moral y la búsqueda de la superación personal.

Conclusiones. La afiliación como proceso, o el hábito más allá del *habitus*

Es una recurrencia de la bibliografía sobre consumos culturales (sobre todo aquellos trabajos orientados por estrategias metodológicas de tipo cuantitativo) la tendencia a construir imágenes sociológicamente "estáticas" en torno al vínculo con los repertorios culturales, como si el encuentro con los artefactos culturales se realizara por sujetos que eligen racionalmente entre un arco de "ofertas" disponibles, o que actúan desde *habitus* sociales que orientan sus perspectivas bajo las formas prerreflexivas que impone un gusto. En esta exploración se ha optado por un análisis cualitativo que, en cambio, visibilice la red de prácticas, medios, relaciones y experiencias en las que los "consumos" tienen lugar. Este giro ha otorgado elementos para una comprensión a la vez más realista y más profunda del modo en el que se elaboran las "preferencias" culturales como hábitos y prácticas de afición. En este plano, caben algunas reflexiones finales en torno al proceso de "afiliación".

Por un lado, todos estos fanáticos comparten algunos rasgos recurrentes, ligados a ciertas *condiciones sociales* similares: el ser habitantes de suburbios urbanos, hijos de trabajadores manuales, tener empleos de baja calificación y remuneración (albañiles, operarios de máquina, feriantes, cadetes, entre las ocupaciones mencionadas. A su vez, sus historias están atravesadas por la *precariedad* (en el ámbito laboral, escolar, habitacional) como forma generalizada de las relaciones sociales en que se insertan, que inscribe estas biografías en marcos de inestabilidad y vulnerabilidad. Pero estos elementos, ligados a las condiciones de vida, no llegan sin embargo a dar cuenta, por sí mismos, del común gusto intenso por la música de *Los Redondos* y el Indio. Existen otros factores que aparecen en estas historias de iniciación que, como "mediaciones", están orientando activamente a que estas personas se acerquen al objeto cultural y profundicen en su afición, descartando otras opciones de consumo igualmente presentes en sus mundos de referencias musicales (como la *cumbia*, en los casos

de Leandro o de Federico). De modo que, parafraseando a Lahire (2004) en diálogo crítico con perspectivas como la de Bourdieu (2012), el gusto por la escucha de una obra no puede deducirse de “un único criterio social de especificación, a saber, la posición en el espacio social”; sino que depende, “del stock de compendios de experiencias incorporados” (2004: 140). En consecuencia, siguiendo este planteo, para “explicar la práctica” no alcanza con remitirla a una “disposición” oculta “en la base” de la misma, sino que debemos valernos de una descripción detallada de su desarrollo.

En este sentido, encontramos que la afiliación cultural es el resultado de un trabajo de *ensamblaje* (Latour, 2008; Benzecry, 2012) que es modulado en una serie de fases y por una variedad de medios en los que se “ajusta” la relación con el objeto. Se trata de un prolongado trabajo de acercamiento al objeto de afición, que asume la forma de un “embudo perforado” (Bankston, Forsyth y Floyd, 1981), en el cual entran muchos más sujetos de los que completan la experiencia. En este cuadro, describimos tres momentos secuenciales, con lógicas internas recurrentes:

(a) La *iniciación en la escucha*, que asume la forma de un “instante de revelación” y suele ser orientado y promovido en el seno de vínculos próximos y afectivamente investidos (vínculos afectivos previos con otros aficionados, que provocan la “curiosidad” e introducen a la persona en un mundo desconocido “a investigar”).

(b) La *habituación en la práctica de afición*, en la que intervienen factores diversos, aunque algunos de ellos recurrentes, para que la escucha inicial y ocasional se convierta en una “pasión”. En este plano identificamos la presencia de algunos factores que contribuyen a transformar la atracción en un hábito: (1) búsquedas de *una nueva identidad personal* (ligadas a la presencia de situaciones de aflicción o de frustración, que encuentran en esta música un medio para redefinir la biografía a partir de un consumo “profundo”); (2) la participación en experiencias que desafían los esquemas cognoscitivos de los fans (como la participación en los recitales en tanto *experiencias “extraordinarias”*); (3) el desarrollo de *competencias* que emergen de la práctica y en determinados contextos: la producción de un espacio personal para la escucha, la recopilación de información y de conformación de la discografía, el análisis de las letras, la escucha atenta del “mensaje” que transmite la obra. Como observamos en los relatos biográficos, estos elementos no se hallan presentes del mismo modo en todas las trayectorias, aunque aparecen buena parte de ellos en cada historia. En algunos casos, los factores ligados a las circunstancias situacionales como contactos con pares o familiares que ya compartían la afición, ganan centralidad para entender el “enganche” (como en el caso de Ezequiel o de Federico); y hay otros casos en los que la afición se desata centralmente por búsquedas de un cambio en la propia identidad (como en Leandro o Fabián). Pero en todos los casos se da *una sutil mezcla de varios de estos elementos* para que la afición se sostenga, prolongue y profundice.

(c) Por último, el proceso de “habituación”, conduce a un tercer momento, ligado a *la búsqueda de transmisión de la pasión* a amigos y familiares.

En el recorrido por estas tres etapas, se destaca el lugar y la importancia atribuida a los vínculos sociales para estabilizar una relación con el objeto, y volver la “preferencia” *una práctica* de afición. Identificamos además algunas de las dimensiones que estos vínculos pueden asumir en cada uno de estos momentos: los mismos, por un lado, actúan como instancia que “conecta” y “acerca” a la persona a un objeto determinado y desconocido. A la vez, luego, actúan como *soportes* a la realización de actividades individuales o grupales, “habilitando” situaciones sociales de afición concretas (asistir a los recitales, debatir interpretaciones, etc.). Y finalmente, estos vínculos suelen promover *nuevas vinculaciones*, enlazando las preferencias de los fans “ya enganchados” con las de los nuevos miembros. En todo este entramado interactivo y a través del mismo, es que tiene lugar la constitución de una “afiliación” cultural.

Por último, en este cuadro interactivo, podemos identificar algunos de los *efectos* de esta afición en la biografía de las personas. La misma estimula una dimensión reflexiva que los fans no encuentran “en otra parte”, produciendo efectos subjetivos *específicos* dentro de la experiencia popular con la que conecta: un proceso individualizante que combina la mirada sobre sí y la conexión con lo sagrado, en el marco de pautas que, sin embargo, no responden propiamente a la narrativa de la realización en base a la *autonomía* personal, propia de las clases medias.

Referencias

Araujo, K. y D. Martuccelli, (2012), *Desafíos comunes. Retratos de la sociedad chilena y sus individuos*, Santiago de Chile: LOM.

Bankston, W., C. Forsyth y H. Floyd, (1981), “Toward a general model of radical conversion”, *Qualitative Sociology* 4.

Becker, H. (2009), “Convertirse en un consumidor de marihuana”, en: *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Benzecry, C. (2012), *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Bidart, C. (2006), “Crises, décisions et temporalités: autour des bifurcations biographiques”, *Cahiers internationaux de sociologie, Trajectoires sociales et bifurcations*, Nº 120.

Bourdieu, P. (2012), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus.

Calavia Sáez, O. (1996), *Fantasmas falados: mitos e mortos no campo religioso brasileiro*, Campinas: Unicamp.

Carozzi, M. (1999), “La autonomía como religión: la Nueva Era”, en: *Alteridades*, Vol. 9, Nº 18, México: Iztapalapa.

_____ (2003), “Carlos Gardel, el patrimonio que sonríe”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: año 9, n.20, outubro.

_____ (2004), “Rituales en el horario central: sacralizando a Gardel en los homenajes televisivos”, en: Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre: n. 6, outubro.

_____ (2006), “Antiguos difuntos y difuntos nuevos. Las canonizaciones populares en la década del 90”, en: D. Míguez y P. Semán (eds.), *Entre santos, cumbias y piquetes,* Buenos Aires: Biblos.

Carozzi, M. y A. Frigerio (1994), “Los estudios de la conversión a nuevos movimientos religiosos: perspectivas, métodos y hallazgos”, en: A. Frigerio y M. Carozzi (comp); *El Estudio Científico de la Religión a Fines del Siglo XX*, Buenos Aires: CEAL.

Da Matta, R. (2002), *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*, México: FCE.

De Certeau, M. (2008), *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Grignon, C. y J-C. Passeron (1991), *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura,* Buenos Aires: Nueva Visión.

Hennion, A. (2010) “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, en: *Comunicar*, Nº 34.

Jenkins, H. (2010), *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión,* Barcelona: Paidós.

Lahire, B. (2004), *El hombre plural. Los resortes de la acción*, Barcelona: Bellaterra.

Latour, B. (2008), *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, Buenos Aires: Manantial.

Leclerc-Olive, M. (2009), “Temporalidades de la experiencia: las biografías y sus acontecimientos”, en: *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, Nº 8.

Martín, M. (2006), *No me arrepiento de este amor. Um estudo etnográfico das prácticas de sacralizacao de uma cantora argentina*. Tesis de doctorado en Antropología, Universidad Federal de Rio de Janeiro.

Martuccelli, D. (2013) “Prefacio”, en: Di Leo, P. y A. Camarotti, (ed.) *“Quiero escribir mi historia”. Vidas de jóvenes en barrios populares*, Buenos Aires: Biblos.

O ‘Connor, E. (2012), “Saber hecho carne: la experiencia del sentido y la búsqueda de expertise en el soplado de vidrio”, en: Benzacry (comp.), *Hacia una nueva sociología cultural*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Papalini, V. (2012), “Las lecciones de los lectores. A propósito de la recepción literaria”, en: *Alabe. Revista de Investigación sobre lectura y escritura*, Almería.

Petit, M. (2001) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*, México D. F: Fondo de Cultura Económica.

Rodman, G. (1996), *Elvis after Elvis: the posthumous career of a living legend*. Londres: Routledge.

Semán, P. (2006), *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva,* Buenos Aires: Gorla.

_____ (2007) “Psicologización y religión en un barrio del Gran Buenos Aires”, en: *Debates do NER*, Porto Alegre, Nº 12.

Straus, R. (1976), “Changing oneself: Seekers and the creative transformation of life experiences”, en: J. Lofland (ed.), *Doing Social Life*, Nueva York: Wiley.

Spataro, C. (2011), *“¿Dónde había estado yo?”: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Wacquant, L. (2006), *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires: Siglo XXI.

El campo arte-transformador. Propuestas de intervención socio-artísticas con jóvenes

Berzel, Maia
Circo del sur
maiaberzel@gmail.com
Acoyte 850, 9d, CABA

Echeverría, Ana
Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras
anaecheverria.antropo@gmail.com
Paraná 26 2 “M”, CABA, Buenos Aires

Infantino, Julieta
CONICET- Universidad de Buenos Aires, Instituto de Ciencias Antropológicas, Sección de Antropología Social
julietainfantino@gmail.com
15 de noviembre de 1889, 2536, CABA, Buenos Aires

Talellis, Verónica
Universidad Nacional de Avellaneda, Departamento de Humanidades y Artes y el Observatorio de Ciudadanía Cultural
verohope@yahoo.com
Av. Melián 4220, CABA

GT 8: Prácticas culturales: entre estilos, consumos, estéticas y artes

Resumen

Desde los años 1990 y con mayor intensidad en los 2000 en Argentina comienzan a desarrollarse propuestas que postulan al arte como herramienta para la transformación social. En el largo camino recorrido desde sus inicios a la actualidad estas experiencias han dado lugar a lo que hemos denominado “campo arte-transformador”. Este campo presenta una gran complejidad, desde la diversidad de agentes involucrados en el mismo -agencias estatales, organizaciones no gubernamentales, organizaciones sociales formalmente constituidas o agrupaciones informales-, las múltiples iniciativas de promoción de disciplinas artísticas -como

teatro, circo, orquestas juveniles, danzas, fotografía, video o artes plásticas, entre otras-, y las modalidades transversales en las que se formulan, gestionan e implementan sus acciones destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados.

En este trabajo nos interesa aportar una mirada que contemple las numerosas estrategias destinadas al trabajo con jóvenes llevadas a cabo al interior del campo arte-transformador. En un complejo entramado que incluye gestión pública, autónoma y modalidades novedosas de gestión con el Estado y/o agencias internacionales de financiamiento, se diseñan e implementan estrategias de intervención desde el arte a partir de prácticas que postulan abordajes particulares en el trabajo con los jóvenes relacionados a la metodología, contenidos y alcances.

En este sentido, buscamos hacer foco en cómo operan las particularidades de distintos lenguajes artísticos como estrategias de intervención social y educativa para las juventudes y desde qué discursos se convocan a las mismas en este tipo de propuestas. Partiremos para ello de casos empíricos concretos adentrándonos en sus especificidades, en los sentidos atribuidos a conceptos centrales como “arte” y “transformación social” y cómo se vinculan con conceptualizaciones críticas acerca del arte y su rol social.

Palabras claves

Campo arte-transformador - Propuestas artístico-educativas - Lenguajes artísticos

En el presente trabajo pretendemos recuperar algunos de los debates y reflexiones que venimos realizando desde hace dos años en el marco de un grupo de investigación interdisciplinario que estudia la temática de arte y transformación social en Argentina[1]. Las integrantes del mismo se encuentran desplegando investigaciones centradas en estudios de caso que abordan distintas experiencias “arte-transformadoras” desde el Teatro Comunitario, la fotografía, la danza, el circo, los coros y orquestas infanto-juveniles, entre otros. En particular, para esta ponencia, nos centraremos en el trabajo realizado por la Doctora Julieta Infantino quien tiene una trayectoria de investigación desde el año 2000 en torno a los lenguajes del Circo y la Licenciada Maia Berzel quien se desempeña activamente en distintos roles dentro de la organización Circo del Sur desde 2011; Ana Echeverría quien es integrante del equipo de Crisol Proyectos Sociales en el área de desarrollo comunitario e implementa proyectos vinculados a la danza específicamente; la Licenciada Verónica Talellis, quien Integra el grupo

[1] El mismo se enmarca dentro de un Proyecto de Reconocimiento Institucional PRIG (2015-2017) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires denominado “Políticas Arte Transformadoras. Usos del Arte para la transformación social en la ciudad de Buenos Aires”. El proyecto se encuentra bajo la dirección de la Dra. Julieta Infantino y sus integrantes son las Licenciadas en Cs. Antropológicas por la UBA Verónica Talellis y Camila Mercado y la estudiante de Antropología Ana Echeverría. Asimismo, durante 2015 y 2016 hemos llevado a cabo un seminario interno de discusión bibliográfica con la participación de Mariana Moyano (Trabajadora Social -UBA- y estudiante de Maestría en Antropología IDES), Luciana Peréz (Lic. en Ciencias Políticas -UBA- y estudiante Maestría en Ciencias Sociales UNGS-IDES) Maia Berzel (Lic. en Psicología -UBA-) y Josefina Cingolani (Lic. en Sociología -UNLP- y estudiante de Doctorado en Ciencias Sociales de la UNLP).

de investigación “Música e Inclusión” con el cual desarrolla el Proyecto de investigación sobre orquestas y coros infantiles y juveniles del Gran Buenos Aires radicado en la Universidad Nacional de Avellaneda[2].

Si bien nuestras reflexiones se basan en estos trayectos y en el trabajo de campo realizado, en esta oportunidad nuestro interés está centrado en conceptualizar a partir de algunos aspectos de los lenguajes artísticos con los que trabajamos y no en los casos empíricos concretos. Por lo tanto, compartiremos un conjunto de reflexiones que atraviesan al circo, la música y la danza en tanto lenguajes artísticos aplicados a una multiplicidad de dimensiones que trascienden la enseñanza de la mera técnica artística y que, en líneas generales, se proponen como estrategias de intervención para la transformación social.

En el marco de nuestros avances, sostenemos que las prácticas y propuestas que venimos analizando pueden enmarcarse en lo que denominamos campo arte-transformador. El mismo está compuesto por un entramado de relaciones entre distintos agentes institucionales: desde agencias estatales, organizaciones no gubernamentales, organizaciones sociales formalmente constituidas o agrupaciones informales. Así, emerge como territorio fértil que impulsa iniciativas múltiples de promoción de disciplinas artísticas de los más diversos lenguajes destinadas mayoritariamente al trabajo con jóvenes que habitan contextos precarizados.

Tal como sostuvimos en una producción colectiva previa (Infantino, et. al., 2016) hablamos de *campo arte-transformador*, intentando una definición que retoma la noción bourdieuana de campo en tanto nos permite circunscribir un espacio social de producción y circulación de un capital que ordena y posiciona luchas y estrategias en torno a su apropiación y circulación, y habilita centrarse en los conflictos que surgen en ese espacio específico. En este sentido, pensar un campo nos lleva a atender al modo en que la noción de arte y transformación social opera en dicho espacio como categoría nativa, en tanto es una noción utilizada, impulsada y disputada al interior de grupos y colectivos artísticos que trabajan desde estas propuestas.

Nos interesa en este trabajo pensar en cómo se posicionan las propuestas arte-transformadoras a nivel pedagógico poniendo el foco en el proceso de disputa, apropiación, resignificación y cambio que las mismas proponen ante las formas pedagógicas que se asentaron en coyunturas temporales particulares, vinculadas a la institucionalización de la enseñanza de cada una de las artes con las que trabajaremos, sin caer en definiciones dicotómicas. Para abordar estas diferencias pedagógicas pondremos el foco no específicamente en la historia de las formas de enseñanza y transmisión de cada uno de estos

[2] PROAPI 2014, UNDAVCYT 2016-2017I “Relevamiento y primera aproximación al análisis de los proyectos de orquestas infanto-juveniles en la Región Metropolitana de Buenos Aires”. Código 28549080PROAPI2013. Departamento de Cultura y Arte, y Observatorio de Ciudadanía Cultural (Universidad Nacional de Avellaneda). 2014 - Música e inclusión social: los Proyectos de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles”. Código AVENBURG28549080UNDAVCYT2014. Resolución 1618-15. Departamento de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Avellaneda). 2016-2018. Ambos proyectos bajo la dirección de Karen Avenburg.

lenguajes (circo, danza y música), sino en cómo ciertas conceptualizaciones del arte, los jóvenes, la práctica y la experiencia atraviesan o caracterizan las pedagogías contemporáneas en el campo arte-transformador.

Esos procesos de cambio implican diversas concepciones en torno a las formas de pensar la enseñanza de arte en su vínculo con los jóvenes como destinatarios: como disciplinamiento, como rendimiento, como prevención, como derecho cultural. En este sentido, se enmarcan en un contexto de cambio en los paradigmas educativos, específicamente en torno a ramas que, como la educación artística y la educación física, han sido consideradas superfluas para una tradición dominada por la lógica del pensamiento científico y por concepciones instrumentalistas de la educación, que además consideraban la misma como patrimonio exclusivo de las instituciones escolares formales. Por lo cual, las antedichas ramas de enseñanza solían justificarse por las "ventajas" que podían traer a los estudiantes para el aprendizaje formal, la conducta y el disciplinamiento (Infantino, 2016). Este cambio de paradigma se vio reflejado, por un lado, a partir de la sanción de la Ley de Educación Nacional Nº 26.206, en el año 2006, en la que se pretendió ir más allá de la idea del arte como "pura expresión" o como mero aprendizaje de la técnica; por otro lado en el crecimiento y difusión del campo arte-transformador con sus distintos lenguajes. Así, se propuso abordar la educación artística a través de la reflexión y de la práctica concreta. El arte es entendido por esta perspectiva como objeto de conocimiento que puede ser enseñado y aprendido desde el hacer, el pensar y el sentir y como una estrategia para disputar cambios sociales, generalmente vinculados a estigmatizaciones que pesan sobre los sujetos juveniles de sectores vulnerables. Desde este tipo de propuestas, se piensa en dichos jóvenes como sujetos de derecho capaces de ser protagonistas de hechos artísticos.

Nos interesa entonces, considerar cómo esta perspectiva sobre la juventud y su protagonismo es uno de los objetivos de las propuestas arte-transformadoras, ya que consideran como derecho cultural el acceso de todos a ser protagonistas de hechos artísticos. Así, influyen en la generación de pedagogías y metodologías que retoman un discurso de democratización del arte y que desde el mismo convocan a las juventudes

Desde este acercamiento preliminar, nos proponemos compartir unas primeras reflexiones sobre las distintas experiencias enfocando en: ¿Cómo se posicionan las propuestas arte-transformadoras a nivel pedagógico y qué retoman, resignifican y/ o rechazan de las formas convencionales e históricas de enseñanza artística en cada lenguaje? ¿Cómo se da el interjuego entre concepciones de Prevención-Disciplinamiento versus restitución de Derechos (culturales)? ¿Qué plantean desde sus diseños teórico-metodológicos estas experiencias arte-transformadoras? ¿De qué manera operan como estrategias de intervención social y educativa para las juventudes?

Propuestas arte-transformadoras

> *"Entrar al galpón de circo durante una clase implica ver cuerpos interactuando entre sí. Cuerpos transpirados, que se sostienen, cuerpos que se ayudan, cuerpos que se conectan, personas que se acompañan, se cuidan, que conversan, que se potencian entre sí ante la dificultad y el riesgo que implican muchas de las disciplinas que allí se proponen" (Implicación personal Maia Berzel, trabajadora de Circo del Sur).*

> *"Hago mi propuesta de movimiento sin dejar de mirar los ojos de mi compañero, la mirada periférica me permite seguir los movimientos en espejo, mi mano sube porque el otro propone, su pie se desliza porque yo propongo (...) de a poco armamos una danza entre los dos, vamos dejando de saber quién propone cada movimiento, estamos configurando una danza colectiva" (Extracto de registro de campo de Ana Echeverría. Taller de Danza Acrobática "Mover (en) el límite").*

> *"La primera vez que presencié un ensayo de la orquesta lo que más me llamó la atención fue que el comienzo de la práctica musical no se basaba en aprender notas y solfeo. Lo que primero hacen los chicos es conocer los instrumentos que hay en la orquesta, probarlos, tocar, sacarle algún sonido y quedarse con el que más les gusta. Siempre me acuerdo de Roberto que me contó que se acercó a la orquesta porque se enteró que había trompeta, su instrumento favorito de los grupos de cumbia" (Reconstrucción de experiencia de campo de Verónica Talellis en Orquesta Juvenil del Sur).*

La lectura conjunta de las situaciones de enseñanza-aprendizaje narradas en el marco de propuestas arte transformadoras, nos permite pensar que existen modalidades de enseñanza que son transversales a dichas propuestas más allá del lenguaje artístico específico que se esté utilizando. Estas comparten una mirada sobre los jóvenes, una perspectiva específica acerca del arte y ciertos aspectos metodológicos del proceso de enseñanza-aprendizaje (valoración de lo colectivo, del proceso experiencial del arte, de la experimentación libre). Esto es lo que intentaremos analizar en el presente apartado. Para ello, comenzaremos por contextualizar los paradigmas entre los que se definen estas propuestas.

En relación a la concepción de juventud, en los años 1990, comenzó a desarrollarse lo que llamamos campo arte-transformador[3], frecuentemente en vínculo con el corrimiento del Estado

[3] Cabe destacar que los usos "sociales" y "políticos" del arte con el fin de transformar, criticar y/o denunciar el orden social vigente, no son novedades de los años 90 y podemos pensar en antecedentes de los mismos en los 60 y 70' o

en su rol de garante de derechos. En dicho contexto operaban lógicas y discursos que, en líneas generales, conceptualizaban las respuestas ante los efectos del neoliberalismo como políticas focalizadas y asistenciales para las denominadas juventudes “en riesgo”. Como sostiene Infantino (2016) “(...) durante los años ‘90, se expanden las estrategias promovidas por los discursos de los organismos internacionales tendientes a fomentar el “empoderamiento” de distintos actores sociales a través de “la cultura” como herramienta de lucha contra los efectos indeseados del desarrollo económico neoliberal, las reformas del Estado y el avance del mercado. (...) se intentan subsanar los fracasos socioeconómicos apelando a “la dimensión cultural” y el “capital social” para resignificar las estrategias de desarrollo (Kliksberg, 1999). En rigor, cuando instituciones como la Unión Europea, el Banco Mundial (BM), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y las principales fundaciones internacionales, comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera crucial para la inversión, se la trató cada vez más como cualquier otro recurso, dirá Yúdice (2002) (...) [Así,] los usos diferenciales del concepto de cultura han llevado a apelar a la misma como recurso para el desarrollo y la transformación social desde los más variados agentes -organismos multilaterales, agencias internacionales, gobiernos, empresas y fundaciones, organizaciones sociales y colectivos artísticos- y desde muy diversos enfoques” (Infantino, 2016: 5).

En este marco, se conforma lo que algunos autores denominan “paradigma preventivo” (Kantor, 2008; Roitter, 2009), donde se visualiza a los jóvenes como sujetos “en riesgo” y por lo tanto son considerados objeto de tutela. Allí, la cultura es considerada un mero recurso para protegerlos o controlarlos. Se consolidan en este contexto, miradas negativizantes, que consideran a los jóvenes como sujetos incompletos, improductivos, en tránsito hacia la madurez adulta, o como víctimas o potenciales peligros (Chaves, 2006). Así, el arte y la cultura desde estas miradas tienden a ser conceptualizados como herramientas para “reeducar” a los jóvenes, a quienes se considera, en el mejor de los casos, como meros receptores de “arte”. En otros, llegan a ser representados como sujetos riesgosos a los que hay que controlar con propuestas adecuadas para utilizar correctamente el tiempo libre, reponiendo viejos modelos de políticas de juventud tendientes a “disciplinar” a los jóvenes (Pérez Islas, 2002).

Sin embargo, tal como mencionamos con anterioridad los sentidos con los que usamos los conceptos están en permanente tensión, resignificación y disputa y pueden ser usados desde concepciones político-ideológicas diferenciales. Por lo tanto, aún en este contexto y bajo la influencia de estos paradigmas de época, muchos artistas encontraban en el arte una estrategia sumamente eficaz para intervenir en una sociedad cada vez más desigual, garantizando acceso a derechos culturales, luchando contra estigmatizaciones acerca de los jóvenes pobres y generando propuestas que los incluían como protagonistas. En vínculo con los cambios sociales y de paradigma en relación a la niñez y la adolescencia, las propuestas arte transformadoras analizadas en este trabajo se posicionan en la actualidad desde un

inclusive con anterioridad. haremos referencia a esta historización más adelante. No obstante para profundizar en la temática se pueden consultar: Palacios Garrido, 2009; Nardone, 2010; Infantino, 2016; Mercado, 2015, entre otros.

paradigma de protección integral de derechos, donde los jóvenes son considerados sujetos de derecho, protagonistas de sus propias vidas, y por lo tanto protagonistas también de la experiencia artística propuesta (Pipo, 2010).

Entre el paradigma preventivo y el de derechos existe una distinción fundamental en torno a la justificación de los usos del arte. Una cosa es pensar al arte como herramienta para “rescatar” o “salvar” a los jóvenes y otra, muy distinta, es pensarlo como derecho. No obstante, hoy en día ambos paradigmas coexisten, se interrelacionen y entran en tensión. Las propuestas arte-transformadoras debieron y aún deben navegar entre estas justificaciones de la práctica. Disputan espacios para instalar propuestas vinculadas al arte y la transformación social desde un paradigma de derechos, considerando a los jóvenes desde sus capacidades, deseos y búsquedas más que a partir de su negación.

Esta visión se puede observar en las metodologías y pedagogías de las propuestas arte-transformadoras, donde los jóvenes son considerados con sus características particulares y puestos en el centro de la escena. De este modo, buscan resignificar el lugar tradicional brindado a la juventud en la sociedad contemporánea que los niega en el presente y sólo los piensa como futuros adultos (Chaves, 2006). Por el contrario, las propuestas arte transformadoras suelen proponerles ser protagonistas de la experiencia artística en un tiempo presente, como sujetos activos, capaces de decidir y crear un hecho artístico. Por lo tanto sujetos de derecho.

En relación a esta perspectiva sobre la juventud, las propuestas arte transformadoras atraviesan en la práctica debates en relación al uso instrumental del arte. Ya sea como instrumento de “asistencia” y “ayuda” para los “chicos pobres”, generando una diferenciación entre lo que podría ser considerado “Arte” y lo que debería ser considerado “arte de segunda”, o como herramienta para promover la transformación social; Tal como argumenta Camarotti, “se observa que en los casos en que se puede identificar la ejecución de acciones de carácter eminentemente artístico destinadas a grupos “excluidos”, la construcción discursiva que le da legitimidad se apoya no en su valorización como expresión artística, sino en el mérito atribuido a su efecto de transformación e inclusión social. Tales acciones acaban, lamentablemente, restringiendo el rol del arte en su utilización como herramienta.” (Camarotti, 2014: 170).

En este sentido, un interesante estudio crítico sobre el uso instrumental de la cultura en Gran Bretaña (Belfiore, 2002) sugiere que en el camino por sostener y demandar financiación pública de las artes, muchas propuestas artísticas han quedado atrapadas en este uso instrumental del arte para luchar contra la exclusión social. La trampa estaría en que si el arte no puede demostrar “impacto”, o sea logros tangibles en áreas sociales, no lograría financiación pública. Al respecto, coincidimos con Mario Roitter cuando, retomando las palabras de Eduardo Balán en su propuesta para la creación de la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación

Social[4], afirma que la experiencia artística y su potencialidad creativa habilitan, promueven y expanden la conquista de autonomía y la desmesura, trascendiendo los límites con los que suelen circunscribirse los "indicadores de impacto" para medir la efectividad de las políticas. En función de lo anterior, Roitter destaca el desafío por concebir un nuevo lenguaje para discutir sobre impactos frecuentemente "intangibles" e "inciertos" así como metodologías de estudio para acceder a las experiencias transformadoras frecuentemente asentadas en un saber "que se trasmite a través de los relatos orales, de los gestos, de las formas y de la observación de los espacios que crean estas formas" (Roitter, 2009: 11).

Las propuestas arte transformadores se enmarcan no sólo en el cambio de paradigma en torno a la niñez y la adolescencia, sino también en relación a los cambios en los paradigmas en relación al arte. Entre los 60 y los 70 surgen cuestionamientos en torno a la autonomía del arte y su elitismo, a través de formaciones artísticas con esta perspectiva en distintas partes del mundo. "La crítica del individualismo como eje del proceso creativo y del artista como creador aislado y genial favoreció que un número importante de artistas renunciasen a su estatus y cambiasen un marco de elitismo cultural por una vinculación de su trabajo a problemáticas del contexto social en el que se desenvolvían sus vidas. Normalmente en relación a grupos sociales desfavorecidos y a sus necesidades. Esta importancia por el contexto llevó a sacar a la obra de arte de la galería y del museo y a situarla en ámbitos más cotidianos" (Palacios Garrido 2009, 199).

Desde esta perspectiva, que en Gran Bretaña tomó el nombre de *arte comunitario*, pero que se puede pensar replicada en distintos lugares de Latinoamérica como *arte político, arte activista*, entre otras denominaciones, se suele concebir la práctica artística en un cuestionamiento tanto de la concepción del "arte por el arte" como de los valores del sistema del mercado artístico. Pensando la obra de arte como herramienta para la transformación social y ponderando la "función social del arte", valorizando la co-autoría o autoría colectiva de las obras y, centralmente, poniendo el foco en el potencial creativo de todos los sectores de la sociedad. En palabras de David Harding, uno de los más influyentes artistas comunitarios en Gran Bretaña: "Individualismo, auto expresión y arte por el arte, comienzan a ser reemplazadas por colaboración, relevancia social, proceso y contexto (Palacios Garrido, 2009: 199).

En este marco, se encuentran las propuestas arte-transformadoras que estamos analizando en el presente trabajo. Sus trayectorias suelen estar definidas por un marcado compromiso social y político que incluye en la concepción misma de producción artística, no sólo forma y contenido sino también contexto (Infantino, et. al, 2016). Realizan, por lo tanto, una crítica del rol tradicional del artista como agente aislado "genial, único y original", y también de la obra de arte como un objeto distanciado e incomprensible de la realidad social.

[4] Para indagar en el proceso de construcción de esta red y los aportes de sus referentes iniciales - Eduardo Balán del Culebrón Timbal, Adhemar Bianchi del Grupo de Teatro Catalina Sur e Inés Sanguinetti de Crear Vale la Pena, junto a la Fundación AVINA- recomendamos: (Oalechea y Engeli, 2007).

Estas propuestas ponen el foco en el proceso creativo, definido por el conjunto de sus actores, más que en el producto u obra que se obtiene de este proceso. Para ello priorizan el dispositivo de “taller” como espacio de trabajo grupal con encuadres de trabajo pautados para cada especificidad, sea en el circo, la danza o la orquesta. El taller es el espacio que puede ser considerado como un laboratorio creativo, en el cual se despliegan acciones que generan procesos que, negociando funciones políticas, sociales y estéticas producen formas emergentes de arte que disputan las concepciones tradicionales.

El dispositivo de trabajo en talleres, resalta como uno de los aspectos primordiales de la forma de concebir la enseñanza artística por las propuestas del campo arte-transformador. Mientras que otro de los ejes estructurantes en la metodología de trabajo es la importancia del trabajo colectivo que se genera en los talleres.

El taller es el lugar-tiempo en donde la participación de todos juega un papel preponderante en el proceso de enseñanza-aprendizaje, al interior del cual, intervienen factores tales como: la observación, el conocimiento previo, la creatividad, la práctica experimental. Permite a los participantes poner en común experiencias anteriores, conocimientos, intereses que se interiorizarán en el transcurso de la realización práctica que le da cabida a la experimentación, la duda, la prueba, el error, la resignificación del conocimiento de manera colectiva. En el circo no se puede aprender a hacer una pirámide humana con un solo integrante, una orquesta no puede existir con un solo violinista, una danza en espejo no puede suceder si no hay otro a quien espejar. Son construcciones colectivas de conocimiento en base a la experiencia de transitar con otros el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Desde esta perspectiva, se considera que cuando se trabaja artísticamente de forma colectiva, surgen nuevas experiencias que no podrían existir de otra forma, y así se potencian nuevos aprendizajes que son transpolables a la vida cotidiana de cada joven y que serían imposibles de -generar sin la presencia de otros, sin un grupo que trabaje como tal.

Así, la metodología de trabajo de gran parte de las propuestas arte-transformadoras implica una apuesta a generar vínculos, a trabajar en equipo, a promover la confianza en uno mismo y en los otros, a cuidarse entre todos y al espacio. De esta manera, se potencia la creación y el estímulo creativo en lo grupal, promoviendo la escucha y la mirada, lo que frecuentemente posibilita trascender el propio punto de vista resignificándolo a partir del punto de vista del otro y crear juntos nuevas perspectivas, trascendiendo el individualismo, respetándose y complementándose. De esta forma se buscan explorar todas las posibilidades que brinda el hecho de que uno es más que la suma de las partes.

Desde esta mirada, se puede visualizar que el trabajo pensado de manera colectiva se contrapone al rol tradicional del artista como agente aislado. Por el contrario, las propuestas analizadas consideran que todas las personas pueden ser protagonistas de la creación artística y que la producción colectiva conlleva otros desafíos y potencialidades. Así, en un encuentro de enseñanza-aprendizaje de circo, danza y música tal como está planteado por estas propuestas, cada uno tiene lugar para aportar, poner en juego lo propio y que se le brinde importancia ya que se valoran las capacidades intrínsecas del ser humano de producir hechos artísticos. No solo es el experto el que puede opinar, sino que cada uno puede aportar desde su lugar, desde sus saberes, desde sus experiencias y se construye conocimiento con otros, a partir de lo que surge del debate y el intercambio. Todos los aportes enriquecen el proceso creador y la creación colectiva juega un rol central.

De esta forma, la noción de que todos los seres humanos podemos ser protagonistas de hechos artísticos las lleva a proponer una enseñanza que parte de la posibilidad de transitar, experimentar, probar, jugar con el propio cuerpo, con los otros, con los elementos circenses y con el instrumento musical. En la orquesta, se propone que los chicos prueben los distintos instrumentos antes de elegir con cual van a trabajar; en el circo se promueve conocer la multiplicidad de opciones que engloba como lenguaje artístico (trapecio, acrobacia de piso, malabares, entre otros) para elegir una o varias; en la danza se fomenta la investigación de distintos estilos para encontrar la cualidad propia de movimiento.

De esta forma, como afirmamos anteriormente, las orientaciones de este tipo de propuestas no se enmarcan únicamente en la búsqueda de talento -concepción privilegiada por gran parte de la tradición de enseñanza artística- sino en la posibilidad de generar espacios para atravesar la experiencia. Aquí, no es requisito previo tener un cuerpo con tonicidad adaptado para poder subirse a un trapecio, ni “tener oído” para poder tocar, ni tener flexibilidad, elongación o empeines estilizados para poder bailar. No es que esas características luego no sean buscadas ni trabajadas, pero el inicio de la actividad y el proceso de enseñanza-aprendizaje no están supeditados a las mismas. Cada una de las experiencias de enseñanza-aprendizaje narradas al principio de este apartado están atravesadas, más allá de las especificidades de cada una, por la vivencia colectiva y de cada uno en ese tiempo y espacio particular. Pruebas, marchas y contramarchas, ensayos y errores, volver a intentar, pasar por el cuerpo, el pensamiento y el debate con otros, todo ello está puesto en primer plano en las propuestas arte transformadoras.

De esta forma, podemos visualizar que las propuestas arte transformadoras le brindan importancia al tiempo de producción, al pasar por la experiencia, por lo que el proceso de producción artística tiene tanta o mayor importancia que producto final (a diferencia de otras concepciones sobre arte). Por lo tanto, su metodología apunta a ello. Así, podemos observar que se pone el foco en el proceso creativo y en las habilidades que se despliegan en ese proceso y son pausibles de llevar a la vida cotidiana de cada joven. El proceso mismo será

definido e influenciado por cada uno de los jóvenes, sus posibilidades, intereses y características y por el conjunto de sus participantes y el grupo que se conforme, tomando sus emergentes, quedando así el producto artístico, la obra resultante, en segundo plano. Así, las propuestas arte transformadoras "(...) intenta[n] movilizar una posición de invención, una posición de creación singular entendida como la producción de nuevas formas de habilitar el tiempo vivido. Lo nuevo aquí no puede montarse en el tiempo fabricado, previsible, anticipado, sino que desborda la linealidad y crea condiciones para que algo de otro orden pueda nacer. Es el tiempo que insiste en hacer de la experiencia educativa un acontecimiento (....) El horizonte de posibilidad (...) radica (...) en la creación de condiciones que habiliten un por-venir, un nuevo tiempo" (Duschatsky y Corea, 2011: 92, 93). De esta manera, el tiempo vivido en cada uno de los espacios de las propuestas intenta producir acontecimiento, que quede alguna marca en cada joven, que pueda ser llevada a su vida cotidiana. Esto no podría suceder si no les permitieran, jugar, probar, experimentar.

Conclusiones

Para finalizar este trabajo queremos resaltar que el mismo ha sido un trabajo preliminar que desde una estrategia comparativa de algunas propuestas arte transformadoras (cada una con sus características y lenguajes artísticos específicos) ha intentado abordar ciertas particularidades comunes con el fin de dar cuenta de estrategias de trabajo y enseñanza artística que incluyen a los jóvenes en el primer plano de la experiencia y que disputan diversos aspectos de la realidad social con la intención de promover sociedades más igualitarias y democráticas. Así, trabajan desde una perspectiva de democratización del arte, propiciando la garantía de los derechos culturales como universales, y es desde ese lugar desde donde convocan a los jóvenes.

El considerar a los jóvenes como protagonistas de la experiencia, la concepción de arte en la que todos pueden crear y el hecho de que se les proponga un proceso donde atravesar la experiencia, probar, elegir, experimentar, equivocarse y volver a intentar junto con otros, habla del modo de concebir la educación por parte de estas prácticas arte transformadoras. "La educación como acción igualadora no es (...) la fabricación de sujetos idénticos entre sí ni la producción de un sujeto sin fisuras a semejanza de un ideal. La educación igualadora es la acción que hace posible la subjetivación, la que emprende la difícil e incontrolable tarea de introducir a un sujeto en otro universo de significación de modo de ayudarlo a construir su diferencia" (Duschatsky y Corea, 2011:91). De esta manera, las propuestas analizadas apuestan a poder encontrar la propia manera de hacer arte y ser artista y a través de ello fomentar la construcción de subjetividad de cada uno de los jóvenes junto con otros.
Buscan, en su gran mayoría, empoderar a los jóvenes y las comunidades donde ellos habitan para que puedan tomar sus propias decisiones y las riendas de sus vidas. De esta forma, se puede observar que frecuentemente trabajan con aportes de la educación popular, donde el

educando es protagonista del proceso de enseñanza-aprendizaje, proceso al que se le brinda gran importancia y donde el aprendizaje se produce para todos los que están involucrados (incluido el educador), considerando las particularidades de cada joven y del grupo (Freire, 2005).

Para eso, trabajar desde una mirada creativa y flexible, en la cual el proceso de enseñanza aprendizaje no está prefijado de manera inamovible, ni es extrapolado mecánicamente de un espacio-grupo a otro diferente, sino que conlleva la necesidad de adaptación, creatividad y la necesidad de "armar" y "desarmar" encuadres y estrategias de trabajo de acuerdo a los jóvenes, el grupo y lo que vaya sucediendo, es un trabajo de invención. "La modalidad de la invención pone de relieve la producción de recursos para habitar la situación (...) Se trata de la construcción de una posición de enunciación que grafica la búsqueda de un "poder ser" en el borde de un "no poder". (...) La educación consiste en examinar una situación de imposibilidad contingente y en trabajar con todos los medios para transformarla" (Duschatsky y Corea, 2011:78, 79, 91).

La búsqueda de un "poder ser" en el borde de un "no poder" es, en definitiva, la característica que hace de estas propuestas alternativas para imaginar nuevos mundos. Mundos en los que jóvenes que atraviesan historias de negación, de marginación y de invisibilización son convocados como protagonistas de espacios colectivos de formación y producción artística. Esos "nuevos mundos" igualmente deben disputar por "poder ser" en contextos de imposibilidad, inmersos en épocas en las que aún persisten visiones de los jóvenes, la educación y el arte que se presentan como limitantes. No obstante, como sostienen gran parte de los artistas que despliegan este tipo de propuestas, la desmesura de pensar que los "pibes pobres" pueden ser protagonistas, que las artes pueden ser realizadas por todos los seres humanos, y que si es de manera colectiva hay un aprendizaje otro, que en ese ser con otros se expanden las posibilidades, es un camino para comenzar a intentar transformar la imposibilidad en posibilidad. Restará, para futuros trabajos continuar indagando en las complejidades, límites y dilemas en las que este tipo de propuestas trascurren en la difícil tarea de luchar por la ampliación de derechos ciudadanos para las y los jóvenes.

Bibliografía

Avenburg, K, Cibea, A, Giliverti, G, Martinez, E, Talellis, V.2014. "Los proyectos de orquestas infanto-juveniles en el Gran Buenos Aires: Relevamiento y Reflexiones".Ponencia presentada en las *VIII Jornadas de Reflexión sobre la enseñanza de las artes en los distitnos niveles educativos.* Buenos Aires, 6 y 7 de Noviembre. Mimeo.

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

Camarotti, R. 2014. “¿Cultura para el desarrollo?Cruces entre “lo social” y “lo cultural”en las políticas públicas de la cultura”. *En A. Grimson (Comp.). Culturas políticas y políticas culturales*. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios.Pp.163-172.

Chaves, M. 2006. “Juventud negada y negativizada: representaciones y formaciones discursivas vigentes en la Argentina contemporánea”. *Revista Última Década,* 23: 9-32.

Duschatsky, S. y Corea, C. 2011. *Chicos en banda: los cambios de subjetividad en el declive de las instituciones.* Buenos Aires. Paidos.

Freire, Paulo. 2005. La educación como práctica de la libertad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Infantino, J. 2016.” “De pluralizar las políticas culturales al arte para la transformación social». En: L. Cardini, y D. Madrigal González (coords.). *Las Políticas culturales en la América diversa*. México: El Colegio de San Luis de Potosí, S. C. (En prensa).

Kantor, D. 2008. “Variaciones para educar adolescentes y jóvenes”. En *Serie Educación.* Buenos Aires: Del Estante Editorial.

Klisberg, B. 1999. “Capital social y cultura. Claves esenciales del desarrollo”. *En Revista de la CEPAL 69*. Pp 85-102.

Mercado, C.. 2015. *Vecinos y actores en el Teatro Comunitario de Buenos Aires. El caso de Matemurga de Villa Crespo.* Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.

Nardone, M. 2010. “Arte Comunitario: criterios para su definición”. *Miriada,* 6:47-91.

Olaechea, C. y Engeli, G. 2007. *Arte y transformación Social: Saberes y Prácticas de Crear vale la pena.* Buenos Aires: Crear vale la pena. Disponible en: http://www.crearvalelapena.org.ar/documentos/LibroCrearvaleLaPena.pdf

PALACIOS GARRIDO, A. 2009, “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *En Arteterapia- Papeles de arteterapia y educación artísticas para la inclusión social.* VOl. 4. pp 197-211. ISSN:1886-6190.

Pérez Islas, J. A. 2002. “Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina”, en C. Feixa, F. Molinay C. Alsinet (Eds.). *Movimientos juveniles en América LAtin. Pachucos, malandros, punketas,* Barcelona: Ariel.

Pipo, V. 2010. “Desafiando el destino, chicos y chicas en situación de calle y vulnerabilidad” en *Epistemas y Prácticas de Psicología Preventiva.*-Zaldua G. (Coordinadora). Buenos Aires: Paidós.

Roitter, M. 2009. “Prácticas intelectuales académicas y extra académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas”. Nuevos Documentos CEDES,66:

Sanción de la ley de educación nacional.26.206. 2006.

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

Wajnerman, C. 2009. “Arte y empowerment. Las prácticas artísticas colectivas, su potencialidad y alcances. *En V Jornadas de jóvenes investigadores. Instituto Gino Germani.* Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.