



Conferencia Internacional
**COMUNICACIÓN Y
CULTURA POPULAR
EN AMÉRICA LATINA
Y EL CARIBE**

3 AL 5 DE SEPTIEMBRE DE 2019
CASA CENTRAL UNIVERSIDAD DE CHILE
AV. LIBERTADOR BERNARDO O'HIGGINS 1058
SANTIAGO DE CHILE



Actas

**Conferencia de Comunicación y Cultura Popular
en América Latina y el Caribe**

**3, 4 y 5 de septiembre 2019
Casa Central Universidad de Chile**

Actas Conferencia de Comunicación y Cultura Popular em América Latina y el Caribe

ISBN: 978-956-401-575-0



Diseño y compaginación

Cristián Rustom

Edición

Laura Marinho y Cristián Rustom



Esta obra está bajo una **Licencia Creative Commons Atribución No-comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional** > <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Comité Organizador de la Conferencia. Equipo del proyecto Fondecyt 1161532 “Hacia una sociología de la cultura popular ausente. Corporalidad, representación y mediatización de “lo popular reprimido” y “lo popular no representado” en Santiago de Chile (1810-1925)”.

Chiara Sáez, investigadora responsable (Universidad de Chile, ICEI)

Christian Spencer, co-investigador (Universidad Mayor, CIAH)

Antonieta Vera, co-investigadora (Universidad de Chile, CEGECAL/UAHC)

Cristián Rustom, asistente de investigación

Comité Académico

Isabel Aguilera (Universidad de Tarapacá, Chile)

Gonzalo Arqueros (Universidad de Chile, Facultad de Artes)

Carolina Benavente (investigadora independiente, Valparaíso-Chile)

Patricio Cabello (Universidad de Chile, CIAE)

Luciana Fleischmann (Proyecto Platohedro, Medellín-Colombia)

Vanessa Freitag (Universidad de Guanajuato, León-México)

Claudia Giacomán (P. Universidad Católica de Chile)

Daniel González Hernández (MUCAM, Chile)

Daniela Guzmán Martínez (Universidad de Niza Sophia Antipolis, Francia)

Lily Jiménez (Universidad de Santiago de Chile)

Laura Jordán (P. Universidad Católica de Valparaíso, Chile)

Mariana León (Universidad de Chile, Departamento de Nutrición)

Mercedes Liska (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alejandro Mercado (Universidad de Guanajuato, León-México)

Juan Sebastián Ochoa (Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia)

Juan José Olvera (CIESAS Noreste, México)

Viviana Parody (Universidad Javeriana, Bogotá-Colombia)
Patricia Peña (Universidad de Chile, ICEI)
Juan Domingo Ramírez (Universidad Austral, Valdivia-Chile)
Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (UNILA, Foz de Iguazú-Brasil)
Carla Rivera (Universidad de Santiago de Chile)
Thiago Soares (Universidad Federal de Pernambuco, Recife-Brasil)
Lucía Stecher (Universidad de Chile)
Reinaldo Tan (Universidad Central, Chile)
Lelya Troncoso (Universidad de Chile)
Herom Vargas (Universidad Metodista, São Paulo-Brasil)
Natalia Vinelli (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Comité Científico

Luis Bahamondes (Universidad de Chile, Centro de Estudios Judaicos)
Alejandro Barranquero (Universidad Carlos III, Madrid-España)
Amalia Castro (Universidad Mayor, CIAH, Chile)
Josefina De la Maza (Universidad Mayor, CIAH, Chile)
Carolina Gáinza (Universidad Diego Portales, Chile)
Menara Lube Guizardi (Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires-Argentina)
Jorge Iturriaga (Universidad de Chile, ICEI)
Paulina Peralta (Universidad de Chile, Facultad de Artes)
Ignacio Ramos (Universidad Mayor, CIAH, Chile)
Eduardo Restrepo (Universidad Javeriana, Bogotá-Colombia)
Omar Rincón (Uniandes, Bogotá-Colombia)
Felipe Trotta (Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro-Brasil)

Presentación

El estudio de la cultura popular está actualmente en un momento de inflexión. Por un lado, asistimos al fin de la época conocida como *Paréntesis Gutenberg*, centrado en el texto escrito y la circulación impresa, y al inicio de la transición hacia la era digital, centrada en las tecnologías de la información. Por otro, asistimos al agotamiento del sujeto revolucionario industrial (el proletariado), tanto en su simbología como en su estética. En nuestra era contemporánea, global, digitalizada y postindustrial, es necesario reflexionar acerca de estos cambios en el contexto de las sociedades latinoamericanas, donde la cultura popular tiene un papel fundamental.

Pero este debate no es solamente cultural. Es también político. La discusión sobre la cultura popular parece ser útil no solamente para analizar el campo estético-artístico, sino que también para volver visible la trayectoria histórica de aquellos grupos y sujetos que no fueron tenidos en cuenta en el discurso político tradicional sobre “lo popular”. Esto, en una época marcada por el trabajo creativo precario, así como por la presencia de grandes conjuntos de personas excluidas de los beneficios de la industrialización capitalista. Frente a este escenario global contemporáneo, las ciencias sociales, las artes y las humanidades han tenido una enorme dificultad para analizar la cultura popular y sus transformaciones luego de los bicentenarios latinoamericanos. No obstante, en la encrucijada actual, ha surgido y se ha desarrollado, también, el pensamiento crítico. Éste debe reflexionar sobre las condiciones de la cultura popular en el contexto actual del neoliberalismo económico, cultural y político.

En el caso de Chile, desde las instituciones formales del Estado, lo popular hoy está concebido solamente a partir del concepto de “patrimonio” (del falso barrio, por ejemplo), de lo pintoresco (en el caso de los museos esto se hace explícito) y de la oralidad mediada. Estas imágenes sobre lo popular promovidas desde el Estado, que son sublimadas de manera repetitiva en las Fiestas Patrias, son moralmente negadas y catalogadas privadamente como fenómenos vulgares e incultos. Así, desde el Estado neoliberal chileno, lo popular es absorbido dentro de un discurso cultural masivo donde la cultura popular se vuelve un mero objeto de consumo dentro de otros. Más todavía, ante el actual auge de los neo-fascismos en el mundo occidental entero, la matriz ilustrada de comprensión de la cultura y de la comunicación, anclada en un sujeto épico y masculino, se ha vuelto insuficiente para explicar la vida social. Es por tanto urgente buscar un nuevo punto de partida que no se olvide de la pregunta por el sujeto popular, agente de los procesos de transformación social.

El propósito de esta Conferencia Internacional es compartir conocimientos y prácticas que contribuyan a identificar, analizar y revertir la manera en que se ha desconocido hasta hoy el potencial y trascendencia de los “otros” populares, sea en términos políticos, económicos o culturales. Es de esta forma que buscamos encontrar elementos

que permitirán avanzar en la generación de un pensamiento crítico que haga una relectura del pasado, dando así un nuevo sentido a éste, con interpretaciones del presente hechas para su transformación. Hablamos, por tanto, de una aproximación académica, teórica e histórica, mas orientada hacia la generación de conocimiento con sentido político, esto es, de investigaciones sobre el papel de la cultura en las disputas de poder.

Nuestro punto de partida es el concepto de cultura popular ausente, que incluye en un solo término los conceptos de “popular no representado” y “popular reprimido” introducidos en el debate sobre la cultura popular en América Latina por el trabajo de Guillermo Sunkel, *Razón y pasión en la prensa popular* (1985). Estas categorías refieren a diversos sujetos, conflictos y espacios populares invisibilizados en las formas expresivas y comunicativas de tipo obrero dentro de una matriz racional-iluminista—lo que Sunkel llama, a su vez, lo popular representado. Una de las hipótesis subyacentes a esta Conferencia es que en los sujetos, espacios y prácticas de la cultura popular ausente existe una dimensión política, y que ella no siempre obedece a una cultura tradicional entendida como “residual” de los procesos de modernización. Por el contrario, argumentamos que la cultura popular establece formas negociadas de habitar dentro de las lógicas y estructuras modernas iluministas. Esto es especialmente notable en los países de América Latina y el Caribe, donde la trayectoria de la modernidad tiene una serie de especificidades que la distancian de la acumulación de riqueza en los países del Norte: conquista y colonización europeas, mestizaje euro-afro-indígena producto de la sociedad esclavista y estamental de la era colonial, y persistencia de esa estructura social rígida desde el período de independencia republicana hasta hoy.

La Conferencia dio bienvenida a la presentación de reflexiones teóricas y resultados de investigaciones que visibilizan histórica y discursivamente a 1) aquella parte de la cultura popular que está menos analizada y menos problematizada desde las macro-teorías socioculturales, 2) nuevas formas de interpretación histórica de la resistencia cultural y de la política de los sectores excluidos en América Latina y el Caribe, 3) las relaciones entre la cultura popular y otros circuitos culturales coexistentes—obrero, elitista y de masas—. También fueron recibidas propuestas de intervenciones artísticas o activistas y que fueron exhibidas durante la Conferencia. La programación incluyó además la presencia de 4 invitados internacionales: Pablo Alabarces (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Bart Cammaerts (London School of Economics, Inglaterra) y Mara Viveros (Universidad Nacional de Colombia).

Comité Organizador

Santiago de Chile, septiembre de 2019

ÍNDICE

MESA 1: Comunicación y cultura popular en el rap y el hip-hop.....	10
Reggaetón y cultura: Barrio fino (2004) y una filosofía de época en el continente americano / Carlos Leal Yasima	11
El rap de Subverso: arte híbrido como herramienta de comunicación popular / Silvio Valderrama Gómez.....	21
Las nociones de cultura e identidad en la experiencia de un grupo de jóvenes raperos en contexto de pobreza urbana / Lucía Marioni.....	32
MESA 2: El patriarcado en clave popular	41
“Antes cuando era libre”: mujeres adolescentes (con) viviendo en pareja. Negociación en sexualidad y autonomía en la toma de decisiones desde la perspectiva de género / Daniela González Aristegui.....	42
Violência doméstica contra agricultoras: o que as lideranças do MMZML têm a dizer? / Wanessa Marinho Assunção e Daniela Leandro Rezende.....	52
MESA 3: Sujetos populares e institucionalidad cultural	63
Una historia sociocultural de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR). 1988-1994 / Cristófer Rodríguez Quiroz.....	64
Museo de la Solidaridad: configuraciones afectivas, artísticas y políticas como experiencia de otra realidad posible / Claudia Cofré Cubillos.....	75
MESA 4: El carnaval revisitado.....	86
La murga sanjuanina desde una mirada contracultural / Bernardo Sánchez Bataller	87
Las cuadrillas de fama sin par: Aproximaciones al fenómeno festivo de la cuadrilla riosuceña / Sergio Andrés Triviño Rey.....	98
MESA 5: Género y espacio público.....	109
La escuela carnavalera Chinchintirapié, construyendo una experiencia educativa de emancipación y resistencia cultural en el espacio urbano / Rosa Jiménez	110
Espacios de re-configuración: diálogo interseccional entre lo visual y la memoria histórica a través de murales en el sector sur de Santiago / Paulina Barramuño.....	122
MESA 6: Educomunicación, pueblos originarios y medio ambiente	133
Movimientos artísticos urbanos na Venezuela: resistência e práticas educomunicacionais / Leila Adriana Baptaglin	134
MESA 7: Memoria y patrimonio en la danza.....	147
El cachimbo. <i>Revival</i> y Patrimonio Cultural Inmaterial de Tarapacá / Franco Daponte.....	148
Cuerpos, coreografías y desplazamientos: el <i>tinku</i> en las manifestaciones sociales recientes en Santiago de Chile / Ignacia Cortés Rojas.....	158
MESA 8: Género y cultura de masas.....	168

Violencia de género en <i>Mujercitas</i> / Giuliana Cassano	169
MESA 9: Nuevas perspectivas teóricas para la investigación-acción en comunicación alternativa y popular	181
La biblioteca popular como proyecto político en Uruguay / Paulina Szafran	182
Comunicación para el desarrollo: perspectivas desde Argentina y Chile / Felipe Navarro Nicoletti y Paula Rodríguez Marino.....	191
Actores globales, situaciones locales. Una etnografía sobre Iglesia Católica y radios comunitarias en Argentina / Patricia Fasano.....	204
MESA 10: Reapropiaciones digitales.....	216
Arquibancada digital. Uma análise da torcida virtual da Copa América Feminina de 2018 / Cecília Almeida Rodrigues Lima	217
Redes, marea verde y aborto. Nuevas estrategias comunicacionales del movimiento feminista argentino / Marina Acosta.....	232
MESA 11: Resistencia cultural callejera.....	246
Músicos populares de ‘La Pérgola’ del Matadero Franklin de Santiago de Chile. Sus prácticas musicales y cosmovisiones / Ariel Grez Valdenegro.....	247
El espacio urbano en disputa: comercio popular en Santiago a comienzos del siglo xx / Anicia Muñoz Arias.....	254
Situacionalidad sonora: comercio ambulante en Bogotá / Cielo Vargas Gómez	266
Persa Biobío: “la calle se niega a morir” / Álex Zapata Romero	280
MESA 12: Humor y sujetos populares en la industria cultural	292
Cultura de masas y sujeto popular: el caso de <i>La Cuarta</i> / Eduardo Santa Cruz A.....	293
MESA 13: Subjetividades populares y representación.....	304
La década de los ‘80 en Chile: Imágenes de una subjetividad política popular / Fernando Cofré Cerda	305
Genealogías de lo popular. Música, alteridad, nación e industria / Juan David Rubio Restrepo.....	321
MESA 14: Proyectos políticos, contrahegemonía y sujetos populares	334
A cultura popular na comunicação pública brasileira: o caso EBC / Akemi Nitahara e Cristina Rego Monteiro da Luz	335
MESA 17: Dominación y nuevos escenarios mediáticos.....	349
La escritura de Dani Umpi: Todas íbamos a ser Cristal (o Rafaella) / Constanza Ramírez. 350	
MESA 18: Religiosidad popular hoy.....	359
Las resignificaciones discursivas de la imagen de la Virgen de Guadalupe: de la representación de lo popular a significante de la mcdonalización / Juan Esteban Alegría Licuime.....	360

Turbantes y Danzas: el rostro más tenue del ritual danzado andacollino / Daniela Banderas G. y Lina Barrientos P.....	372
MESA 19. Recorridos históricos en comunicación y cultura popular	384
<i>Escuchá la voz. Escuchala vos.</i> La radio en su contexto / Noelia Depaoli.....	385
En la calle y en los medios: el mundo popular, representación visual y comunicación contra hegemónica (1982-1988) / David Bulnes Noguera.....	399
MESA 22: Experiencias contemporáneas de comunicación popular y alternativa.....	410
Relações públicas e folkcomunicação: possibilidades de encontro a partir da Casa do Fandango Mestre Eugênio / Lorraine Dias da Silva	411
Programa <i>Fora da Curva</i> . Quando o jornalismo se transforma em resistência frente ao avanço do conservadorismo político / Adriana Santana.....	423
De los medios contrahegemónicos a los procesos de incidencia: el rol de la universidad en el desarrollo de la comunicación comunitaria, alternativa y popular / Lucrecia Pérez Campos y Patricia Fasano.....	439
MESA 23: Pueblos originarios: temporalidad y representaciones.....	451
Princípios do ethos do <i>Buen Vivir</i> indígena na enunciação de discursos contra-hegemônicos em territórios da Amazônia Legal: reflexões a partir do documentário <i>Vozes Akwe Xerente</i> do povo indígena do Tocantins, Brasil / Adriana Tigre Lacerda Nilo	452
En las fronteras de Chile y del Wajmapu: políticas indígenas y regímenes de alteridad en Chiloé (siglos XVIII-XX) / Tomás Catepillan Tessi	465
Representaciones étnicas en la televisión peruana de ficción, a puertas del Bicentenario nacional / James A. Dettleff.....	475
MESA 24: Patrimonio agroalimentario	486
Las ricas pantrucas... no son indiferentes. Estudio de caso en la Región Metropolitana, Chile / Mag. Mariana León, Lic. Viviana Azúa y Dra. Rebecca Kanter	487
Cambios en la valoración de las élites peruanas sobre el patrimonio alimentario nacional popular durante el siglo XIX: Un estudio a través del diario de Heinrich Witt 1824-1890 / Alejandro Salas Miranda	498
Caderneta Agroecológica: instrumento político-pedagógico / Wanessa Marinho Assunção, Liliam Telles, Elisabeth Cardoso e Irene Cardoso	509

MESA 1: Comunicación y cultura popular en el rap y el hip-hop

Reggaetón y cultura: Barrio fino (2004) y una filosofía de época en el continente americano / Carlos Leal Yasima¹

“Demostré que ni el gobierno
pudo ponerme censura
la palabra reggaetón
la hice parte de la cultura”
Daddy Yankee, Alerta roja, 2016

El presente trabajo busca reflexionar sobre la relación entre reggaetón y cultura. Para esto revisaremos algunas canciones del disco *Barrio fino* (2004) del cantante puertorriqueño Daddy Yankee. Este disco tuvo un éxito arrollador tanto en Latinoamérica como en Estados Unidos, se convirtió en el más vendido de la historia del género y, sin duda alguna, en el hito que marcó un antes y un después en la historia del movimiento urbano, al otorgarle al reggaetón una magnitud y peso internacional.

Se propone que uno de los factores que explican su éxito guarda relación con la capacidad que tuvo dicho artista de identificar y conectar con una *filosofía de época* o sentido común estribado dentro de una parte de la población hispanoparlante del continente americano. Para esto utilizaremos como marco conceptual el trabajo intelectual desarrollado por Antonio Gramsci² en torno a la dimensión cultural en la sociedad moderna. En particular, extrapolaremos a nuestro estudio su reflexión sobre la relación entre la literatura comercial y la filosofía de época de una sociedad.

En uno de sus escritos realizados desde la cárcel, entre 1929-1932, Gramsci reflexionó sobre la relación entre la literatura comercial y el consumo de esta por parte de la población, situando dicha relación dentro del marco de la historia de la cultura. El italiano planteó que la “literatura tiene un grandísimo peso desde este punto de vista

¹ Universidad de Chile.

²1891-1937. Filósofo italiano y uno de los teóricos marxistas europeos más importantes del siglo XX, cuya reflexión ideológica aportó conceptos tan claves y enriquecedores, como los de *bloque histórico*, *hegemonía* o *intelectual orgánico* para la comprensión de la dimensión ideológica y cultural de las sociedades modernas.

[historia de la cultura], porque el éxito de un libro de literatura comercial indica (y a menudo es el único indicador existente) cuál es la “filosofía de la época”, o sea, cuál es la masa de sentimientos y de concepciones del mundo que predomina en la muchedumbre silenciosa” (Gramsci 2012, 306).

Bajo este marco, el consumo de una mercancía cultural está vinculado al contenido ideológico de dicha mercancía, a la capacidad de los elaboradores de este producto de identificar y conectar con las ideas que forman parte de la filosofía de época de una sociedad. En este sentido, estudiar el contenido de los libros más vendidos nos permite comprender o tener una noción de cuáles son las ideas fuerza que circulan entre las personas y que forman parte de “la filosofía de los no filósofos”, que es como denominó dicho autor a la concepción de mundo de los sectores populares.

Nosotros queremos utilizar esta propuesta para analizar la relación entre el contenido del disco *Barrio fino* (2004), del cantante puertorriqueño Daddy Yankee, y el éxito superlativo –en cuanto sus ventas, difusión y distinciones– que tuvo dentro del continente americano. Para desarrollar nuestro análisis pondremos atención a lo que, a nuestro parecer, son los tres elementos discursivos centrales presentes en él, a saber: la religiosidad cristiana, la concepción de la mujer como objeto sexual y las vivencias dentro del barrio.

Antecedentes

El reggaetón emergió como género musical en Puerto Rico a finales de la década de los noventa³ (Marshall, Rivera y Pacini 2010). En particular, se desarrolló en los barrios residenciales donde habitaban las clases más pobres de la isla⁴ (Chakin y Savidge 2008; Negrón-Muntaner y Rivera 2009).

En sus comienzos el género fue estigmatizado –asociado a la marginalidad social, la delincuencia y, por sobre todo, a la inmoralidad– por los sectores

³ Daddy Yankee lanzó en el año 1995 su primer disco de estudio titulado *No mercy* (Daddy Yankee 2011).

⁴ Graficador de la realidad de los barrios de Puerto Rico en esta época, es uno de los hechos de la historia de vida del *Cangri*, quien, mientras vivía en Villa Kennedy fue baleado con una AK47 (Barrio Fino en directo).

puertorriqueños más acomodados y el gobierno de la isla.⁵ Este último impulsó una política que buscó censurar al género y hostigar a sus promotores (Negrón-Muntaner y Rivera 2009). Esta decisión fue sustentada en el vínculo que establecieron algunos representantes políticos en el Congreso, respaldados por una parte de la prensa y los sectores sociales conservadores de la isla, entre el reggaetón y lo que merecía ser marginado socialmente. Se justificó la censura esgrimiendo que el contenido obsceno e inmoral de sus letras y videos no debía ser tolerado (Chakin y Savidge 2008).

Letras y videos que hacían, y continúan haciendo, referencia en su contenido a las vivencias en los sectores sociales pobres; al sustento y protección proporcionado por Dios; al sexo, a las mujeres como objeto de deseo y consumo; a las carencias económicas y materiales de una trayectoria de vida, y al éxito de unos chamacos con la música producida por ellos mismos; a la fraternidad y las traiciones de compañeros, amigos y hermanos del barrio; a las armas y a las drogas; al deseo de reconocimiento social dentro de una sociedad prejuiciosa y estigmatizadora; a la voluntad de sentir y demostrar poderío, invencibilidad.

No obstante, esta medida de represión tuvo un efecto diferente al esperado por las autoridades. Gracias a la censura, el reggaetón obtuvo una mayor difusión dentro de Puerto Rico. Producto del revuelo noticioso que causó su música, el género pudo permear las fronteras de los barrios populares, para pasar a ser escuchado de manera transversal en el país y ocupar un espacio dentro de las radioemisoras y la televisión de la isla⁶ (Daddy Yankee 2011; Chakin y Savidge 2008; Negrón-Muntaner y Rivera 2009).

⁵ Durante el período de censura impuesto por el gobierno puertorriqueño a la comercialización de cassettes y CDs que contuvieran las mezclas del movimiento urbano reggaetonero (Chakin y Savidge 2008; Negrón-Muntaner y Rivera 2009). A este respecto es interesante destacar que durante la prohibición las canciones de reggaetón fueron distribuidas y comercializadas por las mismas manos en las que se comercializaba la droga en los puntos de ventas dentro de los barrios (Chakin y Savidge 2008).

⁶ Los autores Negrón-Muntaner y Rivera plantean que los reggaetoneros fueron depurando los contenidos sexuales más explícitos de sus letras y videos en la medida en que se fue expandiendo su consumo (2009). Creo que es menester problematizar los alcances o la dimensión en la que operó dicha depuración, ya que con el paso de los años se ha continuado hablando del sexo, de drogas y el alcohol: del poder de las armas y el dinero; de putas, joyas, autos y mansiones. A propósito de esto, hace poco el capellán jesuita del Hogar de Cristo en Chile planteaba una lúcida reflexión sobre la actitud jactanciosa y ostentadora de los reggaetoneros –a raíz de una entrevista que le realizaron de TVN, en el marco de un reportaje sobre de la caída de una connotada organización de narcotráfico

En lo que respecta a su estilo musical, la columna vertebral del reggaetón es el patrón rítmico del dancehall –de desarrollo jamaicano y panameño–, influenciado por el hip-hop –estadounidense primero y puertorriqueño después– los que se amalgamaron con estilos hispano-caribeños de trayectoria puertorriqueña. Ascendencias que le otorgan una dimensión cultural transnacional (Marshall, Rivera y Pacini 2010). No obstante lo anterior, la concepción y emergencia se produjo, sin lugar a dudas, dentro de Puerto Rico. Sobre la trascendencia de lo realizado por los cantantes, compositores y productores de dicha isla, Daddy Yankee comenta, en una entrevista del 2006 realizada por Sara Corbett para *The New York Times*, que “estábamos haciendo hip-hop y dancehall, pero no era nuestro [...]. Luego comenzamos a tocar los dos ritmos a la vez. Tomamos el dancehall y el hip-hop y lo mezclamos en el medio. Sabía que teníamos algo. Pensé: este sonido es un sonido puertorriqueño”.

Daddy Yankee

Daddy Yankee es el nombre artístico de Raymond Luis Ayala Rodríguez. Nació en el año 1977 en San Juan, Puerto Rico. La mayor parte de su adolescencia y juventud la pasó en Villa Kennedy, un conjunto habitacional de vivienda pública perteneciente a los sectores más humildes de la isla. Daddy siente un fuerte vínculo emocional con esta villa y recuerda con cariño los momentos que le tocó vivir en esta.

Raymond se considera a sí mismo como un hijo del barrio, al cual busca representar por medio del trabajo musical que realiza. Este comenta que el reggaetón fue, desde sus comienzos, un movimiento *underground*, y plantea que quien puso al estilo musical en circulación y lo llevó a una escala internacional fue “la calle”, ya que en sus primeras incursiones dentro del mercado estadounidense fueron los conciertos musicales que realizó en la ciudad de Nueva York los que lo dieron después la posibilidad de sonar en las radioemisoras (Daddy Yankee 2011; *The New York Times*).

A lo largo de su carrera musical ha obtenido diversos logros, entre los cuales se encuentran: premios Grammy Latino, Billboard de música latina; premios de la cadena

denominada como *Los Risas*, que tenía conexiones con Ñejo y relaciones con De la Guetho– y su relación con la carencia, violencia y precariedad que ha marcado sus historias.

MTV Latinoamérica; las tres ocasiones –2006, 2009 y 2013– que se subió al escenario del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, causando estragos en su primera aparición, en la que recibió las antorchas de oro y plata y la gaviota de plata; y el reconocimiento como una de las 100 personas más influyentes del mundo de la música otorgado por la revista estadounidense *Time* en el 2006 (“Daddy Yankee”), por nombrar algunos.

Barrio fino

La discografía de Daddy Yankee comprende, hasta el momento, siete álbumes de estudio y seis álbumes en vivo. *Barrio fino* es el tercer disco de la carrera del *Big Boss*. Este cuenta que el lanzamiento de dicho disco en el 2004 fue el momento en que el género rompió las fronteras de la isla y se instaló en el panorama musical mundial (Daddy Yankee 2011)⁷. Para la periodista Leila Cobo⁸ esta irrupción del reggaetón en la escena mundial comenzó, un poco antes, con la circulación del sencillo “Gasolina” en el año 2003 (Billboard 2014), canción que luego formaría parte de este álbum.

Barrio fino puede ser considerado como un álbum fundacional, ya que marca el inicio de una nueva etapa del género musical en cuanto a la comercialización, consumo e influencia del reggaetón fuera de las fronteras de Puerto Rico y Nueva York (Daddy Yankee 2011; Billboard 2014;). Este disco se encuentra compuesto por 21 pistas,⁹ de las cuales una buena cantidad forman parte de la lista de clásicos del reggaetón, que

⁷ La revista *Time* mencionó que solo en Estados Unidos el *Cangri* vendió dos millones de copias de *Barrio fino* durante su primer año en el mercado (Daddy Yankee 2011). Estuvo 24 semanas consecutivas en la cima de las listas latinas de Billboard y su éxito le valió la adjudicación de un Grammy Latino (The King of Reggaetón). Lo anterior da cuenta de la relevancia y trascendencia que tuvo el disco. Luego de su lanzamiento Yankee inició una gira que contempló 16 conciertos en Latinoamérica y Estados Unidos (The King of Reggaetón)

⁸ La autora también plantea que el disco fue el producto de la depuración de un estilo musical más crudo y callejero que caracterizaba al reggaetón (Billboard 2014).

⁹ A saber: “Introducción”, “King Daddy”, “Dale caliente”, “No me dejes solo” Ft. Wisin y Yandel, “Gasolina”, “Like you”, “El muro”, “Lo que pasó, pasó”, “Tu príncipe” Ft. Zion y Lenox, “Cuéntame”, “Santifica tus escapularios”, “Sabor a melao”, “El empuje”, “¿Qué vas a hacer?”, “Salud y vida”, “Interludio”, “Corazones”, “Golpe de Estado” Ft. Tomy Viera, “Dos mujeres”, “Saber su nombre” y “Outro”.

hasta el día de hoy siguen siendo reproducidos, escuchados y bailados, como por ejemplo: “Gasolina”; “Tu príncipe” o “Lo que pasó, pasó”.

Dios, el barrio y la mujer

Gramsci plantea que “los elementos principales del sentido común son suministrados por las religiones” (2012, 12), haciendo alusión a la importancia de la religión cristiana en el ordenamiento ideológico y práctico de la vida de las personas en el mundo occidental. Para nadie es una duda que en el continente americano el cristianismo –ya sea en su vertiente católica o protestante– es la religión que profesa – activa o pasivamente– la mayoría de la población y que esta tiene una influencia preponderante en el desarrollo de nuestras sociedades. En relación con lo anterior, creemos que el cristianismo es una parte constitutiva del sentido común de los y las latinoamericanas. En este sentido, queremos evidenciar la conexión de esta trayectoria histórica continental marcada por el cristianismo, con el contenido inscrito en el disco del *Cangri*.

En las letras del puertorriqueño se pueden encontrar una gran cantidad de alusiones a Dios, a pasajes bíblicos y a la doctrina cristiana en general. Por ejemplo, en el tema “Santifica tus escapularios”, el mismo nombre es una muestra de lo anterior. Así mismo, en una de las estrofas de este tema, Daddy hace referencia a que su éxito en la música se debe a una bendición de Dios.¹⁰ En esta misma línea, podemos encontrar inscrita también a la canción “Salud y vida”, en la que se hace mención al pasaje bíblico referente al momento en que San Pedro negó a Jesucristo.¹¹ Sumado a esto, en otra estrofa dentro del tema Yankee parafrasea una de las bienaventuranzas de evangelio.¹² Por último, en la pista “Corazones” también encontramos contenidos en clave cristiana,

¹⁰ Cito una parte de la canción: “De cuando acá tú muere / y lleva agujas en el pecho / Miles bravos como tú / los he visto cagando pelo / manso como paloma, astuto como serpiente pa’ / así navego yo en la isla de la muerte / You know me man, Daddy Yankee alias el Cangri men / con un récord bendecido amén”.

¹¹ Cito el coro: “Un santo era san pedrooo y negó a su maestro yeee / un santo era san pedrooo y negó a su maestro yeee”.

¹² Cito la estrofa: “Bienaventurado el que aborrece la envidia pues va a tener: salud y vida / sembrando el odio en mi alma tampoco yo encontraré: salud y vida / por eso es que a mis enemigos yo pido deseándoles: salud y vida / no te afanes en matarme mi hermano deséame: salud y vida / nazareno te doy gracias porque tú me dejas tener: salud y vida”.

dentro de una de sus estrofas Daddy habla sobre la envidia que le tienen sus enemigos y la muerte que le desean, haciendo referencia a que estos lo quisieran ver crucificado como al mesías, para luego pasar a destacar que Dios es su protector.¹³

En el análisis lingüístico que realizó Marianela Urdaneta de siete canciones de reggaetón de distintos artistas, esta plantea que dentro del contenido de estos temas la mujer aparece constantemente cosificada como un objeto sexual (2010). La autora destaca que las canciones del género emiten “mensajes que incitan al sexo y convierten a la mujer en un agente pasivo que recibe la acción del hombre” (159), lo cual es el reflejo de un marcado rasgo machista presente en el género musical.

En nuestra revisión pudimos constatar varios elementos destacados por la autora. Por ejemplo, en el tema “Gasolina” Daddy utiliza la metáfora del combustible para hacer alusión a la inclinación de las mujeres hacia el sexo. Estas son representadas en la letra de la canción pidiendo que los hombres les den “gasolina”.¹⁴ Así mismo, la idea de cosificación de la mujer como objeto sexual, que se encuentra al servicio de la satisfacción del deseo del hombre, la podemos localizar claramente en “El muro”. En dicho tema la mujer es representada como “carne” que sirve de alimento para los hombres hambrientos.¹⁵ Por último, en el tema “Lo que pasó, pasó”, la mujer es representada como un objeto sexual prescindible para el hombre, ya que se puede reemplazar en caso de que esta se niegue a contraer una relación con el hombre, por otra que, aparentemente, siempre se encontrará dispuesta a aceptarlo.¹⁶

En los tres casos podemos evidenciar que la idea central de las canciones gira en torno a la relación entre hombres, mujeres y sexo. Las mujeres son representadas como objetos sexuales que satisfacen los deseos y apetitos de los hombres, aun cuando esto no implique que estas no puedan satisfacer los propios. Las canciones del disco

¹³ Cito dicha parte: “Si fuera por mis enemigos a la mesa me traerían / una víbora de carne y vinagre de bebida / me crucificaran en un acto crudo homicida / pero se equivocan me levanta mi Dios con salud y vida”.

¹⁴ Cito el coro de la canción: “A ella le gusta la gasolina, dame más gasolina [voz de mujer] / Cómo le encanta la gasolina, dame más gasolina [voz de mujer]”.

¹⁵ Cito un extracto de la canción: “Dale más, mami / muévelo, mami / dale duro, mami / hasta abajo, mami / los buitres, oh, tienen hambre, oh / quieren tu carne, oh, no te acobardes”.

¹⁶ Cito una parte del tema: “Presea, dale, presea / si ya no estamos juntos / otra mujer me gardea, mami / presea, dale, presea / que poco son los indios / y muchas indias en la aldea, sabes”.

también las caracterizan como lascivas, insaciables y siempre dispuestas a tener relaciones sexuales. En suma, podemos evidenciar el sesgo machista de estas pistas donde la mujer siempre es mencionada en relación con el acto sexual y es cosificada como un objeto al cual se le asigna el rol de satisfacer las necesidades de los hombres en la dimensión sexual.

Como ya habíamos dicho anteriormente, el reggaetón surgió en los sectores más pobres y precarizados de Puerto Rico, por lo cual la constitución de su identidad como género musical se encuentra estrechamente vinculada con los barrios isleños y las dinámicas sociales dentro de estos. Así mismo, dijimos también que Daddy Yankee siente una conexión profunda con los barrios de Puerto Rico en general y con Villa Kennedy en particular. Fue en estos donde inició y desarrolló su carrera artística; en este sentido, no es azaroso que el título del disco haya sido precisamente *Barrio fino*. El *Cangri*, en las distintas entrevistas que consultamos para este trabajo, hace constantemente referencias a las vivencias que tuvo que sortear en el barrio, a los problemas que se viven en él y a su estrecha relación con este espacio.

En “Corazones”, por ejemplo, habla sobre los problemas de criminalidad que afectan a los barrios de la isla, en particular a su capital. Destaca que existe una convivencia cercana de la población con la muerte, producto de los conflictos entre las bandas de distintos caseríos.¹⁷ En dicha canción, estos problemas sociales son asociados a la falta de oportunidades que se tienen en el barrio, en particular a la mala educación entregada por el servicio público.¹⁸ En “Interludio” el reggaetonero le cede su espacio al poeta Gavilán para que declame sus versos con una pista de fondo. Las palabras de este último hablan de los esfuerzos de un hombre humilde por llevar el alimento a su familia, de los códigos que se deben respetar dentro del barrio, como por

¹⁷ Cito la estrofa: “Soy de la capital del crimen y en el aire se percibe / un espíritu de muerte que devora lo que vive / Si fuera por mí reuniría a todos los caseríos / proponiendo una tregua en nombre de los que se han ido”.

¹⁸ Cito nuevamente la canción: “No ven que es mediocre la educación en los residenciales / necesitan más maestros, necesitan materiales / para crear más líderes y menos criminales”.

ejemplo el de no traicionar, y concluye con la alusión a que por su barrio él vive y promete.¹⁹

Consideraciones finales

En primer lugar, quisiéramos hacer mención a la escasa bibliografía existente sobre este género musical. Constatamos esto porque creemos que es el reflejo de un desinterés por el reggaetón, que en realidad no solo se circunscribe a este género musical en particular, sino que lo trasciende, ya que es la expresión de un desinterés por el estudio de la relación entre el consumo de mercancías culturales musicales y los grupos sociales que las consumen, como un fenómeno que nos puede informar de las dinámicas sociales y del desarrollo histórico de estos.

Creemos que el éxito del reggaetón en particular, y de cualquier género musical en general, nos pueden permitir acercarnos a la comprensión de los sentidos comunes o ideas fuerza que predominan en las concepciones de mundo de la población latinoamericana.

Por medio del presente trabajo constatamos la presencia de, al menos, tres ideas fuerza que articulan el contenido del álbum *Barrio fino*, que hemos sintetizados en tres conceptos: Dios, la mujer y el barrio. En este sentido, nuestra propuesta es que uno de los factores explicativos de los resultados superlativos del disco a nivel continental – específicamente en Estados Unidos y Latinoamérica– se encuentra relacionado con la capacidad del reggaetonero de conectar, por medio de sus pistas y letras, con una filosofía de época de una parte –no despreciable, por lo demás– de la población americana.

Gramsci propone en su reflexión que “el punto de partida tiene que ser siempre el sentido común, es decir, la filosofía espontánea de las multitudes” (Gramsci 2012,

¹⁹ Cito el poema: “En mi barrio / cada gente vale / y también todo se vale / como también el sudor de un padre / por el esfuerzo de traer comida a su casa / y pensar que casi siempre se atrasa / en dar a su familia alimento y aunque nunca les pase pasa / cuando llega, llega contento aquí lo que nace / doy fe que aquí se muere una cadena / doy un enlace / donde la traición no nos vuelve y si con sus labios / un hombre traiciona un secreto / el barrio campea con su respeto / donde el silencio siempre fiel a su decreto cumple / por el barrio, por el cual yo vivo, por lo cual prometo”.

13). En relación con lo anterior, nuestra propuesta es que el consumo y difusión de las canciones de *Barrio fino* nos pueden entregar un esbozo de la filosofía de época de la población que cantó, escuchó y/o bailó al ritmo de este disco de reggaetón. Las letras de este disco nos informan de la presencia dentro del continente de un grupo poblacional notoriamente cristiano, marcadamente machista e identificado con las experiencias, positivas y negativas, de la vida dentro de un barrio.

Referencias

- Billboard*. 08/01/2014. "Exclusive: Daddy Yankee's Track-by-Track Review of His 'Barrio Fino', 15 Years Later."
<https://www.billboard.com/articles/review/album-review/6205088/daddy-yankee-barrio-classic-track-by-track>.
- Chakin, J. y L. Savidge. 2008. *Straight Outta Puerto Rico Reggaeton's Rough Road to Glory*. CD
- Daddy Yankee. 2011. *Mi Historia*. mun2 Televisión. <https://youtu.be/nbZGjLEcfuY>
- Gramsci, Antonio. 2004. *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 2012. *La política y el estado moderno*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial.
- Marshall, Wayne, Raquel Z. Rivera y Deborah Pacini. 2010. "Los circuitos socio-sónicos del reggaetón". *Revista Transcultural de Música* 14: 1-9.
- Negrón-Muntaner, Francis y Raquel Z. Rivera. 2009. "Nación Reggaetón". *Nueva Sociedad* 223: 29-38.
- Pérez, Carlos. 2005. *Barrio fino en directo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=8euzPxkaZeA>
- The New York Times Magazine*. 05/02/2006. "The King of Reggaetón".
<https://www.nytimes.com/2006/02/05/magazine/the-king-of-reggaeton.html>.
- Time*. 08/04/2006. "Daddy Yankee."
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1975813_1_975838_1976288,00.html.
- Urdaneta, Marianela. 2010. "El reggaetón, invitación al sexo. Análisis lingüístico".
Temas de comunicación 20: 141-160.

El rap de Subverso: arte híbrido como herramienta de comunicación popular / Silvio Valderrama Gómez¹

Rap, arte y literatura

Muchos acercamientos se han realizado desde el mundo intelectual y académico a la rica tradición del hiphop en Chile, principalmente desde la sociología y la historiografía. Este esfuerzo se ha realizado, principalmente, por parte de actores y sujetos que se han visto inmersos en el proceso de desarrollo de esta tradición, poniendo especial atención al devenir político y social de una cultura eminentemente juvenil, por momentos segregada, y que ha logrado hacerse un lugar tanto en el ámbito de la música pop desde fines de la década de 1990, como también enraizándose sin descanso en una escena *underground* desde su irrupción a mediados de los 80.

En el presente acercamiento busco atender a la producción de uno de los principales exponentes del área más política y social del hiphop de las últimas décadas: Subverso. Sin obviar la importancia de su trayectoria en el ámbito de la organización popular, pues ello implicaría traicionar irremediablemente su proyecto, mi objetivo se centrará en comprender los procedimientos estilísticos que cruzan su obra, a fin de comprender las estrategias que se emplean para el desarrollo de un proyecto artístico que opera en comunión con un proyecto de carácter político-social, dando como resultado una obra única, cuya vitalidad va más allá del cultivo de rimas pegajosas con contenido político y opera, en cambio, como un dispositivo cultural centrado en hacerse cargo de su presente histórico, al servicio del desarrollo de dinámicas de memoria, educación popular y contrainformación que exceden, decididamente, las lógicas en que comúnmente opera la canción rapera.

Así, y en consonancia con las investigaciones que realizo y he realizado en torno a arte y literatura popular, me interesa poner en valor la obra de Subverso en tanto expresión propia de una tradición específica –la del hiphop chileno y latinoamericano– pero que dialoga y se hace parte, de un modo explícito, de una tradición de mayor envergadura: la del arte, la canción y la literatura popular, con sus dinámicas de

¹ Doctorado en Estudios Americanos. IDEA-USACH.

hibridación formal al calor de proyectos que exceden las motivaciones estilísticas exclusivamente, desarrollando un arte *desde debajo* en que confluyen proyectos de diversa naturaleza. En este sentido, Subverso se emparenta no solo con otros artistas de la tradición del hiphop, lo hace también con artistas que ejercieron su derecho a la palabra en distintos contextos, con distintas voces y estrategias, tales como Mauricio Redolés y Pedro Lemebel, Víctor Jara y Violeta Parra, Manuel Rojas e Isidora Aguirre, Pezoa Véliz, los poetas de la Lira Popular y los del canto a lo humano y lo divino, así como muchas y muchos otros.

En consecuencia, se trata de un ejercicio de memoria reciente, desde el ámbito del arte y la literatura, que busca poner en valor una obra que a mi juicio, y desde una perspectiva investigativa también popular, merece una atención como expresión artística genuina, a fin de superar tendencias que, al estudiar este tipo de expresiones como fenómenos sociológicos definidos por su marginalidad, pasan por alto su fuerza expresiva y estética realizada en el marco de procedimientos formales que ofrecen como resultado expresiones artísticas sumamente ricas, singulares por momentos, merecedoras sin lugar a dudas del estatuto de arte, un arte que es ante todo patrimonio de los pueblos.

Una breve contextualización: ¿Quién es Subverso?

“Lírica ética sobre pistas étnicas,
el sistema habló, este es mi derecho a réplica
canto y respuesta, denuncia y propuesta,
no basta la letra: ¡vamo a la protesta!”²
Subverso en “Mensaje y axión” de Con\$piración

Para poder comprender la obra de Vicente Durán (1975), ahora y en adelante Subverso, se hace necesario comprender su lugar dentro de dos espacios que en su proyecto se vuelven uno: el movimiento hiphop y la organización popular. Subverso llega a Chile a mediados de la década de 1990 desde Detroit, donde vive parte de su infancia y juventud luego de varios tránsitos mediados por un exilio errante, allí toma

² Con\$piración. “Mensaje y axión”, *Apaga la tele*, grabado en 2006. Edición independiente, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=d6aR1143wEQ>

contacto por vez primera con la cultura hiphop norteamericana. Es hijo de un cantor popular y se decide a reunir dinero y viajar a Chile con el objetivo de radicarse y construir un estudio de grabación. Se instala en Villa Francia y comienza a realizar sus primeros vínculos con la población –colabora en Radio Villa Francia, con el Centro Cultural Calle Abierta y participa de distintas actividades políticas y culturales relativas a la memoria de la población–. Conoce a Rodrigo Cavieres, conocido en el mundo del hiphop como GuerrilleroKulto, con quien comienza a generar vínculos con otros raperos con quienes comienzan a realizar talleres en Santiago.

Este vínculo sería el germen de lo que más tarde sería Hiphología (H2L),³ organización desde y para el movimiento hiphop que se forma mediante la vinculación de distintos talleres, grupos y colectividades organizadas en forma horizontal y autogestiva, que desarrolló un significativo trabajo entre los años 2000 y 2004. Centrados en la organización, la politización y el desarrollo de un movimiento hiphop situado, en contacto directo con las poblaciones como lugar de enunciación preferente y mediante el trabajo de talleres realizados bajo los preceptos de la educación popular y la noción de EntretEducación –noción legada del rapero norteamericano KRS-One–, Hiphología sería un ejemplo vivo de que era posible construir organización desde el hiphop con independencia de clase y perspectiva histórica, posta que luego tomarían otras organizaciones.

Dentro de las principales acciones realizadas por Hiphología se encontraban los ya mencionados talleres que se realizaban en distintas poblaciones de Santiago, su presencia anual en las marchas del 1° de mayo, 11 de septiembre y 12 de octubre, la redacción de documentos de acuerdo a su desarrollo organizativo e ideológico, la organización de tocatas, la grabación de discos (*Hiphología* del año 2000 y *Taller* de 2001), la colaboración con actividades de distintas organizaciones políticas y sociales, un trabajo de solidaridad con los presos políticos de la Cárcel de Alta Seguridad de

³ Para un estudio historiográfico excelentemente documentado y situado sobre los derroteros del movimiento hiphop en Chile y, especialmente, sobre la experiencia de Hiphología, consultar: Pedro Poch, *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*.

Santiago, la organización de seminarios de formación para líderes comunitarios sobre temáticas políticas y propias de la historia del hip-hop y programas de radio.

Dentro de la organización Subverso destacó como uno de sus miembros más activos y llevó consigo, en adelante, el principio central de la organización sintetizado bajo la consigna “del mensaje a la acción”. Tras su disolución, Subverso continuó vinculándose al movimiento consigo en adelante, siendo a la vez un igual y un referente para quienes continuarían el camino.

El rap de Subverso: hibridación formal para una amalgama entre arte y acción

En primer término, cabe mencionar que Subverso es un poeta del rap en toda ley. La performance, el trabajo formidable en torno a la rima que escapa a la tradición formal de la *poesía culta*, la referencialidad a elementos de consumo cultural (para valorarlos o ponerlos en plena crisis), la utilización de otros usos (sobre todo latinoamericanos) de la lengua propia, entre otras, son operaciones que en los versos de Subverso aparecen permanentemente. Se erige así como el más rapero de los raperos, como un poeta románico del rap, en los términos de Enrique Santos Unamuno.⁴ No solo eso, Subverso también crea *beats*, produce música para el rap mediante la elaboración de pistas realizadas a partir de recortes musicales ajenos.⁵ De este modo, la dimensión estética de su trabajo se enmarca, en términos formales y en principio, en el ámbito del rap y la música propia de la cultura hip-hop. Sin embargo, como

⁴ En su artículo “El resurgir de la rima: Los poetas románicos del rap”, *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*: Roma, 16-18 settembre 1999, Enrique Santos Unamuno realiza una sólida y lúcida reflexión en torno a la dimensión propiamente poética del rap, asimilando algunos de sus recursos más notorios y su vínculo con diversas tradiciones poéticas y su origen vinculado a los griots africanos.

⁵ La creación de *beats* es una técnica propia de la música rap y asociada a una de sus cuatro rampas: el DJ (las otras tres corresponden al MC o rapero, al b-boy o b-girl, esto es, bailarines, y al grafiti). Se crean *beats*, generalmente por medio de recortes o *samples*, es decir, tomando bases rítmicas y elementos sonoros ya existentes para crear las bases o *beats* sobre los que se rapea. Esto responde a una dinámica propia del rap tanto a nivel de música y letra en que la apropiación se realiza sin ningún grado de culpa, como sí ocurre en la escritura formal. Para un estudio sobre la técnica del *sampling* y sus implicancias formales también para la literatura, consultar: Felipe Cussen “Samplings musicales versus samples literarios”. *Resonancias* 19, n° 36, enero-junio 2015, pp. 11-25.

observaremos a continuación, el artista subvierte las lógicas dadas, realizando ejercicios creativos que complejizan su propuesta.

La producción artística de Subverso se conforma por su participación en dos discos compilatorios firmados por el colectivo Hiphología (*Hiphología* del año 2000 y *Taller* de 2001), el disco *Apaga la tele* de 2006, firmado por Con\$piración, dúo que conforma junto a Skapo, y un grupo de *singles* acompañados por videos que conforman su proyecto como solista. A esto hay que sumarle colaboraciones que realiza con otros artistas como GuerrilleroKulto, Portavoz, Salvaje Decibel, Raza Humana y otros, además de temas sueltos no publicados directamente por él, pero que rondan por internet. A continuación, si bien haré menciones necesarias a otros trabajos aquí mencionados, centraré mi análisis en *Apaga la tele* y a su proyecto solista audiovisual.

***Apaga la tele*, síntesis de un proyecto**

Apaga la tele es la obra mayor de Subverso con respecto a lo estrictamente musical. Un disco de 18 canciones que expresan en distintos niveles este proyecto de vida que une hiphop y lucha política desde lo popular, que expresa con rimas la voz de la juventud rebelde. Plagado de *samples* que entretejen una a una las canciones como un *zapping* televisivo donde se dan cita discursos propiamente televisivos desvelando la idiotez de la TV chilena y la publicidad, en tono crítico aparecen extractos de *Los Simpsons* y voces de denuncia de pobladoras y trabajadores en lucha, de niñas y niños de la población, de luchadores sociales y políticos como Miguel Henríquez, de raperos que expresan la naturaleza poblacional del rap del que Con\$piración busca ser parte.

La temática que atraviesa el disco se anticipa en el título y en el primer track “En.T.V.icio”:

Cada vez que veo / a un pobre en la pantalla / está con las esposas / directo pa la cana / tapándose la cara, esperando la sentencia / mientras los verdaderos criminales roban sin vergüenza / Piensa! Somos la presa / en esta sociedad canibalesca.⁶

⁶ Con\$piración. “En.T.V.icio”, *Apaga la tele*, grabado en 2006. Edición independiente, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=d6aR1143wEQ>

Cada *track* de *Apaga la tele* es una reflexión profunda, solidaria y pedagógica en torno a la realidad que afecta el presente inmediato del oyente al que Subverso y Skapo interpelan. El título del disco, que parece de tono menor, en realidad no lo es. La declaración de guerra a la TV apunta a dos factores clave en la disputa que ofrece la propuesta de Con\$piración: su lucha es por las comunicaciones, por el consumo y uso de la palabra, mermada y limitada a la entretención fácil por parte de la televisión ya en ese momento –2006– con Mekano y Chilevisión Noticias, ya en los 80 con Sábados Gigantes y 20 Mentiras por Minuto, como dirían los Sol y Lluvia.

En el segundo *track* aparece otra cuestión relevante en relación con lo ya mencionado respecto de la figura del rapero. “No soy el mejor” funciona como una declaración de intenciones a este respecto, subvirtiendo la lógica más común en los discos de rap en que ya sea en el primer *track* o el segundo, luego de una *intro*, se ofrece un tema de presentación que tiende a exacerbar las aptitudes de quien rapea. El coro versa: “Yo no soy el mejor MC / no es por esto que yo estoy aquí / humildad y talento no son opuestos / y yo no hago esto pa’ salir primero [...] Nadie sabe todo y nadie sabe nada / enseña lo que sabes y aprende lo que falta”.⁷ La canción expresa la visión de sus autores respecto del rap, Subverso canta:

Siendo honesto, llevo tiempo / pero hay mil talentos mejores que yo / y hay mil loco con un mejor *flow* / pero creo que el hiphop es más que un buen show / y voy de lo simple a lo complejo / caminando de la o como cangrejo / porque creo que falta concepto (en el rap) / como en Chile buenos colegios.⁸

Por otra parte, y volviendo a la cuestión del sonido y lo musical, la sonoridad del disco cumple un rol fundamental respecto de la poética-política que lleva auestas. Aquí la mayoría de los *samples* se trabajan a partir de la música latinoamericana. Se trata de un elemento que también permite establecer vínculos con sujetos, historicidades y tradiciones artísticas, sobre todo literarias y musicales, que resultan sustanciales para el desarrollo del proyecto artístico de Subverso. Estos nexos operan

⁷ Con\$piración. “No soy el mejor”, *Apaga la tele*, grabado en 2006. Edición independiente, extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=d6aR1143wEQ>

⁸ *Ibíd.*

tanto en el nivel de los *beats* como también en el canto de algunos invitados al disco. Por ejemplo, en la canción “Invierno”, el *beat* se construye sobre la base de “En el río Mapocho” de Víctor Jara, del disco *La población*, haciendo explícito un gesto sumamente interesante: se realiza el mismo gesto de Víctor Jara, esto es, escribir una canción sobre las precarias condiciones bajo las cuales los pobres de Chile enfrentan las lluvias y temporales, explicitando que esta catástrofe social continúa sin solución 34 años después. En el ámbito de las voces otros vínculos son los que se realizan: el *cover* de “A desalambrar” de Daniel Viglietti en voz de MC Piri, con inclusión de rap de la mano de Subverso, gesto que también se realiza con la tradicional cubana “Guantanamera” y la canción “RojiNegro” en que “varios MCs”, como firman en el disco, van entretrejiendo relatos relativos a la historia del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) donde se incluye una parte de la canción “Compañero” de Marcelo Puentes en voz de Ismael Bandolero Durán, cantor y padre de Subverso.⁹ En esta línea está también un *cover* a “Los pueblos americanos” de Violeta Parra cantado por la cantora popular de vasta trayectoria Rebeca Godoy, en que Con\$piración aporta con versos de rap en torno a la figura de Violeta Parra y su importancia para el mundo popular.

El disco trabaja en torno a distintas temáticas que van desde problemáticas contingentes tales como las elecciones presidenciales en “Señora Juanita”, hasta escenas experienciales de la vida de las y los trabajadores en el siglo XXI como “Cesantía” o “Decisiones”, así como “Poblason” que alienta a la población al son de la cumbia. También hay canciones relativas al mundo del rap como “Tocata” y “Semillas” donde cantan pequeños y adolescentes raperos de los talleres haciendo un nexo con el disco

⁹ Esta canción, junto con otras producciones clave como el disco *Etendard de la lutte des opprimés. Chants de la résistance populaire chilienne* de 1974 del grupo Karaxú!, formado en el exilio francés y cuyo principal compositor fue Patricio Manns, forman parte de expresiones artísticas vinculadas al MIR en forma explícita y categórica. Karaxú! fue una suerte de brazo artístico de dicha organización política. Por otra parte, el vínculo que establece Con\$piración con la tradición rojinegra responde, también, a los lazos que Skapo y Subverso tuvieron con la Villa Francia y su tradición de lucha y resistencia.

Taller de Hiphología y el disco cierra con “Gracias”, canción dedicada a dicha organización.

Subverso: un proyecto solista de denuncia y contrainformación en el presente inmediato

Luego de editado *Apaga la tele*, disco que sería sumamente influyente en la escena del hiphop organizado y sus expresiones posteriores,¹⁰ Subverso comenzó a cultivar un trabajo solista donde la naturaleza híbrida del hiphop se desarrollaría en otro plano, tendiendo a lo audiovisual. Esta vez no se trataría de discos, pues los temas publicados por Subverso posteriormente se publicarían en un cada vez más popular YouTube, siempre acompañados de un video de artesanal factura. Se trata de dispositivos que son publicados al calor de la contingencia y que despliegan su relato, sus reflexiones, con un explícito tono informativo.

Las canciones fueron publicándose una a una a partir del 9 de febrero de 2008, cuando publica “Infórmate”, la que inicia con un extracto de una entrevista dada por Michelle Bachelet en inglés, sobre un *beat*, donde ella reafirma su compromiso con la democracia en Chile. El registro es interrumpido por el sonido de balas que son acompañadas, una a una, por fotografías de luchadores sociales muertos en democracia como Rodrigo Cisternas o Matías Catrileo. Luego se expone una reflexión de Patricia Troncoso, la Chepa, activista de la lucha mapuche encarcelada en ese momento, sobre el modo en que ha operado la represión durante los gobiernos de la entonces Concertación, y a partir de ahí comienza a rapear Subverso.

La canción da cuenta de distintas situaciones y acciones acometidas por personeros políticos y empresarios en el período posterior a la dictadura, es decir, bajo los gobiernos de la Concertación, poniendo especial atención en el contexto en que se producen estos versos: el primer período presencial de Michelle Bachelet. La canción ofrece una mirada crítica que se encontraba silente, salvo en el punk de esos años, pero

¹⁰ Dentro de las organizaciones que dieron continuidad al trabajo realizado por Hiphología destacan la Red de Hip Hop Activista y el Colectivo Lumpen Crew. Otra instancia relevante que puede ser considerada una consecuencia de lo realizado por Hiphología fue el festival Planeta Rock que reunía a toda la escena hiphop en jornadas anuales de talleres, tocatas e intervenciones públicas.

sin el tono informativo y de denuncia explícita y directa de Subverso. A su vez, el relato desplaza los límites de la discusión posible en el marco de los medios de comunicación, un discurso propio de una tradición izquierda popular y poblacional, de una juventud rebelde que expresa esta vez sus planteamientos con rimas y sobre el ritmo de bombo y caja.

Se vuelve relevante reparar en esto, marcar este espacio de enunciación cruzado por un proyecto histórico poblado de derrotas, regado de sangre a lo largo de la dictadura y su continuidad en la democracia neoliberal, un proyecto que desde esta derrota logra reconocer a su enemigo. Se trata de un planteamiento con una perspectiva de clase que no duda en defender las causas que reivindica y que le resultan justas, a la vez que hablar por aquellos que desde el discurso oficial son marginados decididamente e incluso tildados de terroristas o delincuentes. La llamada Juventud Rebelde es hija de una tradición de lucha concreta, de autodefensa y propaganda armada en espacios poblacionales violentados e intervenidos por las policías militarizadas. El Frente y sus milicias rodriguistas, el MIR, el Lautaro fueron expresiones de esta lucha que tomó ribetes de supervivencia en espacios que los políticos “de izquierda” concertacionistas rara vez habitaron, lo que marca una diferencia sustancial. Esta Juventud Rebelde hace eco en Subverso, que la conoció de pequeño y luego, joven, se encontró con su tradición de rostros pintados en los muros de la Villa Francia.

Sobre la experimentación audiovisual Subverso dirá:

era usar el audiovisual para contrarrestar el efecto de la tele y de la radio, [...] Y también difundir más masivamente el mensaje, porque yo no creo en el mensaje marginalizado, solo para los convencidos: Si queremos cambiar cosas, hay que sumar, difundir masivamente e instalarlo en el debate. Hay que debatir con los grandes medios, con los políticos, con la élite, con el colegio y su rigidez y estructura, con todo lo que nos mantiene oprimidos. Hay que entrar a ese debate, manteniendo una postura firme, con argumentos claros, con capacidad de coherencia y organización.¹¹

¹¹ Extraído de entrevista para el sitio web El Ciudadano. Acceso el 18 de marzo de 2019, <https://www.elciudadano.com/organizacion-social/subverso-se-despide-no-creo-en-el-mensaje-marginalizado-solo-para-los-convencidos/03/17/>

De este modo, los videos y canciones del Subverso solista se publican como contracara de ciertas situaciones contingentes y se suceden una a una como respuesta. Todas hacen frente a cuestiones tratadas de un modo cómodo para el poder desde los medios de comunicación. Luego de “Infórmate” vendrían “San Bernales”, donde Subverso da cuenta de las prácticas represivas del recientemente muerto Director General de Carabineros, “El Jarrazo”, dedicada a María Música Sepúlveda, quien arrojó agua a la entonces Ministra de Educación Mónica Jiménez cuyo coro versa: “Si mojan a mis huachos, mojamos de vuelta”, “El padrino”, dedicada a Mario Kreutzberger y la mercantil naturaleza de la Teletón, “1500 días”, en relación a las elecciones presidenciales de 2009, “Terroristas”, que enarbola una potente crítica al montaje del llamado Caso Bombas en agosto de 2010 y, en septiembre del mismo año, “Memoria rebelde”, donde –de cara al bicentenario– se ofrece un relato crítico y popular de la Historia de Chile en 8 minutos, con eminente tono pedagógico.

Este trabajo en clave informativa emparenta nuevamente a Subverso, en el marco de los procedimientos formales y la estrategia que asume la creación, con otros referentes históricos del arte y las letras populares. Nuevamente surge la Lira Popular como un referente importante, donde los poetas trataban comúnmente temas contingentes; muestra de ello son las numerosas liras relativas a noticias propias de la crónica roja pero también la enorme cantidad de liras de tono político, sobre todo relativas a la guerra civil de 1891, sus catástrofes y consecuencias. También resuena la interpelación y denuncia a Pérez Zujovic en voz de Víctor Jara en la canción “Preguntas por Puerto Montt”, a raíz de su responsabilidad en la masacre de Pampa Irigoín. Además se emparenta con un ejercicio propiamente literario, como lo son las crónicas de denuncia publicadas en distintos medios por Pedro Lemebel. Este último dirá sobre su trabajo algo que bien puede aplicarse a los videos que publicará Subverso entre los años 2008 y 2010: “[se trata de] contrabandear contenidos, entre comillas marginales, entre comillas periféricos, con el propósito de dignificarlos más que legalizarlos o adscribirlos a la cultura urbana” (2013).

En consecuencia, el arte de Subverso supera el ámbito del rap a raíz de su objetivo político y esta dinámica define, por momentos, a otras expresiones de arte

popular generando un entramado, una genealogía, de artistas que frente a la urgencia de las situaciones que los rodean deciden ofrecer su voz para hacer frente a dichas circunstancias, las que los interpelan mucho más allá de una vocación de carácter personal. El arte popular responde a su hoy estricto como ningún otro ha sabido hacerlo.

Referencias

Colombres, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.

Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1975.

García Tortosa, Francisco. "Notas para la introducción a la relación entre la literatura y la cultura residual y emergente". *Literatura popular y proletaria*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1986.

Lemebel, Pedro. *Poco Hombre. Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2013.

Lukács, Georg. *Historia y consciencia de clase*. México DF: Editorial Grijalbo, 1969.

Poch, Pedro. *Del mensaje a la acción. Construyendo movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago de Chile: Editorial Quinto Elemento, 2011.

Thompson, E. P. *Agenda para una historia radical*. Barcelona: Crítica, 2000.

Las nociones de cultura e identidad en la experiencia de un grupo de jóvenes raperos en contexto de pobreza urbana / Lucía Marioni¹

Los jóvenes raperos del barrio La Floresta y algunas preguntas por la cultura y la identidad

En esta presentación busco compartir algunas pistas y fundamentalmente preguntas que dispara el trabajo de campo de una investigación etnográfica. Se trata de un proceso investigativo en curso atravesado por la idea de que la experiencia de un grupo de jóvenes raperos puede hacer inteligible un modo de articulación entre las prácticas de comunicación y el ejercicio de la ciudadanía. En esta ocasión en particular me propongo ensayar algunas interpretaciones en relación con dos cuestiones: las identidades y la cultura, conceptos que –como advierte Grimson (2011)– en las ciencias sociales han sido invitados a hacer su trabajo interpretativo de maneras disímiles, a veces en sentidos contradictorios y en otros, sobrepuestos. Desde un enfoque etnográfico, intento dilucidar qué concepciones de *cultura* y de *identidad* sugiere la perspectiva de los actores, entendiendo esta última como el “universo de referencia compartido que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales” (Guber 1991, 75). Y cómo se relacionan esas concepciones entre sí y con otras cuestiones de la problematización.

El enfoque etnográfico, como una mirada que busca conocer una porción del mundo social a través de un análisis centrado en las perspectivas de los actores, implica suponer la existencia de diversidad o variabilidad en tanto abanico de diferencias empíricas presente en los hechos sociales y que el análisis de dicha diversidad es necesario y productivo (73). Revisito registros de observación participante, entrevistas etnográficas y conversaciones informales realizados a lo largo de dos años de trabajo de campo compartiendo tiempo y espacios con los jóvenes que conforman los sujetos

¹ Instituto de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Entre Ríos / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

de mi pesquisa, en un barrio de la ciudad de Paraná, capital de provincia de Entre Ríos, en la región centro argentina.

Estos jóvenes viven en el contexto de pobreza urbana de una ciudad del interior de la Argentina a comienzos del siglo XXI. El barrio –llamado La Floresta– se encuentra a apenas 2 km. del centro de la ciudad, aunque no comparten demasiadas características. Fue formado alrededor de cuatro empresas durante el período de industrialización por sustitución de importaciones y transformado en un enclave de pobreza en la década de 1990, tiempo en que esas compañías cerraron. Actualmente, la mayor parte de las casas son de chapa, barro y ladrillo hueco sin revoque, la mayoría de sus vías son callejones de tierra y el barrio colinda con el basural más grande de la ciudad. Los ingresos de sus familias se conforman a partir de *changas*,² la percepción de planes sociales (mayormente la Asignación Universal por Hijo por los menores de las familias) y el “trabajo en la basura” de manera autónoma o en relación de dependencia con la cooperativa recicladora del basural.

Estos jóvenes comparten con muchos otros que viven en contextos similares, el ser caracterizados por la política pública y la agenda mediática como *jóvenes ni-ni-ni* (que ni estudian, ni trabajan, ni buscan trabajo). Y la visión mitológica de esta caracterización, que incorpora dos supuestos implícitos: “el primero, que se es Ni-Ni por la voluntad de serlo; el segundo, que ese universo tiene propensión a incurrir en conductas desviadas de los comportamientos ‘normales’ para ese grupo de edad” (Feijoó 2015, 5). Algunos de ellos hacen changas como sus padres. Sus trayectorias escolares fueron interrumpidas en diferentes etapas de la escuela secundaria. Se vinculan, sin embargo, con la escuela del barrio a partir de una política socioeducativa que les permitió incluir el rap en talleres que funcionaron los sábados hasta fines del año pasado.³

² Trabajos ocasionales, generalmente manuales.

³ Se trató del Programa de Extensión Educativa: Centros de Actividades Juveniles, de la Dirección de Políticas Educativas del Ministerio de Educación de la Nación.

Pasan la mayor parte del día en la calle, y a veces la noche también. A esto último lo narran como *andar amanecidos* y, en general, no como buenas experiencias. Allí son regularmente detenidos por lo que el ordenamiento jurídico llama “averiguación de antecedentes” y suelen pasar noches en el calabozo de la Comisaría Quinta⁴ cuando los agentes que los detienen interponen la Ley Provincial de Contravenciones Policiales N° 3.185.⁵ De sus relatos se desprenden vivencias de hostigamiento y violencia policial. La calle para estos jóvenes es el escenario de su exposición a la policía, el lugar de las *transas*⁶ y el consumo, de “las malas juntas”, de delitos (menores, como el robo de celulares) pero también del encuentro con pares y del rap. Sus vidas cotidianas están atravesadas de un modo singular y contundente por la práctica de hacer rap; es decir, crear, grabar, cantar canciones de música rap, participar de eventos llamados batallas de *freestyle* o estilo libre y de improvisaciones de rap en diferentes momentos y espacios de encuentro con pares.

La cultura rap

En mis primeros acercamientos al campo, escuché una definición que después fue cobrando centralidad: “El rap es arte, cultura y respeto”. Con el tiempo, la identificación del rap con la idea de cultura me fue expresada por estos jóvenes en numerosas otras ocasiones. Me planteé entonces: ¿a qué se referían con “cultura”? ¿Qué significaba esto para mi trabajo? Atendiendo a sus verbalizaciones, pero no solo a ellas, sino a todos los elementos significativos que se ponían de manifiesto, recupero algunas cuestiones que pueden servir para hacer inteligibles estas preguntas.

Una primera cuestión que el campo puso en evidencia es que no se trata solo de producir o consumir un estilo de música, sino de “meterse en el rap”, como dice Lucas,

⁴ Esa comisaría, además de ser la que realiza las detenciones regulares a los jóvenes del barrio, es el lugar de desaparición de dos jóvenes luego de su detención en junio de 1994: Héctor Gómez y Martín Basualdo.

⁵ Según esta ley, creada en 1952, un ciudadano puede ser privado de su libertad por "desorden", "escándalo", "ebriedad" u ofender a "la moral y las buenas costumbres". A pesar de varios proyectos de reforma, la introducción de cambios en la currícula de la Escuela de Policía y órdenes concretas desde diferentes gobiernos de la provincia de evitar las detenciones en orden a contravenciones, en la práctica éstas siguen existiendo.

⁶ Persona que vende estupefacientes.

uno de los raperos. Esa fue la primera pista que me permitió incorporar en el análisis los usos específicos de la música, pero entendiéndolos imbricados en algo mayor, que fue condensado como un “modo de vivir”. Sigue la explicación de Lucas: “Vos no cantás rap, vos te metés en el rap y ahí empezás a vivir de otro modo lo que desde siempre te tocó vivir”. Dos modos de vivir se significan en el campo como distintos y contradictorios pero a su vez permean por igual las vidas de estos jóvenes. Uno –el que les “tocó vivir” – es el de las condiciones de vida en la pobreza urbana propias de nuestro contexto histórico temporal: fundamentalmente atravesados por la marginalidad que les implica ser jóvenes excluidos del sistema educativo y del mercado laboral, y por la disyuntiva que se propone entre dos moralidades: la de la casa y la de la calle (Damatta 1997). El otro modo de vivir para ellos es “meterse en el rap”, definido como participar de la cultura rap. En este otro modo, parece importante la capacidad de agencia. Explica Lucas: “Vos acá tenés dos opciones: o te quedas dormido y te dejás llevar puesto o te metés en el rap y por lo menos vivís.”

Sus canciones e improvisaciones son caracterizadas como “rap conciencia” por Víctor, otro de los jóvenes. Con el rap cuentan historias. Empieza una letra de Yamil: “Una parte de mi vida yo te vengo a contar/cuando salía a la calle con amigos a jugar/fui creciendo y viendo que se empieza a complicar/la vida te golpea y siempre hay que luchar/no hay que bajar los brazos/siempre hay que pelearla/Yo sufrí muchas cosas que no puedo olvidarlas.” En ellas los raperos narran sus vidas en relación con la violencia policial que sufren, sus recorridos por las instituciones estatales y sus intersticios, sus relaciones con los circuitos de droga, sus frustraciones, sus deseos, cuentan sobre sus familias, el barrio, la calle, el basural, los estigmas que forman parte de las condiciones de vida en la pobreza. También esbozan ideas sobre éxito y fracaso, sobre el amor, sobre los lazos de amistad. Cuentan sobre quiénes son y sobre quienes quieren ser. Cuentan con sus letras pero también con sus cuerpos, moviéndose y bailando de determinada manera, haciendo ciertos gestos, vistiéndose como se visten, escribiéndose la piel. Lo territorial –sus experiencias en el espacio social que habitan- parece salirseles por los poros.

El hacer rap circula por diferentes espacios: Uno de los lugares elegidos son algunas esquinas del barrio, generalmente la del campo donde otros vecinos y vecinas juegan al fútbol, la del club deportivo del barrio, la de la escuela, las de sus casas o de casas deshabitadas (en las cuales aprovechan de sentarse en sus tapias o sus jardines delanteros). En ellas tienen lugar generalmente improvisaciones entre dos o tres jóvenes, consistentes en rimar versos por turnos acerca de un mismo tema en común. En general las bases musicales son hechas por uno de ellos con sus bocas (*beat box*).

Otro espacio elegido para las improvisaciones en el tiempo en que inicié mi trabajo de campo eran dos plazas céntricas de la ciudad: Albear y de Mayo. En ellas los jóvenes participaban de las Juntadas de la Plaza, batallas de *freestyle* organizadas por jóvenes raperos de diferentes barrios de la ciudad organizadas vía redes sociales. Se reunían los sábados por la tarde, conformaban una ronda y en el centro dos raperos se debatían a duelo de rimas y construían significaciones en torno a los mismos tópicos mencionados. Solían reunirse al menos setenta jóvenes, formando un círculo que hacía de contorno de una especie de ritual. A lo largo de este año, las batallas en esas plazas dejaron de ser lugar de encuentro para los sujetos de mi investigación. Supe luego la explicación: habían pasado a ser lugar de encuentro de otros jóvenes que se relacionaban con la música rap de modo distinto: “escuchan rap porque está de moda” y “quieren ser Paulo Londra” (en referencia a un rapero que goza de cierta fama en el escenario mediático argentino y compone canciones sobre otros tópicos).

Las canciones colectivas e individuales suelen ser presentadas en diferentes formatos: uno, la grabación de videos y su circulación por redes sociales como Youtube. Otro es la participación en eventos. En este punto, cobra relevancia su relacionamiento –antes mencionado– con la escuela secundaria del barrio. Este vínculo, es llevado adelante en particular por un trabajador de la escuela y referente de la política CAJ y otras que tuvieron lugar en la escuela en diferentes períodos. Él los convoca a cantar sus canciones en actos y actividades de la institución educativa así como también los vincula con eventos y actividades culturales de otras instituciones y organizaciones de

la ciudad (como la Casa del Joven,⁷ la universidad pública, otras escuelas, talleres de rap en organizaciones territoriales de otros barrios). En estos vínculos, los jóvenes de la Floresta se relacionan con otros jóvenes que parecen tener una relación con el rap similar a la suya.

En un primer plano, parece significativa la posibilidad concreta de “desahogarse”, palabra usada por ellos en muchas ocasiones y traducida también como “largar toda la mierda”, “expresarse.” En otro plano, parece permitirles articular una reflexión sobre el orden social y su participación en una socialidad específica, en tanto trama de relaciones cotidianas que tejen los individuos al juntarse en la que anclan procesos primarios de interpelación y constitución de los sujetos y las identidades (Martín Barbero, 2002).

Ser raperos es una cuestión de identidad

Con esto parece cobrar sentido también la idea de *identidad narrativa* de Jesús Martín Barbero: “Somos lo que somos capaces de contar de nosotros”, entendiéndose que el contarnos se expresa cuando los sujetos escriben, dicen, cantan, se escriben los cuerpos, se visten de determinada manera, hacen determinados gestos. A la vez que concibe una forma cultural específica, un modo de vivir. El rap participa en la conformación de las identidades de estos jóvenes de un modo específico: al cantar y contar con sus voces y cuerpos acerca de quiénes son, en qué condiciones, quiénes quieren ser, a qué le tienen miedo, qué les produce indignación, entre otras cosas.

En esa conformación de identidad parece cobrar relevancia una contraposición en particular: “el rap es cultura, no es delito,” lanza parte de una rima. Esta contraposición, me permite ver/sugerir dos cosas: por una parte, que la conformación de las identidades de estos raperos tiene una relación de inter-determinación con la conformación de la cultura rap. Por otra, que participar de la cultura rap permite a los raperos fundamentalmente disputar sentidos en torno a quiénes son, esto es,

⁷ Que depende de la Dirección de Salud Mental y Adicciones del Ministerio de Salud y del Consejo Provincial del Niño, el Adolescente y la Familia (Copnaf).

contarse/nombrarse como algo diferente a lo que indica aquella visión mitológica de los *jóvenes ni-ni-ni*.

Frente a una de las miradas dominantes para pensar y gestionar las realidades del sujeto-joven en la región (sostenida fundamentalmente desde el discurso mediático y de las políticas públicas), asumida desde la carencia, la vulnerabilidad y el riesgo social, haciendo alusión al joven marginal, sin futuro y potencialmente peligroso (Rodríguez 2001), estos jóvenes se narran como raperos. Si recordamos con Reguillo que la identidad no es algo ya dado, inherente, inamovible, que la identidad es algo que se construye en la interacción cotidiana y lo más importante no es tanto su exactitud sino su impugnabilidad, podemos reconocer en el rapear un hacer en el “un proceso de legitimación en el que se busca la aceptación y el reconocimiento de la propia identidad” (1991, 31).

Por último, creo que esto conecta además con la noción de respeto que incluía la primer conceptualización del rap que mencioné (“el rap es arte, cultura y respeto”). En una conversación con los raperos acerca de cómo funcionaban las suscripciones en Youtube, que derivó luego en la idea de “tener éxito con el rap”, uno de ellos definió esto último como “ganarse el respeto”. Para estos jóvenes, el éxito parece tener, además de un componente material (la cantidad de suscriptores permite cobrar parte de la publicidad que pone Youtube entre los videos), otro componente simbólico: “el respeto”, a partir de su identidad rapera.

Reflexiones finales

En este trabajo he intentado -de modo desordenado- identificar las nociones de cultura y de identidad que permiten pensar el campo y subrayar las relaciones que pueden observarse entre ellas, no perdiendo de vista que no se trata de conceptos intercambiables. Considero que sigue siendo necesario profundizar en las interrelaciones entre estos dos conceptos y acerca las posibilidades de la cultura y la identidad rapera de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas.

Considero importante en la búsqueda de comprender qué es cultura en este campo, atender a su naturaleza comunicativa, “esto es, su carácter de proceso productor de significaciones” (Martín Barbero 1987). Sugiero en este punto que el hacer rap aporta para estos jóvenes –en palabras del mismo autor- una estética constitutiva/conformadora de la vida.

La cultura rap es condición de posibilidad para que estos jóvenes articulen relaciones con organizaciones sociales y agencias estatales. Asimismo, para que conformen identidades en oposición a aquella mirada hegemónica y mitológica de *jóvenes ni-ni-ni*. Esto hace imprescindible que las indagaciones estén atravesadas por cómo se relaciona la cultura rap con la cultura hegemónica.

En este mismo sentido, se hace necesario también profundizar en qué relaciones pueden establecerse entre esta forma cultural específica y el rap *underground* de los barrios populares neoyorquinos de 1960, así como también con el que transforma la industria cultural en cultura de masas. Aquí, el análisis debe incorporar aquello que Williams (1974) organizó analíticamente como “lo arcaico, lo residual y lo emergente”.

La cultura asume características y participa de relaciones con otros aspectos y prácticas de la vida social de estos jóvenes. La cultura está entonces imbricada en el sentido común, los hábitos, las creencias y los rituales históricamente situados, en relación y tensión conflictiva con otras prácticas. Desde este punto de vista, estudiar la cultura rap implicará concebirla desde la intersubjetividad, como propone Grimson (2011). ¿Qué actores sociales componen esa intersubjetividad en este campo?

Finalmente, estas ideas proponen la necesidad de continuar indagando por las “configuraciones y las sedimentaciones” que componen este *modo de vivir*. Ello será clave para comprender diferencias, similitudes y escapar de las retóricas esencialistas (ibid.) Con ello, profundizar en las heterogeneidades y las relaciones de poder. Sugiero, por el momento, que participar de esa cultura tiene que ver con conformar un nuevo modo de vivir y relacionarse con la inclusión/exclusión social.

Referencias

- DaMatta, R. *A casa e a rua*. Río de Janeiro: Rocco, 1997.
- Feijó, M. D. C. "Los Ni-ni: una visión mitológica de los jóvenes latinoamericanos". *Tendencias en Foco* 30, 2015.
- Grimson, A. *Los límites de la cultura: crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Guber, R. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Legasa, 1991.
- Martín-Barbero, J. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gilli, 1987.
- Reguillo-Cruz, R. *En la calle otra vez: las bandas. Identidad urbana y usos de la comunicación*. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO, 1991.
- Williams, R. *Television: technology and cultural form*. Londres: Fontana, 1974.

MESA 2: El patriarcado en clave popular

“Antes cuando era libre”: mujeres adolescentes (con) viviendo en pareja. Negociación en sexualidad y autonomía en la toma de decisiones desde la perspectiva de género / Daniela González Aristegui¹

Resumen

A nivel de representaciones e imaginarios, las mujeres experimentan múltiples barreras para la toma de decisiones autónomas respecto de su experiencia sexual, las que se vinculan principalmente al género, junto a otros factores de exclusión como la edad, el nivel socioeconómico, la etnia, condición migratoria, entre otras.

La (con) vivencia en pareja por parte de mujeres adolescentes es una realidad emergente cuya incidencia no ha sido analizada respecto del ejercicio autónomo de decisiones en sexualidad. Desde la experiencia en un centro de atención integral adolescente en salud sexual ubicado en Santiago de Chile, se realizó una investigación cualitativa que pretendía acercarse a esta realidad y profundizar la negociación en sexualidad que logran construir en este contexto.

Los resultados mostraron la presencia de un imaginario de género sustentado en el amor romántico, naturalizando la presencia de prácticas controladoras que permean sus espacios de autonomía. Si bien las adolescentes perciben transformaciones, las que identifican como “la pérdida de la libertad”, valoran por sobre ello la función simbólica de protección que desempeñarían sus convivientes. El control implícito que comienzan a ejercer sus parejas obstaculiza sus posibilidades de negociar en temas como frecuencia de la actividad sexual y el deseo de embarazo.

“Porque... digamos que uno es más libre cuando está soltero, o si tiene pololo es libre, en cambio si está viviendo con la pareja... una como que se restringe más de muchas cosas... cambia...” (18 años, pareja de 30 años).

¹ CEMERA, Facultad de Medicina, Universidad de Chile.

Autoras como Clara Coria, Marcela Lagarde y Elena Simón relevan la necesidad de abordar el espacio de la negociación como una manera de identificar la incidencia asimétrica en la toma de decisiones de las mujeres y concientizar el derecho que poseen de tomar decisiones al interior de sus relaciones de pareja. Según explican otras/os autoras, la ideología del amor/amor romántico, incide a nivel simbólico al momento de establecer relaciones de pareja estableciéndose un entramado normativo que es asumido en la cotidianeidad del espacio íntimo sin mayor cuestionamiento.

En relación al ejercicio de derechos sexuales y reproductivos, las adolescentes enfrentan barreras, las que en su mayoría se construyen a partir de un imaginario estereotipado presente en el discurso público acerca de sus relaciones de pareja y sus sexualidades, cuestionando la capacidad que poseen de tomar decisiones y ejercer autónomamente su sexualidad.

Desde una perspectiva interseccional, tanto la edad como otros factores de exclusión que presentan las adolescentes como parte de su trayectoria de vida (género, clase, nivel educacional, situación migratoria) influyen en las posibilidades que ellas disponen de implementar estrategias de negociación para la toma de decisiones en sexualidad. Instituciones gubernamentales, como también investigadoras/es y especialistas en el tema en Chile, han realizado revisiones en torno a estas barreras, las que han puesto en evidencia que el abordaje de la sexualidad adolescente ha estado centrado en la ocurrencia de un embarazo más que en el fortalecimiento y ejercicio de derechos sexuales y reproductivos.

Los resultados de la investigación “Antes cuando era libre”: mujeres adolescentes (con) viviendo en pareja. Negociación en sexualidad y autonomía en la toma de decisiones desde la perspectiva de género” muestran que el establecimiento de una relación de convivencia influye en el ejercicio autónomo de los derechos sexuales y reproductivos de las adolescentes, en tanto el espacio cotidiano-privado releva el rol tradicional de la mujer y que pese a la existencia de un discurso orientado a la igualdad de derechos, continúa reproduciéndose este imaginario en la relación de pareja.

Se realizó una investigación cualitativa, de tipo exploratoria, situada. El objetivo general de este estudio fue analizar la experiencia de (con) vivencia en pareja de mujeres adolescentes en torno a la negociación en sexualidad. La metodología estuvo centrada en la realización de entrevistas semiestructuradas a una muestra de adolescentes usuarias que cumplieran como criterios: asistencia a un centro de atención integral de salud sexual y reproductiva, encontrarse actualmente en una relación de convivencia o la hayan mantenido durante el período de 2014-2017 y que dicha convivencia no haya sido motivada por un embarazo o crianza. Se entrevistaron 7 adolescentes cuyas edades en promedio eran 18 años, y 21 años sus parejas. La mayoría de las entrevistadas mantenía una relación de más de dos años y una convivencia en promedio de 1 año 10 meses, la que mayoritariamente ocurría en la casa de la familia de sus parejas. En relación a los aspectos éticos, esta investigación consideró la firma de un consentimiento informado a las participantes y contó con la aprobación de Comité de Ética de Investigación con Seres Humanos de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile.

El proceso de análisis fue realizado tomando en cuenta elementos de la teoría fundamentada, método que permite comprender fenómenos sociales poco estudiados mediante una codificación abierta manual que organiza los insumos resultantes en categorías/códigos que destacan en relación con la pregunta de investigación, para finalmente lograr constituir una teoría a la luz de la evidencia obtenida en el trabajo de campo. Para efectos de la triangulación de la información, se consideró la implementación de dos instancias que pretendían fortalecer el proceso de análisis: la consulta a expertas y el grupo de discusión.

Sexualidad y ejercicio de derechos sexuales y reproductivos desde una perspectiva de género

Las adolescentes se vinculan a sus cuerpos en función de lo que observan y escuchan acerca de su propia sexualidad. Los mecanismos de regulación de sus comportamientos se reproducen continuamente a partir de las imágenes que las adolescentes observan de sí mismas, a través de discursos de otros, "... los sujetos regulados por esas estructuras, en virtud de que están sujetos a ellas, se constituyen,

se definen y se reproduce en de acuerdo con las imposiciones de dichas estructuras” (Butler 1990, 47).

En este sentido, el sistema sexo-género instala un entramado normativo al que la adolescente debe adaptarse: modelos de conducta a seguir en cuanto a las relaciones de pareja, comportamiento sexual, intereses, proyectos de vida, entre otros. En el espacio íntimo, y asociado las expresiones cotidianas del modelo patriarcal, se identifica la noción de contrato sexual (Pateman 1995), que profundiza la asimetría implícita en el espacio íntimo/privado/doméstico incidiendo en el desarrollo de su autonomía. Dicha asimetría estaría mediatizada por la relación de las mujeres con la ideología del amor/amor romántico en lo simbólico, vínculo que refuerza el deber ser en sexualidad, condicionando la relación con sus cuerpos, y el ejercicio de derechos en función de los mandatos de género, como señala Marcela Lagarde: “las mujeres son su propia policía del pensamiento” (1997).

En la cotidianeidad de las relaciones íntimas, el control de los cuerpos de las mujeres se realiza a través de mecanismos simbólicos frente a los cuales no se observa resistencia explícita necesariamente, dada la naturalización del control como parte de una relación romántica. Considerando el carácter impositivo de las estructuras simbólicas y teniendo en cuenta que la convivencia en las relaciones de pareja como espacio asimétrico *per se* por la organización desigual determinada por el género, cabe preguntarse respecto de la incidencia en la toma de decisiones en sexualidad.

Negociación en sexualidad y toma de decisiones

June Crawford, Susan Kippax y Catherine Waldby definen a la negociación en el ámbito de la sexualidad como la “comunicación interpersonal que toma lugar durante un encuentro sexual para influenciar lo que ocurre en ese encuentro en términos de las necesidades y deseos de las dos personas involucradas”, lo que a juicio de Mariela Carmona es insuficiente, en tanto omite la incidencia de una cultura patriarcal que afecta las posibilidades de negociar, es decir, las características del escenario y contexto en el que se sitúa esta comunicación. La autora hace hincapié en que la negociación en sexualidad no se remite exclusivamente a la actividad sexual, sino que es extensiva a otros aspectos vinculados a la relación de pareja, lo que implica que la

toma de decisiones puede verse afectada por la cultura y estilo de relación que posea cada pareja.

Marcela Sánchez Buitrago recoge esta línea de análisis e integra otras intersecciones que determinarían el poder de negociación que posee cada una de las partes que conforman una relación de pareja afectando *a priori* las posibilidades de ejercer autónomamente la toma de decisiones e imposibilitando el desarrollo de una efectiva negociación. La autora realiza una revisión específica respecto de la población adolescente, señalando que factores como la edad, género, etnia y territorio condicionan las oportunidades de negociar en la sexualidad. Cabe preguntarse entonces si en la adolescencia existen las oportunidades para ejercer derechos sexuales y reproductivos no solo a partir del contexto, sino que de los recursos que manejan para hacerlo efectivo.

Lagarde (2001) devela que la clave para la negociación es “tomar la propia vida con las manos... cada mujer necesita construir su propia autoridad interna, debe ser su propia autoridad”. Es decir, una mayor agencia al momento de exponer sus necesidades, demandas y prioridades en una relación. Cuando ello es posible, se observa la construcción de acuerdos conjuntos, que consideran el parecer y voluntad de ambas partes, donde la transacción disminuye el impacto de la asimetría constitutiva de las relaciones humanas en los espacios cotidianos. Las mujeres, al desmarcarse de esta asignación subalterna, desafían a la estructura que a través de la historia se ha dedicado a situarla en la periferia de sus propias experiencias. El desafío no es simple teniendo en cuenta el impacto del modelo patriarcal pese a las transformaciones y cuestionamientos, lo que se expresa en la persistencia de los mandatos de género de organizar la vida en pareja.

Frente a este escenario, explorar las relaciones de pareja desde la perspectiva de las mujeres permite explicitar el conflicto que ocurre en el ámbito de la sexualidad, poner en tensión modelos de relación y tender a la deconstrucción de esta distribución desigual de los equilibrios de poder.

¿Por qué vivir con una pareja en la adolescencia?

La convivencia en pareja se inicia como una estrategia de superación temporal de los problemas que surgen en la relación y que ponen en riesgo su continuidad, para luego transformarse en una realidad permanente, cuyas consecuencias reconocen que no fueron consideradas, y frente a la cual pareciera no existir resistencia de los adultos que las rodean. El valor asignado a la cotidianeidad compartida parece ser otra de las razones que las adolescentes atribuyen a la convivencia.

Para ellas estar en una relación involucra pasar la mayor parte del tiempo juntos y compartir actividades que antes realizaban solas, con amigas/os o familia. Identifican que comienzan a vivir con sus parejas sin mayor análisis previo, no solo a nivel personal, sino que además reconocen la ausencia de reflexiones conjuntas con la familia previo al inicio de la convivencia, por la pasividad de la conducta y la condescendencia de la posición de los adultos que las rodeaban, “esa relación ya iba de a poco... de a poco en poco pero ya iba, se quedaba de repente sábado y domingo, o sábado, domingo y lunes, y así sucesivamente desperté cuando ya él estaba más tiempo...” (18 años, pareja de 21 años).

La experiencia de vivir con una pareja es valorada de manera positiva por las entrevistadas. Logran identificar aspectos que han cambiado en relación con el pololeo, y que observan con cierta nostalgia, como la realización de actividades con sus pares, la que reconocen ha disminuido, o sus proyectos de vida que identifican que han debido acomodarse, pero el balance general respecto de su situación actual tiende a ser satisfactoria para ellas, según sus discursos.

Representaciones y mandatos de género al interior de las relaciones de pareja

Al momento de hablar de sus relaciones, las entrevistadas perciben que, al vivir juntos, sus parejas han asumido la labor de protegerlas, rol que validan y valoran como resultado de asumir este compromiso mayor. En cuanto a la relación, refieren que la convivencia conlleva mayores responsabilidades que deben comenzar a cumplir y que, si bien no son explicitadas y/o exigidas por parte de sus parejas necesariamente, es lo que identifican como correspondiente a este nuevo rol, que conlleva normas implícitas que deben acatar en complicidad.

Reconocen que la convivencia conlleva una pérdida de la libertad. Convivir implica dar cuenta de las actividades que realizan fuera del hogar, ya no a sus familias, sino que a sus parejas, existiendo un traspaso de la figura normativa. En este sentido, si bien el estado civil no cambia legalmente, en lo simbólico vinculan la convivencia a la pérdida de la soltería, y con ello a la pérdida de la libertad. Se identifica en sus discursos la naturalización de prácticas controladoras como parte de sus relaciones de pareja y sustentadas en las responsabilidades que asumen. La libertad se pierde porque hay un otro que regula el comportamiento implícitamente, no por una prohibición explícita, pero sí por una complicidad que facilita las condiciones para que se ejerza el control.

“Antes de convivir uno siempre hace lo que uno... quiere... una es como más libre encuentro... yo hacía lo que quería, no le avisaba a nadie... ahora que vivo con él, tengo que avisarle... todo lo que hago tengo que avisarle [...] porque si llega él del trabajo y yo no estoy, se enoja...” (19 años, pareja de 22 años).

Factores que obstaculizan la negociación en sexualidad en el contexto de una convivencia

La asimetría en cuanto a la toma de decisiones se expresa en la complicidad de las adolescentes al permitir el ingreso de sus parejas a espacios que antes reconocían como propios. Los límites del espacio personal se desdibujan, y se entremezclan con los del otro, generando nuevas fronteras que se amplían o restringen conforme las posibilidades de las partes y la gestión del poder en la relación. Sus parejas representan una figura normativa de reemplazo, lo que implica que el control es vinculado a la protección y seguridad que antes sus familias garantizaban, y no a un ejercicio de poder.

“Él es súper cariñoso... es súper preocupado igual... siempre está pendiente de mí y que no me falte nada, es una persona que me apoya y me consiente... es lo que yo quiero, que sea así conmigo, pero igual a veces es demasiado celoso, pero esas son cosas que pasan en todas las relaciones...” (18 años, pareja de 21 años).

Se identifica un balance constante de sus relaciones, donde simbólicamente se concluye que el costo de perder la libertad es menor a la ganancia que significa para

ellas el acompañamiento afectivo que les brindan sus parejas. Las mujeres deben ceder su libertad de autodeterminación para mantener una relación de mayor compromiso como es la convivencia, permitiendo que se establezcan acciones normativas de control por parte de sus parejas, quienes lo retribuyen a través de la seguridad y protección que les brindan. De ahí que las decisiones que ellas adoptan en distintos ámbitos se encuentren implícitamente sujetas a la opinión que sus parejas poseen al respecto.

Conclusiones

Como principal transformación evidenciada en la convivencia, las adolescentes refieren la “pérdida de su libertad”, lo que se traduce en la práctica al deber de informar a sus parejas –y en algunos casos solicitar su consentimiento– respecto de las actividades que desean realizar, como también frente al diseño de sus proyectos de vida, lo que es naturalizado como parte de la lógica de la relación afectiva que mantienen. En torno al concepto referencial, en el contexto de una convivencia la posibilidad de negociar en el ámbito de la sexualidad se encuentra obstruida por el nivel de naturalización de mandatos de género que refuerzan una postura pasiva en relación a sus espacios de autonomía y decisiones.

Conforme sus discursos, se observa que la posibilidad de marcar los límites de sus espacios de autonomía se encuentra condicionada por el nivel de internalización de mandatos de género en sus espacios de socialización primaria (familia, escuela), los que inciden en que exista poca claridad respecto a los derechos involucrados y su respectivo ejercicio frente a un otro, dificultando que logren una conciencia de ciudadanía, como señala Lagarde, principal requisito para la negociación.

Como escenario, las relaciones de convivencia inciden en la toma de decisiones en sexualidad de mujeres adolescentes, dado que en este contexto asumen implícitamente ciertos mandatos de género que obstaculizan el ejercicio de autonomía sustentados en el imaginario del amor romántico. Este imaginario podría explicar la prevalencia de situaciones de violencia en las relaciones de pareja en la adolescencia (simbólica, económica, física, psicológica) y la existencia de prácticas controladoras, de ahí que sea clave la promoción de espacios de reflexión crítica respecto de la incidencia

de representaciones e imaginarios de género y cómo se manifiestan en la manera en que establecemos relaciones interpersonales a lo largo de nuestro ciclo vital.

Referencias

Arenas, Leonardo. 2016. *Aportes para una historia de la educación sexual en Chile (1990-2016)*. Santiago: El Buen Aire.

Butler, Judith. 1990. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Carmona, Mariela. 2011. "Negocian las parejas su sexualidad: Significados asociados a la sexualidad y prácticas de negociación sexual". *Revista de Estudios Feministas, Florianópolis* 19 (3): 801-821

Coria, Clara. 1989. *Las negociaciones nuestras de cada día*. Buenos Aires: Paidós.

Cuñat Giménez, Rubén. Aplicación de la teoría fundamentada (Grounded Theory) al estudio de creación de empresas" en "Decisiones basadas en el conocimiento y en el papel social de la empresa: XX Congreso anual de AEDEM. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2499458>

Esteban, Mari Luz. Crítica del pensamiento amoroso:Temas contemporáneos <http://bibliotecafeminista.com/critica-del-pensamiento-amoroso/>

Flacso Chile, UNFRA. 2008. Salud Sexual y reproductiva en Chile 2007: Actualización de datos estadísticos Programa Género y Equidad. Chile: FLACSO Chile, UNFRA <http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/btca/txtcompleto/salud%20reproductivaysexual.pdf>

Giddens, Anthony. La transformación de la intimidad" Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. <http://psikolibro.blogspot.com>

Haraway, Donna. Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza Madrid, Cátedra, 1995.

Instituto Nacional de la Juventud, 2012. Séptima Encuesta Nacional de la Juventud

Instituto Nacional de la Juventud, 2015. Octava Encuesta Nacional de la Juventud

- Lagarde, Marcela. 2001. *Memoria Claves Feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de encuentro.
- Lagarde, Marcela. 1997. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas putas, presas y locas*. Coyohacán: Centro de investigaciones interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
<https://drive.google.com/file/d/0B0eSNzKvGUMNRDNxVmxvRFJ5enM/view>
- Michelle S., Alexandra O., Ximena L., Antonia B. 2001. Informe: Estudio de Barreras de Acceso a los servicios de salud para la prevención del embarazo adolescente en Chile. Santiago: Cultura Salud.
- Ministerio de Salud, 2012. Programa Nacional de Salud Integral de Adolescentes y Jóvenes Plan de Acción (2012-2020).
- Noboa Ortega Patricia; e Irma Serrano-García. Auto eficacia en la negociación sexual: retos para la prevención de VIH/SIDA en mujeres puertorriqueñas, Revista Latinoamericana de Psicología 38(1), 2006, 21-43.
- Pateman, Carole. 1995. *El Contrato Sexual*. Iztapalapa: Anthropos.
- Sánchez Buitrago, Marcela. 2004. *Negociación Sexual En La Adolescencia*. Bogotá: Oficina Asesora En Género Profamilia.
<http://www.arzeno.edu.ar/attachments/article/45/Negociacion%20Sexual%20en%20la%20Adolescencia-Marcela%20Sanchez%20Buitrago.pdf>
- Simón Rodríguez, Elena. 2009. *Democracia Vital: Mujer y hombres hacia la plena ciudadanía*. Madrid: Narcea.

Violência doméstica contra agricultoras: o que as lideranças do MMZML têm a dizer? / Wanessa Marinho Assunção e Daniela Leandro Rezende¹

No Brasil, a violência doméstica e familiar contra a mulher é crime desde 2006: a Lei nº 11.340 (sancionada em 7 de agosto de 2006 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva) é popularmente conhecida como Lei Maria da Penha e tem o objetivo de proteger mulheres (heterossexuais, homossexuais ou transexuais) dos seus agressores (companheiros, ex-companheiros, parentes ou qualquer pessoa do seu convívio permanente, com ou sem vínculo familiar e independente do gênero do agressor). Esta lei cria mecanismos para impedir a violência doméstica e familiar contra a mulher; trata da criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; além de definir e combater as violências física; psicológica; sexual; patrimonial; e moral.²

A Lei Maria da Penha foi classificada pela Organização das Nações Unidas (ONU) como a terceira melhor lei do mundo em relação ao enfrentamento à violência doméstica.³ Nesta lei são estabelecidas as bases para os serviços relacionados à violência contra a mulher (prevenção, atendimento às mulheres em situação de violência doméstica e quais procedimentos após a denúncia). Embora não seja por si só um sinônimo de diminuição da violência, o fato de a lei existir representa um avanço na sociedade brasileira. Entretanto, “é uma lei geral sobre o tema e como tal não prevê diferenciação dos serviços a partir de diferentes contextos das mulheres em situação de violência” (Kipnis 2018, 23). Não há nada específico sobre mulheres rurais, por exemplo.

¹ Universidade Federal de Viçosa (Minas Gerais, Brasil).

² Lei 11.340 de 07 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências.

³ <https://jus.com.br/artigos/36178/lei-maria-da-penha-a-terceira-melhor-lei-do-mundo>

A presente pesquisa, realizada em parceria com o Observatório da Mulher contra a Violência e divulgada pelo Instituto de Pesquisa DataSenado, aponta um “aumento significativo do percentual de mulheres que declararam ter sido vítimas de algum tipo de violência provocada por um homem.”⁴

O relatório destaca que 92% das entrevistadas acredita que a violência aumentou porque também aumentou a quantidade de mulheres agredidas. Outra informação importante é que 89% afirmou ter ouvido falar mais sobre violência doméstica “nos últimos seis meses”. De acordo com a avaliação do Instituto, esses são os índices mais altos observados entre todas as edições da pesquisa. As entrevistadas acreditam que 65% das vítimas denunciam na “minorias das vezes”, 21% não denunciam nunca as agressões, e apenas 2% “sempre” denunciam. Medo do agressor (71% das respostas) seria o principal motivo para a falta de denúncia; seguido pela preocupação com a criação dos filhos (32%); dependência financeira do agressor (29%); ausência de punição (25%); e sentir vergonha da agressão (20%). A polícia (Disque 190) é a principal escolha para a denúncia (41%), seguida pela Delegacia da Mulher (32%) e Delegacia comum (11%). Apenas 1% ligaria para a Central de Atendimento à Mulher (Ligue 180). 71% das entrevistadas conhece alguma mulher vítima de violência. E 89% as conhece “pessoalmente”.

Entre as entrevistadas, 90% assegurou que denunciaria uma agressão sofrida por outra mulher, mas a história muda quando a agressão é contra si mesma. Quando sofreu agressão, apenas 17% denunciou em uma delegacia comum e 16% procurou a Delegacia da Mulher. 27% “não fez nada” ou procurou “ajuda na família” (24%) ou até mesmo “ajuda na igreja” (19%). Novamente, apenas 1% procurou o “Ligue 180”. Nesse sentido, apenas 26% das entrevistadas acreditam que a Lei Maria da Penha protege as mulheres contra a violência doméstica e familiar. 53% acha que protege “em parte”. O relatório também aponta que 100% das entrevistadas para a pesquisa já ouviram falar sobre a Lei, embora a grande maioria (77%) afirme que a conhece “pouco” ou “nada” (4%). De acordo com o Instituto, “o levantamento foi realizado apenas com mulheres,

⁴ DataSenado, Violência Doméstica e Familiar Contra a Mulher.

representando a opinião e vivência da população feminina brasileira com acesso a telefone fixo e celular”. A partir dessa informação, pode-se inferir que muitas mulheres rurais não foram ouvidas, já que a grande maioria tem dificuldade de acesso à telefonia nas zonas rurais brasileiras.

Além disso, o que a literatura sobre o tema indica é que mesmo quando as mulheres rurais conhecem a Lei Maria da Penha e têm acesso aos serviços da rede protetiva, ainda assim há uma série de obstáculos como a falta de suporte e orientação para a superação da violência (Grossi, Vieira e Gasparotto 2013, 28), além do fato dos serviços de proteção reconhecerem apenas a violência física nos boletins de ocorrência –o que colabora ainda mais para a subnotificação. Ainda mais, os agentes responsáveis apresentam dificuldade em aplicar a lei, principalmente nos territórios rurais, quer seja por limitações técnicas, financeiras ou por falta de sensibilidade. “Há acesso limitado à rede proteção dada à precariedade das políticas públicas voltadas à mulher do campo” (5).

Violência contra Mulheres Rurais

Na grande maioria dos relatórios sobre violência doméstica no Brasil as mulheres aparecem em um contexto geral, sem que se delimite a sua zona de habitação (Kipnis 2018). Quando as pesquisas acadêmicas são especificamente sobre mulheres rurais, os temas abordados são outros: trabalho, campesinato, economia feminista, luta pela terra, reforma agrária, participação etc. (não que estes sejam temas menos relevantes). Contudo, se não se fala sobre a violência, se não se pesquisa sobre o assunto, torna-se mais difícil entender de que forma ela acontece, assim como combater e prevenir as diversas situações de maneira mais apropriada.

A literatura sobre violência contra mulheres rurais indica que a única fonte de dados de abrangência nacional sobre o tema e que tem uma certa periodicidade é o Ligue 180 (Central de Atendimento à Mulher). Esta é uma base de dados da Secretaria de Políticas para as Mulheres que revela a violência sofrida pelas mulheres que ligaram para a central de atendimento, embora pesquisas apontem que muitas mulheres não procuram este atendimento. Ou seja, se considerarmos os resultados do relatório do Instituto de Pesquisa DataSenado, no qual apenas 1% das entrevistadas buscou o Ligue

180 (tanto para agressões sofridas quanto para presenciadas), os números apresentados por aquela fonte provavelmente estarão muito aquém da realidade brasileira. Outro problema é que geralmente não é possível ter acesso a esses dados através dos documentos de domínio público, já que os relatórios do Ligue 180 disponibilizados não revelam as diferenças entre mulheres rurais e urbanas.

De acordo com a literatura, dados específicos sobre mulheres do campo e da floresta que buscaram o Ligue 180 só foram disponibilizados com relação aos atendimentos no ano de 2008. Vale destacar que, pelos relatos das denúncias feitas neste ano, a maioria das mulheres vítimas de violência no campo e na floresta fazem parte da população negra, cor de pele identificada como preta (9,3%) ou parda (38,9%), seguida da população branca (31,2%), o que nos faz refletir também sobre a relação da violência de gênero aliada às questões étnico-raciais (Daron 2009, 40).

Para saber mais sobre a situação de violência sofrida pelas mulheres rurais, uma pesquisadora (Beatriz J. Kipnis) solicitou, via Lei de Acesso à Informação, dados mais recentes do Ligue 180 com informações específicas sobre a realidade rural, no período de 2009-2016. De acordo com esses dados, embora muitas das mulheres não tenham informado com que frequência sofriam agressões, 39% disseram sofrê-las diariamente, enquanto 33% “algumas vezes na semana” –o que demonstra que as mulheres rurais no Brasil estão sofrendo violência, com grande frequência, apesar das subnotificações.

Pesquisas apontam ainda que a vulnerabilidade estrutural, o isolamento social e geográfico, assim como questões socioeconômicas e culturais, contribui para a subnotificação e invisibilidade das situações de violências vivenciadas por mulheres rurais (Lorenzoni 2007; Daron 2009; Grossi *et al.* 2013; Costa, Lopes e Soares 2014; Kipnis 2018).

O risco de uma mulher ser agredida em casa pelo marido, ex-marido, namorado ou atual companheiro, é nove vezes maior do que o de sofrer alguma violência na rua. E o pior, é que não adianta gritar, pois a distância entre os vizinhos em determinadas situações é de dezenas e até centenas de quilômetros (Daron 2009, 17).

Para que a violência se perpetue podemos acrescentar: “falta de acesso às políticas públicas, a falta de informação sobre os direitos, o acesso precário à rede de enfrentamento e a forte cultura patriarcal estabelecida nas relações de gênero” (Grossi *et al.* 2013, 5). Os poucos dados sobre a violência contra mulheres rurais demonstram que a violência física é uma das mais denunciadas. Baseada em dados do Ligue 180 em relação ao ano de 2016, este tipo de violência representou 54% dos casos. Como geralmente acontece com as mulheres brasileiras, em seguida vêm as denúncias em relação à violência psicológica que, neste caso, representam 28% (Kipnis 2018).

Há uma série de outras situações que, embora possam também ocorrer em áreas urbanas, são uma realidade do cotidiano de muitas mulheres rurais. Uma delas diz respeito ao controle da vida das mulheres. Conforme relato de muitas agricultoras do Movimento de Mulheres da Zona da Mata e Leste de Minas (MMZML), ao viajar para reuniões e encontros, por exemplo, a maioria delas sofrem pressões não só da família como também das vizinhas –que não entendem as suas viagens; que julgam que elas deixaram os filhos, o marido e a casa abandonada; que inventam até supostas traições.

Quando há sinais de rupturas ou alterações no padrão, a mulher que rompe passa a desmistificar uma ideia de tutela exercida pelos homens, balizada por ações de controle e disciplina. Portanto, a mulher que sai de casa é posta enquanto objeto de discurso e desaprovação das demais mulheres ao ultrapassar os limites de tutela. É nesse contexto que a violência física passa a ser legitimada e exercida não só pelo homem, mas pelas outras mulheres que conservam tais valores ao ponto de exercerem violência psicológica. As expressões de violência assim ultrapassam as relações privadas e se estendem às relações territoriais, sendo a violência uma prática recorrente tanto como expressão da força e do exercício de tutela, quanto de disciplinamento ao padrão socialmente construído e legitimado pela comunidade local (Grossi *et al.* 2013, 19).

Outra situação muito forte na realidade das mulheres rurais é a sobrecarga de trabalho, o chamado “peso do trabalho leve”. Mesmo que pesquisas apontem que as mulheres rurais trabalham mais horas por dia do que seus maridos ou outros homens da família, o trabalho delas continua invisível: na dimensão reprodutiva não é valorizado nem tampouco valorado, enquanto na dimensão produtiva (nas lavouras de milho ou de café, no caso da Zona da Mata mineira) não é reconhecido por ser

considerado apenas uma “ajuda”, ainda que as mulheres desenvolvam as mesmas atividades (Lorenzoni 2007, Daron 2009, Costa *et al.* 2014, Da Lima Campos e Brasil 2017, Grossi e Coutinho 2017). Dessa forma, os relatos de várias agricultoras da região são de que no final do dia elas estão muito cansadas e nem sabem o porquê, já que só cuidaram da casa, do quintal e ajudaram na lavoura: “as mulheres do campo e da floresta vivem, no seu cotidiano, a tripla jornada de trabalho, imposta pela lógica patriarcal e do desenvolvimento capitalista que determina alguns papéis para homens e outros para mulheres” (Daron 2009, 34-35).

“Cuidadora” em tempo integral (das plantas, da horta, dos animais, dos filhos, marido, idosos, doentes etc.), essas mulheres acumulam duplas, triplas jornadas e sofrem a violência da sobrecarga de trabalho. Não têm direito ao ócio ou a qualquer cuidado de si, já que devem estar permanentemente disponíveis (Daron 2009, Saffioti 2015). “A violência apresenta-se como a ação que trata um ser humano na condição de objeto [...] e quando aplicadas às relações sociais de sexo, significa dizer que são violentas porque tornam diferentes em desiguais, por meio de relações assimétricas e hierárquicas” (Costa *et al.* 2014, 164).

É grande o número de relatos das mulheres rurais da Zona da Mata mineira sobre desânimo, baixa autoestima e uso de medicamentos para dormir e para ansiedade, por exemplo. Ainda sobre a questão da sobrecarga do trabalho, embora as mulheres sejam ativas, conforme explicitado, seu trabalho não é reconhecido pela sociedade, elas não são aceitas como chefas da casa ou donas da terra. Uma situação bastante emblemática e que costuma se repetir no meio rural, segundo o relato das agricultoras, é quando um assessor técnico chega na propriedade para uma visita de campo e, ao se deparar com a mulher, questiona: “tem alguém em casa?” Essas mulheres não têm poder de decisão quanto ao manejo da produção e não possuem autonomia econômica, uma vez que considera-se que o seu trabalho não gera renda e é o marido quem decide o que fazer com a renda da família, tanto aquela produzida pelo trabalho invisível das mulheres, quanto aquela gerada pelo trabalho na lavoura.

“A mulher camponesa convive com duas realidades de violência permanente como consequência do modelo agrícola capitalista neoliberal: uma está ligada à mudança da

cultura camponesa de subsistência ecológica (produção diversificada para a sobrevivência da família, sem venenos) para a produção de monocultura para exportação, que traz no centro de seu pacote fórmulas químicas de fertilizantes e os agrotóxicos. A outra forma de violência é a forma como a monocultura faz o uso do agrotóxico” (Lorenzoni 2007, 93).

Promover o agronegócio e o uso de agrotóxicos ao invés das práticas tradicionais da agricultura familiar é uma forma de violência estrutural que não afeta só as mulheres, mas toda a família. Os agrotóxicos não ficam apenas nas plantações, contaminando as plantas, o solo e os agricultores que fazem a sua manipulação. Eles atingem diretamente a casa da família agricultora através da água e do ar, além das propriedades nas vizinhanças (Lorenzoni 2007, Daron 2009, Grossi *et al.* 2013).

Aos exemplos relatados, também podem-se acrescentar os diversos tipos de preconceito que essas mulheres sofrem por serem agricultoras e do interior. A violência cometida pelo Estado e por seus agentes é também conhecida como violência institucional e, como aponta a literatura e os relatos das agricultoras, faz parte do cotidiano delas. De acordo com o relato de uma agricultora da Zona da Mata mineira, quando finalmente decidiu ir até a delegacia fazer a denúncia, após anos de violência doméstica, foi incentivada a não registrar a ocorrência. Ao invés disso, o agente lhe entregou um papel com a orientação de que se o marido a agredisse de novo nos próximos dez dias, aí sim ela deveria voltar e registrar a ocorrência. A reação mais frequente dessas mulheres,

independentemente do tipo de violência sofrida, é sofrer calada, o que unido à alta parcela de mulheres que sofreram violência institucional sugere que, além da dificuldade de acesso aos serviços públicos, sobretudo para mulheres em situação de violência (distância, dependência do agressor etc.), não há uma relação de confiança dessas mulheres em relação às instituições públicas (Kipnis 2018, 109).

Assim como outras mulheres brasileiras, as mulheres rurais também sofrem violência nas delegacias: quando chegam para fazer a denúncia são questionadas sobre o motivo das agressões e revitimizadas (Grossi *et al.* 2013, 10). É assim que se sentem ao ter que descrever e explicar a situação de violência para várias pessoas diferentes, no geral homens e despreparados, já que é difícil o acesso aos serviços especializados.

Diversos profissionais de áreas estratégicas para o acolhimento e atendimento à mulher em situação de violência culpabilizam a vítima, refletindo a desigualdade de gênero existente na sociedade brasileira.

Além dessa violência institucional como fator limitante para a denúncia, existe também a violência estrutural da falta de recursos na zona rural. A escassa circulação de transporte público, por exemplo, faz com que as mulheres tenham que caminhar dezenas de quilômetros de distância para acessar os serviços especializados e de acolhimento (muitas vezes inexistentes na sua região). Situações como essas representam mais um obstáculo na tomada de decisão para as mulheres rurais romperem com o ciclo de violência dentro de casa, e reforçam ainda mais a invisibilidade e a subnotificação (Daron 2009; Scott, Rodrigues e Saraiva 2010; Grossi *et al.* 2013; Da Lima Campos e Brasil 2017; Grossi e Coutinho 2017; Da Costa, Narvaz e Camargo 2018).

De acordo com os relatórios e as pesquisas, o medo é um dos principais motivos para as mulheres rurais não fazerem a denúncia:

As consequências da violência na vida da mulher camponesa são graves e se manifestam no medo de reagir, de denunciar e a violência ser maior; medo da separação e não ter como sobreviver; medo de ficar sozinha; medo de seus pais não a aceitarem de volta; medo de perder seus filhos; em alguns casos, medo da morte; medo do que os outros vão dizer e medo de se impor como mulher capaz de mudar essa situação (Lorenzoni 2007, 96).

Ainda que nem sempre mencionem diretamente, junto com o medo também vem a culpa e a vergonha. Culpa de não conseguir enfrentar ou de ter provocado a violência. Vergonha da comunidade e do que os outros podem julgar ou dizer, evidenciando como a violência é um meio para a sociedade controlar a vida das mulheres (Daron 2009; DataSenado; Grossi *et al.* 2013; Costa *et al.* 2014; Sampaio e De Aquino 2016; Kipnis 2018).

Os filhos também têm um peso determinante na decisão da mulher de enfrentar ou não a violência (Daron 2009, 24). Muitas vezes elas desistem de denunciar, na busca de manter a união e a estrutura da família, principalmente se os filhos ainda são pequenos; em outras elas tomam coragem de denunciar e enfrentar a situação quando

percebem que a integridade física dos seus filhos também está ameaçada (Daron 2009; DataSenado; Sampaio e De Aquino 2016; Grossi e Coutinho 2017). A mesma agricultora que foi aconselhada a voltar na delegacia em dez dias relatou que anos depois decidiu se separar do marido após um espancamento também contra sua filha adolescente que entrou na briga para defendê-la. Esse tipo de decisão pode demorar anos para acontecer, “pois depende da percepção da mulher e da violência sofrida ultrapassar um limite pessoal de cada mulher para que ela pense que não é mais uma situação tolerável, ou é uma situação que realmente coloca a si ou a seus filhos em risco” (Kipnis 2018, 49).

Conclusão

As mulheres vitimadas por violência não são mulheres em geral, situadas em um plano genérico de existência. São mulheres singulares, situadas em relações concretas de poder e situações objetivas de vida. As políticas que devem ser construídas para qualificar a vida e afirmar direitos de existir também precisam ser singulares e concretas, caso contrário o que se afirmará será apenas uma informação retificada, com grande capacidade de se tornar distante do cotidiano de todas as mulheres (Daron 2009, 63).

A perspectiva na literatura nacional e internacional é de que o cenário de ausência de informações e reflexões qualificadas sobre o tema mude nos próximos anos, já que vem se desenvolvendo um interesse na temática e, contrariando o senso comum que idealiza a zona rural e a considera um lugar de paz, “local sem crimes”, de cuidado com a natureza, os dados (ainda que escassos) vêm demonstrando que as mulheres rurais sofrem violência; ou seja, o fato de ser invisibilizado e subnotificado não quer dizer que não aconteça. O cotidiano dessas mulheres, como demonstram os dados do Ligue 180, muitas vezes é pautado por uma alta frequência de episódios de abuso e agressões por parte de seus companheiros e/ou pares. Portanto, é importante que o fenômeno seja visibilizado e interpretado nas suas especificidades (Daron 2009, Grossi *et al.* 2013, Kipnis 2018).

Referências

- Brasil. Presidência da República. Lei 11.340 de 07 de agosto de 2006. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Diário Oficial da União. 08/08/2006.
- Costa, Marta; Lopes, Marta; Soares, Joannie. “Representações sociais da violência contra as mulheres rurais: desvelando sentidos em múltiplos olhares”. *Revista da Escola de Enfermagem* 48(2), pp. 213-220. USP, 2014.
- Costa, Marta Cocco da; Lopes, Marta Julia Marques; Soares, Joannie dos Santos Fachinelli. “Violência contra mulheres rurais: gênero e ações de saúde”. *Escola Anna Nery* 19(1), pp. 162-168, 2015.
- Da Costa, Cassiane; Narvaz, Martha Giudice; Camargo, Kelly. “Violência de gênero em áreas rurais: o caso de Santana do Livramento (RS)”. *Ciências Sociais Unisinos* 54(2), pp. 229-239, 2018.
- Daron, Vanderléia L. P. *Um grito lilás: cartografia da violência às mulheres do campo e da floresta*. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2009.
- DataSenado. *Violência Doméstica e Familiar Contra a Mulher*. Março de 2013.
- De Lima Campos, Mariana; Brasil, Flávia de Paula Duque. “Movimentos de mulheres do campo e o Estado: um estudo sobre as políticas voltadas ao enfrentamento da violência contra a mulher na realidade rural”. *Revista do Serviço Público* 68(3), pp. 533-556, 2017.
- Grossi, P.K; Vieira, M. S; Gasparotto, G.P. “Direito das mulheres rurais a uma vida sem violências: desafios para as políticas públicas”. In: *X Seminário Internacional de Demandas Sociais e Políticas Públicas na Sociedade Contemporânea*, Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2013.
- Grossi, Patricia Krieger *et al.* “O Enfrentamento da Violência contra a Mulher Rural: Desafios para as Políticas Públicas”. *VII Jornada Internacional de Políticas Públicas-Para Além da Crise Global: experiências e antecipações concretas*, Brasil, 2015.
- Grossi, Patricia Krieger; Coutinho, Ana Rita Costa. “Violência contra a mulher do campo: desafios às políticas públicas”. *Serviço Social em Revista* 20(1), pp. 25-40. 2017.

- Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA). “Marcha das Margaridas: perfil socioeconômico e condições de vida das mulheres trabalhadoras do campo e da floresta”. Rio de Janeiro: 2013.
- Kipnis, Beatriz Junqueira. “Mulheres em situação de violência em áreas rurais” Dissertação de Mestrado, Fundação Getúlio Vargas, 2018.
- Saffioti, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.
- Lorenzoni, Carmen. “Violência nas relações de gênero e classe: uma interpretação a partir das mulheres camponesas do Rio Grande do Sul”. Libertas, 2007.
- Sampaio, Raphaela Oliveira; De Aquino, Giselle Braga. “Perfil das mulheres vítimas de violência doméstica de uma cidade do interior da Zona da Mata Mineira”. *Revista Científica da FAMINAS* 9(3), 2016.
- Scott, Parry; Rodrigues, Ana C.; Saraiva, Jeíza das C. “Onde mal se ouvem os gritos de socorro: notas sobre a violência contra a mulher em contextos rurais”. In: Scott P., Cordeiro R., Menezes M., org. *Gênero e geração em contextos rurais*. Florianópolis: Ed. Mulheres, pp. 63-93, 2010.

MESA 3: Sujetos populares e institucionalidad cultural

Una historia sociocultural de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR). 1988-1994 / Cristofer Rodríguez Quiroz¹

Hacia fines de la década de 2010, Chile cuenta con una política pública en materia cultural que, si bien aún posee deudas y baches en relación con las condiciones laborales de los artistas y la capacidad efectiva de cobertura y consumo cultural en la población, integra instituciones y programas consolidados que han logrado dialogar virtuosamente con el mundo del arte. En términos generales, los Fondos de Cultura del año 2018 ofrecieron un total de \$ 22.789.929.371² para proyectos concursables y, en cuanto a la realidad más específica de la relación entre cultura y juventud, instituciones como Balmaceda Arte Joven llega a los 26 años con una incesante trayectoria de talleres y eventos culturales orientados principalmente a una juventud carente de oportunidades de acceso a la cultura. En lo que respecta a la música, en la tercera década tras el retorno a la democracia es posible apreciar un Consejo de Fomento de la Música Chilena, dependiente del Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, donde participan, además, organizaciones profesionales y gremiales como la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y la Asociación de Radiodifusores de Chile (Archi). Entre las obras más importantes del Consejo se encuentra el Plan de Apreciación de la Música Popular, orientado específicamente a la misión de generación de audiencias. Además, desde el año 2015, una legislación que obliga a las radios a programar al menos un 20 % de música chilena, conocida como ley de cuota o ley del 20 %.

Sin embargo, apenas acabada la dictadura el panorama institucional de la cultura distaba mucho de la realidad actual. La transición a la democracia encontrará un Estado con un pobre aparato institucional en materia cultural. La División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación representó la única instancia institucional de

¹ Licenciado en Educación y Profesor de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Universidad Bernardo O'Higgins. Tesista de Magíster en Historia de Chile Contemporánea, Universidad Alberto Hurtado.

² “CNCA anuncia novedades de los Fondos Cultura 2018: modalidades particulares para cada región, apoyo a la trayectoria, línea de Memoria y DD. HH.”. *Cultura.gob.cl*, 18 de mayo de 2017, <https://www.cultura.gob.cl/institucional/cnca-anuncia-fondos-cultura-2018/>

patrocinio a la cultura nacional, reducida al financiamiento de proyectos concursables a través del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes. Esta investigación concentra su objeto de estudio en el problema de la cultura en los años que van desde el plebiscito nacional de octubre de 1988 hasta el fin del primer lustro de la década de los 90, tomando como caso de estudio específico la experiencia histórica de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR), primer ejercicio sindical de músicos y trabajadores provenientes del mundo del rock una vez terminada la dictadura. El objetivo de poner el foco en estos años responde al hecho de que la ATR se disuelve en 1994, pero también porque, para 1995, la escena cultural y rockera nacional ya cuenta con las instituciones de las cuales carecía a inicios de los 90, provenientes y financiadas por el Estado, como las Escuelas de Rock y Balmaceda Arte Joven. Al mismo tiempo, para 1995 el mercado toma un importante lugar en el cambio de la matriz productiva para los músicos chilenos de rock, cuando se han instalado oficinas y estudios de sellos transnacionales como EMI y Warner, y medios de comunicación como Rock & Pop, dando inicio a un ambicioso proyecto de fichajes, grabación, edición y promoción de agrupaciones chilenas conocido como “Proyecto de Nuevo Rock Nacional”. En síntesis, será utilizada la experiencia histórica de la ATR como forma de aproximación al problema de los trabajadores de la cultura en la primera mitad de los 90, época que constituye una especie de “territorio de nadie” en donde los artistas deben subsistir y los espectadores encontrarán pocos espacios para el disfrute de la creación cultural. Es preciso indicar que se estudiará la ATR no solo en su condición de experiencia sindical de músicos rockeros, sino también en sus propósitos y postulados políticos en relación con el mercado y sus vinculaciones políticas con el gobierno de turno, por lo tanto, el campo temático al cual adscribe es el de la historia sociocultural.

La justificación de este tema de investigación bebe de varias vertientes. En primer lugar, conocer la experiencia histórica de los músicos de rock a comienzos de los años 90, como forma de reconstrucción de una narración poco explorada en el campo de la historia, el periodismo y la biografía musical. Es por esto que el trabajo posee originalidad, ya que la época ha sido poco estudiada, y mucho menos desde una perspectiva histórica y sus vínculos con la juventud popular, el mercado y las

estructuras políticas. En la bibliografía sobre rock en Chile no ha sido editada una literatura que desarrolle una reconstrucción exclusiva al fenómeno del rock en los años 90. Desde los años 60, cada generación del rock chileno ha tenido su propio libro de entrevistas escrito por periodistas, como *Se oyen los pasos: la historia de los primeros años del rock en Chile. Del beat y la psicodelia al folk rock (1964-1973)* de Gonzalo Planet para la generación de los años 60, *Prueba de sonido Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)* de David Ponce para los años 60, 70 y 80, y *Las voces de los '80. Conversaciones con los protagonistas del fenómeno pop-rock* de Emiliano Aguayo para la década de 1980. Incluso la generación del siglo XXI en el libro *Canciones del fin del mundo. Música chilena 2.0*, de Manuel Maira, tiene presencia al tomar como foco de estudios a los fenómenos más significativos ocurridos en Chile a partir del año 2000. Sin embargo, no existe un texto de estas características sobre la década de los 90, salvo *Canción telepática. Rock en Chile y Frutos del país. Historia del rock chileno* de Tito Escárdate y *Primavera Terrestre: Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena* de Fabio Salas, que representan historias generales del rock en Chile y no se hacen cargo de la exclusividad y particularidad de los músicos en los años 90. Uno de las pocas publicaciones que pone el foco en la década de los 90 es *Es difícil hacer cosas fáciles: los diez años que cambiaron la música en Chile* de Javiera Tapia y Daniel Hernández, quienes desarrollan su investigación en los diez años que van desde 1995 a 2005, cuando la industria y la institucionalidad ya han iniciado su camino a la consolidación, obviando el primer lustro de la década. A su vez, las pocas investigaciones publicadas provienen del mundo del periodismo, por lo que una investigación que se haga cargo de la generación de la transición a la democracia desde una perspectiva historiográfica es pertinente, útil y relevante, ya que dialoga con los contextos políticos, económicos y sociales, en una época en que las políticas públicas se encuentran en tensión entre el fin de la dictadura y el regreso a la democracia, lo mercantil y la juventud, ofreciendo una novedosa e interesante lectura sobre el proceso de transición de la democracia, levantado un relato inédito en la historiografía, a modo de explicación histórica de una problemática cultural.

Expresada esta introducción, podemos adelantar las preguntas de investigación que incentivan el interés por la temática, articulan la investigación y dan soporte al campo de estudio desde donde se abordará el fenómeno de la ATR:

1. ¿Cuáles fueron los principales objetivos que motivaron a los músicos y trabajadores del rock a organizar una asociación sindical una vez terminada la dictadura, y de qué forma plasmaron estos objetivos en acciones?
2. ¿En qué medida hay una relación no resuelta entre los músicos, el mercado y el Estado, comprendiendo que por un lado la ATR desea como uno de sus objetivos integrarse al mundo del mercado de sellos y medios de comunicación, a la vez que recurre al Estado para obtener las condiciones materiales suficientes para lograrlo (edición de discos, petición de ley de cuota radial)?
3. ¿Por qué el gobierno toma parte en el proyecto ATR y asume un rol de acompañamiento y financiamiento en sus propuestas artísticas?

La existencia de fuentes, entre ellas la memoria, hace viable esta investigación en virtud de que sus protagonistas se encuentran vivos y activos actualmente en el medio artístico. Por esta razón, en cuanto a las fuentes, las entrevistas serán un importante vector en la reconstrucción de esta historia. Otras fuentes son las emanadas de la prensa, ya sea aquella alternativa y comprometida con el proyecto ATR –como la revista *El Carrete*– y medios convencionales que dieron cuenta de la organización –como *La Tercera* y *El Mercurio*–. Las producciones emanadas por la ATR también son una fuente accesible, como los discos, libros, afiches de conciertos, documentales y biografías. Documentos oficiales del Estado, que tengan relación con la ATR, pueden encontrarse en archivos del Ministerio de Educación y de la División de Organizaciones Sociales, sin embargo, corresponden a la menor cantidad de fuentes, por lo tanto, se ampliarán hacia documentos, memorias y publicaciones editadas por personeros de gobierno en donde den cuenta de la nueva visión política sobre juventud y cultura. Finalmente, la bibliografía tendrá su centro de gravedad en el fenómeno del rock chileno de los años 90, pero, por motivo de las preguntas de investigación, esta se ampliará hacia fuentes secundarias que otorgan un marco contextual, específicamente en materia de juventud, cultura, políticas públicas y transición.

En este sentido, el rock es un concepto clave a considerar, a partir de su definición histórica y, particularmente, su manifestación específica en el Chile de la primera mitad de los 90 y su relación con el mercado.

El rock es un estilo musical surgido a mediados del siglo xx en los Estados Unidos a partir de la mezcla entre el blues y el country. Esta definición basada en lo estrictamente histórico no es suficiente para construir un marco referencial y conceptual respecto al rock. Diversos autores indagan sobre el fenómeno del rock en la historia del siglo xx y aclaran que una definición de este fenómeno musical solo puede elaborarse a raíz de un análisis multidisciplinar. Los musicólogos Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y el historiador Claudio Rolle afirman:

Sintiéndose dueños de sí mismos y protagonistas de una historia que, hasta la década de 1950, prácticamente los había ignorado, los adolescentes de mediados del siglo veinte ejercerán su derecho a expresarse de diversas maneras, desde la alteración de las normas del consumo discográfico, hasta las demandas por la reforma del sistema universitario. El rock and roll fue la expresión más evidente de esta autonomía juvenil (2009, 605).

De esta afirmación es posible extraer al menos tres ideas fuerza respecto a la naturaleza del rock: 1) Es un estilo juvenil, desarrollado por y para jóvenes; 2) Es un estilo urbano, mediado por una industria y un mercado, y fruto del sistema-mundo capitalista y el orden de la posguerra; y 3) Es inminentemente rebelde, con un sentido crítico y político declarado, al menos durante sus primeros años. La juventud del siglo xx alcanza notoria visibilidad histórica en el bienio 1968-69, entre el Mayo Francés del 68 y el Festival de Woodstock, dos hitos en la conquista del espacio social. Esta rebeldía y ansias de reformismo alcanzaron incluso al mundo comunista en Checoslovaquia, traspasando las barreras del polo capitalista.

Estados Unidos, Francia, México y Chile fueron solo algunos de los escenarios en donde los jóvenes asumieron una responsabilidad política respecto al acontecer nacional y mundial.

A simple vista, una de las contradicciones de la cultura del rock está dada en su relación capitalismo-rebeldía. Para Chastagner, el rock es un estilo juvenil (por lo tanto,

rebelde) pero también capitalista, sosteniendo sus bases en la dinámica del libre mercado, afirmando que:

La retórica rebelde de la cultura del rock no tiene entonces nada de económicamente inquietante, ya que ella se revela como la colaboradora de la modernidad mercantil [...]. Ya que hay que consumir, más vale hacer de eso un acto de rebelión radical, un gesto de emancipación... Pero al fin y al cabo, el estado de espíritu que afirman haber desarrollado escuchando rock anuda una alianza perfecta con sus prácticas de consumo (2012, 105).

En la historia de la literatura de la música popular chilena, el rock emergió hacia finales de la década de los 80 gracias a nombres como Fabio Salas y Tito Escárate. Otros autores han dado importancia al fenómeno musical del rock chileno desde la academia, como el caso del musicólogo Juan Pablo González.

Respecto al rock chileno de los años 90, debemos considerar el marco socio-político de los gobiernos demócratacristianos en que se sitúa el fenómeno a estudiar. El sociólogo Eugenio Tironi establece seis principios del arte y la cultura en el marco de la transición: optimismo, olvido, consenso, triunfalismo, individualismo y poco interés en la política (1994). Estos “principios culturales” son perfectamente aplicables al desarrollo del rock chileno de la década y son expuestos de la siguiente forma por Fabio Salas: “El RCH desde luego, nunca escapó al dictamen cultural de los gobiernos de la Concertación, lo cierto es que al abandonar la antigua pretensión de transformarse en movimiento, el RCH fue fagocitado por la acción de las transnacionales disqueras y de los holding comunicacionales, los que bajo el discurso de la profesionalización y la competitividad terminaron por hegemonizar la escena rockera” (2003, 199).

Tito Escárate plantea una situación similar y crítica desde los comienzos de la década y vinculada también al proceso político de la Transición:

Con el triunfo político de la oposición quedará el lógico y mayoritario desinterés de la clase política hacia la vida cultural. El espejismo de un espacio artístico [...] generado en forma inmediata a la consecución de un triunfo opositor se mostrará como un sueño voluntarista y pueril. Quimera infundada debido a que en una economía social de mercado la obra estará sujeta a las leyes que rigen

dicho sistema y el Estado no tendrá más que una obligación moral para con la creación artística (1994, 94).

En ambos autores se deja ver una sensación de pesimismo frente al contexto institucional del país y su relación con el rock chileno, lo que sumado a la aparente apatía política de la juventud de los 90 termina por dar forma a lo que será el rock chileno, ideológicamente, en la década en cuestión: un movimiento que se quedó solo en el proyecto, que no cumplió las expectativas implícitas al retorno a la democracia y que asintió (o quedó a la suerte) a la dinámica del mercado.

Respecto al rol del mercado, existen diversas posturas al respecto. El periodista Pablo Márquez describe la situación de los músicos en el primer lustro de la década de 1990: “Los primeros años posteriores a la disolución de Los Prisioneros, no hubo Rock Chileno como un mercado, como una venta de discos, como una opción de transmisión radial, es decir, no existía una plataforma integral de lo que significa un movimiento de rock, que no significa que solamente existan bandas, sino que haya un mercado donde las bandas se desarrollaran” (2002, 32).

La relación músicos/mercado era prácticamente inexistente. La escena se sostenía en una pobre arquitectura cultural pública y privada. En el primer lustro de los 90, y a excepción de la Radio Umbral, las emisoras estuvieron completamente dominadas por la música anglo y algunos pocos nombres latinos y chilenos de índole romántico y tropical. De tal forma que surge una escena alternativa de medios de comunicación y proyectos editoriales, donde destacan el sello Alerce, que apuesta por grabar grupos de rock chileno, revistas como *El Carrete* y *Extravaganza!*, y el proyecto de la Asociación de Trabajadores del Rock (ATR) que tenía entre sus objetivos que las radios programaran música chilena, buscando asistencia en instituciones del Estado para conseguirlo.

Este vacío industrial comienza a llenarse gracias a la creación de la radio Rock & Pop. En palabras del exdirector de la estación durante los 90, Marcelo Aldunate, “por primera vez saldría al aire una radio FM hecha por jóvenes y para jóvenes, que iría más allá de la música. [...] hacerme cargo de todo ese material que estaba siendo dejado de lado, despreciado, fue no sólo una motivación sino una responsabilidad” (Otero y Prado,

2009, 22). A pesar de esto, Tito Escárte es enfático y esboza el dirigismo por parte del medio al acusar que Rock & Pop “tenía toda una idea de inventar una especie de glamour, un cuento en torno al rock, que pa’ mi gusto no era. Creo que además habían apuestas al interior de Rock & Pop por ciertas músicas, y que se dejaban otras músicas afuera” (1994, 94). Fabio Salas comparte esta idea:

¿Hubo algún sesgo programático en la prensa Rock chilena? Los antecedentes y testimonios disponibles presentan, a la luz del tiempo transcurrido, una suerte de dualidad antagónica entre un periodismo coyunturalista puramente cronista-estadístico (cuya hipóstasis está simbolizada en el diario *El Mercurio*, mercurial entonces) y otro polo minoritario de sesgo proyectual que concebía y proponía la existencia del rock chileno como un espacio cultural valórico (ontológico entonces) anclado en un énfasis generacional, donde la música sería entonces, una presencia social concreta (1998, 250).

En la cita, Salas postula la tesis de un dirigismo por parte de los medios respecto al rock nacional noventero, incluso haciendo diferencias entre un sector pragmático (triunfador) motivado por aspiraciones de generar un *star system* chileno y proyección internacional y uno programático (alternativo), orientado a hacer del rock un portavoz cultural de la reconstrucción nacional tras el fin de la dictadura.

Bajo este marco contextual, el objetivo general de esta investigación es reconstruir la experiencia histórica de la Asociación de Trabajadores del Rock desde sus antecedentes en 1988 hasta su disolución en 1994 como forma de aproximación a los problemas de los trabajadores del rock en época de la transición a la democracia, como falta de exposición en medios de comunicación y dificultades para desarrollar su trabajo. Este objetivo se subdivide en objetivos específicos que ayudarán a comprender algunas de las particularidades de la ATR en cuanto a su creación, relación con el mercado y relación con el Estado. Estos son:

1. Identificar los principales objetivos que motivaron a los músicos y trabajadores del rock a organizar una asociación sindical una vez terminada la dictadura, considerando la práctica empleada en virtud de la concreción de estos objetivos, principalmente, en relación con la creación emanada de la organización.

2. Establecer en qué medida la ATR dialoga en una relación no resuelta entre el mercado y el Estado, solicitando al primero que se convierta en un ente que otorgue soporte laboral a los trabajadores del rock, a la vez que recurren al segundo para conseguir dichos objetivos.
3. Comprender las razones políticas del gobierno de turno para decidir tomar parte en el proyecto ATR, asumiendo un rol de acompañamiento y financiamiento en sus propuestas artísticas.

Algunas hipótesis sobre la ATR en relación con estos objetivos son las siguientes:

En primer lugar, respecto a sus objetivos, los músicos fueron motivados por carencias laborales producidas por la precariedad en que se encontraba la industria cultural vinculada al rock y la poca eficacia de los canales existentes. Así, se intentará reconstruir la experiencia del músico como sujeto trabajador, que se organiza y proyecta sus anhelos en acciones y creaciones artísticas concretas como la edición de discos, organización de conciertos, vinculación con la prensa y edición de publicaciones literarias con la historia del rock chileno, contribuyendo en el fortalecimiento de la industria con una propuesta ética y estética vinculada a cantar en el idioma español, expresar las ideas políticas de la juventud y profesionalizar el trabajo con el afán de masificar el rock chileno entre la población. En segundo lugar, se postula que la ATR asume una postura tensa con el mercado, en cuanto a desconfianza y exigencia, pero con un afán declarado de obligar al mercado (ya sea sellos y radios) a incorporar al mundo del rock. Sin embargo, todo esto fue puesto en marcha con mayor atención y confianza hacia las instituciones del Estado que el mundo privado y la industria cultural. El gobierno de turno asume un rol activo en algunos importantes momentos de la ATR, como el financiamiento de proyectos concursables a través de la División de Cultura del Ministerio de Educación y la captación de los músicos en actividades organizadas por la Dirección de Organizaciones Sociales y el Instituto Nacional de la Juventud. En este sentido, sintetizamos que el gobierno observa en la ATR un canal eficaz para desarrollar una cultura integradora de la juventud, motivada principalmente por intereses políticos, al mismo tiempo que la ATR hacía eco de las sensibilidades e inquietudes políticas de la juventud. Sin embargo, esta relación fue mutua. Que el gobierno haya

decidido trabajar con la ATR no responde solo a una necesidad del gobierno, sino que la ATR también decide verse beneficiada por las nuevas puertas que se abren tras el ascenso de los gobiernos democráticos. Es decir, la ATR tiene entre sus afanes institucionalizar su obra. A su vez, creemos que las motivaciones políticas del gobierno son variadas, desde la opción de llamar la atención de un potencial grupo de votantes como son la juventud, a visiones opuestas como cooptar a la juventud en virtud de un control social o, por el contrario, ofrecerles una alternativa para hacerlos partes de la reconstrucción cultural de la nación en un contexto inclusivo, democrático y ciudadano.

A modo de cierre, es preciso indicar que existe una aproximación tanto al problema presentado como a las discusiones teóricas y fuentes a utilizar para el desarrollo de esta tesis, principalmente porque esta ha sido trabajada a lo largo del magíster, encontrándose el proyecto, para el momento de su presentación, en un estado de avance que permite su concreción.

Referencias

- Arratia, F., R. Careaga y F. Soriano. 2002. "Rock Chileno en la década de los noventa: Sistematización estilística y fundamento de mercado". Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Santiago.
- Chastagner, Claude. 2012. *De la Culrura Rock*. Buenos Aires: Paidós.
- Escárate, Tito. 1994. *Frutos del País*. Santiago de Chile: Fondart.
- González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Otero, Edison y Bernardita Prado (Compiladores). 2009. *Sintonía Joven: Música, comunicación y jóvenes*. Santiago de Chile: CEU.
- Salas, Fabio. 1998. *El grito del amor: Una actualizada historia temática del Rock*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2003. *Primavera terrestre: Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción chilena*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Tironi, Eugenio. 1994. "Cultura y comunicaciones en una época de transición (Chile, 1990-1994)". *Revista Propositiones 25: El Gobierno de la transición, un balance*. Santiago de Chile: Ediciones SUR.

En las sombras. Un capítulo del rock chileno. 2007. Chile: Escuelas de Rock.

V. A. *Con el corazón aquí.* Chile: ATR, 1993.

V. A. *Con el corazón aquí II.* Chile: ATR, 1994.

Museo de la Solidaridad: configuraciones afectivas, artísticas y políticas como experiencia de otra realidad posible / Claudia Cofré Cubillos³

El Museo de la Solidaridad surge en 1971 y permanece hasta 1973. Fue una iniciativa creada sobre la base de las donaciones de los artistas del mundo que se sintieron interpelados y apoyaron la apuesta del pueblo chileno. Para organizar y hacer crecer las donaciones se formó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC), que comenzó sus labores en 1971 y fue la base del funcionamiento del Museo de la Solidaridad hasta 1973, siendo la orgánica que movilizó a una enorme cantidad de artistas alrededor del mundo, los cuales donaron sus trabajos al pueblo chileno en solidaridad con el proceso de la UP. Esta red internacional apoyó al gobierno de Allende y su proyecto socialista. Por ello, inicialmente, podemos afirmar que esta red se sostuvo por intereses políticos, sociales y artísticos comunes, pero también por una afectividad transversal a cada una de estas capas, cuyo principal motor fue Mario Pedrosa, crítico de arte brasileño, exiliado en Chile, impulsor del proceso y articulador de una trama que operó bajo los mismos principios que promovió: la solidaridad, la afectividad y la gratuidad de un apoyo desinteresado.

Favorecen la creación del CISAC y del MS el programa cultural de la UP y el clima artístico y social del momento, el rol del departamento de Extensión de la Universidad de Chile, el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) y la contingencia que implicó la Operación Verdad.

La Operación Verdad fue una instancia generada por el gobierno de la Unidad Popular para contrarrestar la campaña contra la gestión presidencial de Salvador Allende, orquestada por órganos de prensa de distintos países, vinculados principalmente a Estados Unidos (Vasallo y Contreras 2014, 296-299). Dentro de los protagonistas estuvo el artista José Balmes, el crítico de arte español José María Moreno Galván y el senador y artista italiano Carlo Levi.

³ Investigadora independiente, Chile.

El clima cultural y artístico, la impronta del IAL para generar redes de colaboración en América Latina desde el compromiso político y social, la convergencia de distintas personalidades en la Operación Verdad y el apoyo de artistas internacionales al proceso chileno coinciden y generan una iniciativa inédita en el mundo. A los ojos del CISAC, es la persona de Allende en quien confluyen estas voluntades: “El compañero Presidente, Salvador Allende, a través del Departamento de Cultura nos comunica: que ha recibido el ofrecimiento de destacados artistas de numerosos países, para donar algunas de sus obras con el objeto de formar en Chile un Museo de Arte Moderno.”⁴ De todo esto deriva la idea de crear el Museo de la Solidaridad, y desde tal iniciativa se constituye el CISAC para guiar tal proceso; tal como se menciona en la declaración que promulgaron:

El Comité se crea para llevar a efecto esta tarea y decidir sobre la mejor manera de establecer contacto con los artistas, que movidos por sus simpatías con la experiencia revolucionaria del gobierno popular, están dispuestos a cooperar con sus creaciones, a la formación de una colección de obras maestras del siglo XX, destinada a permitir la participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional.⁵

En la declaración se manifiesta la articulación directa entre los artistas y sus obras con la posibilidad de generar una sociedad mejor a la existente, al mismo tiempo de vincular esta sociedad a los movimientos de emancipación y al socialismo. De este modo, se señala que los artistas que donan y se comprometen con el proceso chileno están en una vereda distinta a la del mercado del arte y se preocupan porque sus trabajos lleguen al pueblo y no a una minoría.

Consideramos que en la declaración se advierte una problematización acerca de la manera en que el MS abrió la pregunta sobre cómo se pueden relacionar la cultura institucional y la cultura popular que muchas veces se contraponen.

4 Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago, 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA.

5 Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago, 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA.

En términos concretos, tanto el MS, el CISAC y la comunidad de artistas que colaboraba y pertenecía a la red de solidaridad manifestaban que todas sus acciones se movían por el ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalecía en ese entonces en la mayor parte del mundo.

Los artistas jamás escondieron su simpatía por los distintos movimientos de emancipación social que se desarrollaban, apostaban por el socialismo no solo como la bandera natural de las clases proletarias, sino también la de artistas, científicos, intelectuales, quienes más intensamente que en cualquier otra época sentían en la sociedad actual que aquello que producían o creaban era de algún modo desvirtuado en su espíritu y esencia, como cuando para su difusión y circulación fue incorporado como mercancía en el mercado capitalista.

Los artistas manifestaban que no podían mirar con indiferencia cómo sus creaciones eran monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que podían comprar; al contrario, aspiraban a que sus obras estuvieran allí donde su acceso al público fuera el más amplio, y las condiciones de apreciación, las más directas. Aspiraban también a que sus obras no se quedaran confinadas en el área metropolitana de los países ricos y adelantados del hemisferio noroccidental, sino que en profusión llegaran a las grandes áreas desprivilegiadas del Tercer Mundo. Chile era representativo de todo ese mundo subdesarrollado, y en su revolución contra la sumisión pretendía ofrecer las mejores condiciones para tornarse en un centro cultural auténtico al servicio de su pueblo y de los pueblos de Latinoamérica.⁶

“La vía chilena del socialismo”, tal como fue definida por el presidente Allende, es lo que mueve a la mayoría de ellos a ofrecer al pueblo de Chile los mejores frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más alto sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario.

Observamos el sentimiento claro y la intensión sincera de que todas las iniciativas de la institucionalidad naciente (MS) están atravesadas por la idea de un

⁶ Declaración del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile. Santiago, 1 enero de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0119. Archivo MSSA.

museo abierto en el espacio urbano y en resistencia cultural contra la cultura hegemónica imperialista. El arte tenía que llegar a todos y todas. Esto significaba que el museo tenía que ser el espacio urbano que daba cabida a la clase obrera, las trabajadoras domésticas y los estudiantes. Esta fue la preocupación de los artistas del proyecto, posicionando el tema del acceso al arte y su gratuidad como una consecuencia propia de una colección que fue donada al pueblo chileno.

Las intenciones de los artistas, cruzadas por la solidaridad como motor, son ampliamente valoradas por el Comité; en una de las cartas para agradecer la colaboración de los artistas en marzo de 1972 se señala: “Este espíritu generoso y políticamente solidario desborda ampliamente los esfuerzos del Comité y no sólo ha facilitado su labor, sino que la ha transformado en una grata y muy hermosa tarea.”⁷ Y es que este factor, la solidaridad, que atraviesa al CISAC, a los artistas y al MS es –como veremos más adelante– una característica que plantea una forma diferente de comprender la sociedad, su funcionamiento y los modos de relación que en esta se alojan y, de la misma manera, instala otro modo de entender el vínculo entre artistas, obras y pueblo.

2.

En este escenario surge la pregunta: ¿Qué fue lo que hizo posible la creación de este museo? Como hemos visto, el gesto de la donación de trabajos de distintos artistas del mundo fue esencial para dar vida a esta iniciativa, también el sentimiento de la época preparó el terreno para esta experiencia singular. Así mismo, existieron aspectos constituyentes de la experiencia de la nueva institucionalidad encarnada en el CISAC, en la forma de actuar de Mario Pedrosa, y de los artistas donantes que permitieron la formación del MS: *la solidaridad* como elemento motivante, *la afectividad* como forma de relacionarse, y *la gratuidad* como gesto político, donde en la conjunción de estas características se produce una diferencia radical frente al capitalismo y sus lógicas.

7 Memorandum del CISAC para agradecer la colaboración de los artistas. Santiago, 23 marzo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0143. Archivo MSSA.

Solidaridad

La solidaridad implica una serie de aspectos relativos a lo colectivo, lo político y la adhesión a una causa común, a intereses compartidos, y al apoyo mutuo que se deben unos grupos y organizaciones con otros grupos y organizaciones.

La solidaridad puede ser definida a partir de las reflexiones que genera el mismo CISAC, en las respuestas de los artistas (además de lo evidente del gesto de donación) y en la recepción de la opinión pública por medio de la prensa escrita de la época. En relación con el primer punto donde se manifiesta la solidaridad como problema, Pedrosa piensa sobre este aspecto en su texto del catálogo de la primera exposición realizada del MS:

Las ideas felices son así: No nacen ni antes ni después, sino con el signo de la historia. El “Museo de la Solidaridad” es la expresión más acabada de un hecho del que no se tiene conocimiento en la historia cultural de nuestro tiempo: Un Museo que se crea por donación de los artistas del mundo, espontáneamente, movidos por la solidaridad hacia un pequeño pueblo, en la periferia de la tierra, que inicia una marcha revolucionaria al socialismo por sus propios medios, conforme a sus tradiciones democráticas, sus determinaciones culturales y su fidelidad a las libertades esenciales del hombre, entre las cuales está la libertad de expresión y creación.⁸

Acá, la solidaridad es el elemento constitutivo del MS, tanto por el gesto de los artistas como por la sintonía con el momento histórico, en una correlación de procesos pocas veces vistos en la historia. Además, en diferentes documentos, el CISAC y Pedrosa vuelven una y otra vez al gesto de los artistas y al museo en sí; de modo que “La solidaridad cultural y artística de esos artistas es el cemento que une indisolublemente esas donaciones entre sí de modo tal que esa solidaridad no se esfume en el tiempo como un simple gesto, sino que se solidifique en un edificio que marque con su presencia la historia cultural de Chile”.⁹

Sin embargo, la impronta del MS y de las obras donadas va más allá del gesto. Para Pedrosa y el CISAC, cuando dan cuenta del valor real de su colección, dirán:

8 Museo de la Solidaridad Chile [Primera exposición del MS]. Santiago, 17 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Programación. R0197. Archivo MSSA.

9 Museo de la Solidaridad y Memorandum del CISAC sobre su funcionamiento. Santiago. 4 mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0161. Archivo MSSA.

Todo el conjunto de obras tiene un valor muy alto, pero hay un valor incalculable en dólares o en moneda alguna. Ese valor es el de la solidaridad con el pueblo chileno, con sus trabajadores que construyen una patria independiente. Ese valor es el de la confianza en los trabajadores chilenos, de la fe en que este pueblo seguirá adelante en su proceso de construcción del socialismo.¹⁰

Y este valor es del pueblo chileno, lo que es repetido en más de una ocasión: los donantes desean que las obras sean patrimonio del pueblo y sean accesibles, por lo que “Los obreros, las dueñas de casa, los estudiantes, todo el pueblo chileno son los dueños de este patrimonio artístico”¹¹ y “Cada chileno que llegue hasta acá tiene derecho a entrar y visitar su Museo sin pagar entrada, porque el Museo de la Solidaridad es propiedad de todo nuestro pueblo”.¹²

Afectividad

La afectividad parece ser la argamasa que unió cada uno de los gestos que conformaron al CISAC y que guiaron su funcionamiento, siendo la base de las relaciones que se dieron entre los miembros del Comité, de estos con los artistas y entre el MS y su contexto. Si consideramos lo señalado por Deleuze y Guattari como afecto, lo que sería aquel estar afectado por los efectos; en nuestro caso, correspondería a afectarse por el efecto del proceso chileno hacia el socialismo. Para los autores, “el afecto no es un sentimiento personal, tampoco es un carácter, es la efectuación de una potencia de manada, que desencadena y hace vacilar el yo” (2012, 261); así, el yo que vacila es el sujeto moderno y capitalista, al tiempo que la efectuación de la potencia se da en lo logrado por el pueblo chileno, ante lo cual los artistas del mundo son afectados.

Tal como en el caso de la solidaridad, el afecto no es algo abstracto, sino que adquiere su materialidad en las relaciones y en los cuerpos.

Bajo este punto de vista, parece claro que el grado de potencia y lo que pudo el cuerpo del CISAC fue bastante, ya que los cuerpos que allí habitaban fueron cuerpos

10 Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago, 30 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

11 Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago, 30 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

12 Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago, 30 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

siempre abiertos a afectarse por un proceso –el chileno– para luego afectarse entre ellos, literalmente intercambiando acciones y pasiones, componiendo un cuerpo más potente. La afectividad fue el modo de relacionarse del CISAC, y fue esa forma de relación la que le dio su fuerza.

Al ser el CISAC una orgánica construida en estrecha relación con las prácticas artísticas, podemos pensarlo como una afectividad que construye la realidad.¹³ Así, si vemos a los artistas y a su acto de donar obras, sumando lo propio de cada obra en sí, comprendemos que estos artistas y el CISAC crearon afectos y realidad desde el MS, lo que implicó una relación afectiva con el pueblo chileno, con su proceso y su devenir, del cual los artistas y los miembros del CISAC a su vez se hicieron parte.

Gratuidad

La gratuidad como problema plantea una serie de cuestiones que dan cuenta de su importancia. Por ejemplo, la gratuidad emerge desde una motivación gatillada por un deseo –en este caso por el deseo de la solidaridad– que difiere del interés –entendido como la utilidad o valor que en sí tiene una persona o cosa y del cual se busca sacar provecho– como motivador común dentro de las lógicas del mercado; por lo que desde estos gestos se instala una diferencia radical frente al capitalismo.

En la amplitud de su potencia, la gratuidad va más allá del acto en sí, permitiendo que se pueda prescindir de los límites que son instaurados por el mercado en las distintas áreas de la vida: lo gratuito no responde a nadie y no genera deuda, por lo que los límites que se nos imponen desde las distintas estructuras sociales no tienen cabida. La gratuidad como un aspecto político “del hacer” ha sido abordado por diversos pensadores contemporáneos, entre ellos por Slavoj Žižek. Para el autor, la gratuidad es lo que da cuenta de la radicalidad necesaria para que un acto que emerja desde el Ser pueda cambiar realmente el orden establecido en sus fundamentos. Como lo ha consignado el filósofo esloveno: «sólo un gesto ‘imposible’ de pura gratuidad puede

13 Tal es el modo en que lo ven Deleuze y Guattari: “De todo arte habría que decir: el artista es presentador de afectos, inventor de afectos, creador de afectos, en relación con los preceptos o visiones que nos da. No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir con ellos, nos toma en compuesto” (2013, 177).

cambiar las propias coordenadas de lo que es estratégicamente posible dentro de una constelación histórica” (cit. en Camargo 2011, 377).

Así, la experiencia del CISAC y el MS se constituye como una experiencia que se apartó de las lógicas económicas asumiendo la gratuidad, la solidaridad y la afectividad como formas para crear otra sociedad: el gesto de gratuidad como un regalo sin deuda, único regalo verdadero; el proyecto del MS y del CISAC fue un afirmar la creación de una nueva sociedad desde la gratuidad, en oposición al mercado, y emergió desde el deseo en diferencia al interés.

El fin de un proyecto, fin de un trayecto

El fin del proyecto del MS y de la labor del CISAC a raíz del golpe de Estado y la posterior dictadura cívico-militar acarreó la pérdida de la lógica que hemos tratado. Así, las estructuras de poder invalidaron y eliminaron una propuesta que escapó a las lógicas establecidas por el capitalismo.

El proyecto del MS encarnó una posibilidad que se hizo real, en contraposición al sistema actual donde el énfasis en la profundización de las lógicas del mercado en el ámbito social y cultural han ido suspendiendo y desestructurando el tejido social en pos de una particularización del sujeto como individuo consumidor. Esta matriz productiva neoliberal conlleva una violencia cultural que reemplaza a la cultura que se venía construyendo en el proyecto de la UP por una cultura del espectáculo, fetichizada e individualista. De este modo, el sistema hegemónico ha encontrado los mecanismos culturales para desplegarse ideológica y valóricamente en la vida cotidiana de las personas, que se ha ido conformando de tal manera que lo importante es la capacidad de consumo y de obtención de mercancías. Así, la cultura se vuelve también una mercancía a la que las personas acceden como espectadores pasivos, sin tener la capacidad de incidir activamente en la creación de su vida cultural, ni en la reproducción de esta. A esta condición le podemos sumar la violencia histórica, simbólica y epistémica del eurocentrismo en su faceta colonial y de dependencia centro-periferia, ya que gran parte del proyecto cultural y artístico de la UP consistía en generar pensamientos y prácticas desde un sur antiimperialista, considerando el concierto latinoamericano.

3.

Durante un par de años, la experiencia del MS y del CISAC fue una realidad que se dio, en parte, gracias a las características que hemos mencionado antes: con el cruce de la solidaridad, la afectividad y la gratuidad. Así como también el devenir rizomático que se dio en el funcionamiento del CISAC y en la constitución del MS demuestra que fue posible operar desde una lógica desjerarquizada, donde cualquier elemento puede incidir en otro, produciéndose una multiplicidad y reproduciendo una red afectiva, artística y política que finalmente daría forma y vida al MS.

Por otra parte, también fueron fundamentos de aquella realidad la sensibilidad social, política y cultural del contexto desde que Allende asume como presidente del país, activándose una efervescencia en el desarrollo del medio artístico y cultural, proponiendo un cambio estructural de la sociedad chilena. La idea de una nueva institucionalidad para el arte, motivada por la transformación que se estaba produciendo y por los debates entre artistas y pensadores, generó las condiciones y los actores idóneos para la creación del museo.

La idea de una cultura nueva y en constante transformación implicaba una modificación del paradigma imperante hacia una democratización cultural y artística que generara nuevos espacios de participación de cada sector social en la vida cultural; no solo como receptores, sino también como actores de ella.

Las políticas culturales de la UP se volcaron en acercar el arte al pueblo y en alterar las dinámicas de producción y distribución cultural enfocadas en los museos. Dichas dinámicas habían estado determinadas por preocupaciones capitalistas que tendían a excluir a las clases populares del acceso y creación de cultura; en contraposición a ello, se planteaba la recuperación del arte para el pueblo y del pueblo, insistiendo en los intereses de la población. De esta forma, el arte y la cultura empiezan a transitar entre lo popular y una política institucional cultural que sería garante de esta nueva cultura que nacía.

La revisión que hemos hecho del pasado y del período de la UP, donde se generaron las condiciones óptimas para que una experiencia como el CISAC y el MS

existieran, nos lleva inevitablemente a examinar el presente y formularnos la pregunta: ¿Es posible hoy vivir una experiencia similar?

No obstante lo anterior, también debemos plantearnos qué es necesario para construir un escenario distinto al actual, donde pudiesen generarse las condiciones para abrir otras posibilidades diferentes a las del capitalismo. Y en esta producción es necesario preguntarse qué papel juegan las prácticas artísticas, las instituciones del campo del arte y la cultura, y cómo la solidaridad, la afectividad y la gratuidad pueden ser elementos que transformen las lógicas del sistema que se nos entrega. El ejercicio de mirar estas experiencias del pasado no es mero delirio; nos permite implicarnos con otra lógica desde sus hilos más finos –su red afectiva– y así cruzar el presente, persiguiendo el rizoma como aquello que transforma sin rumbo fijo lo que vamos construyendo.

Referencias

- Camargo, Ricardo. 2011. “Žižek y el acto: la genealogía de un redoblamiento”. En *Política y acontecimiento*, Miguel Ruiz y Miguel Vatter (eds.). Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Declaración sobre la petición de creación del CISAC por el Presidente Salvador Allende y miembros extranjeros propuestos para conformarlo. Santiago, 1 de noviembre de 1971. Fondo Solidaridad. Serie Administración. S0035. Archivo MSSA.
- Declaración del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile [1972]. Santiago, 1 de enero de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0119. Archivo MSSA.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2012. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- . 2013. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Memorándum del CISAC para agradecer la colaboración de los artistas. Santiago, 23 de marzo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0143. Archivo MSSA.
- Museo de la Solidaridad y Memorándum del CISAC sobre su funcionamiento. Santiago, 4 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0161. Archivo MSSA.

Museo de la Solidaridad Chile [Primera exposición del MS]. Santiago, 17 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Programación. R0197. Archivo MSSA.

Qué es el Museo de la Solidaridad. Santiago, 30 de mayo de 1972. Fondo Solidaridad. Serie Administración. R0177. Archivo MSSA.

Vassallo, Eduardo y Gonzalo Contreras (comps.). 2014. *La cultura con Allende. Tomo I. 1970-71*. Santiago: CNCA.

MESA 4: El carnaval revisitado

La murga sanjuanina desde una mirada contracultural / Bernardo Sánchez Bataller¹

Este trabajo se propone comprender la producción social de significación que se da en el proceso contracultural de la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo mediante criterios sistemáticos que permitan describir la estructura y comportamiento del colectivo mientras se lo interpreta a partir de distintas categorías teóricas.

Este estudio utiliza técnicas cualitativas para la recolección de datos. La lectura de material bibliográfico consiste en la consulta de autores que se posicionan en el campo de los Estudios Culturales Críticos Latinoamericanos con la intención de adaptar estas propuestas teóricas a la realidad de San Juan (Argentina).

La presente investigación se posiciona en el paradigma interpretativo con el objetivo de centrar el análisis en la descripción y comprensión de lo individual, lo único, lo particular y lo singular del colectivo seleccionado. Los propósitos de este paradigma están dirigidos a la comprensión de la conducta humana a través del descubrimiento de los significados sociales. Se busca desarrollar un conocimiento ideográfico y comprender la realidad como dinámica y diversa.

Murga y carnaval en Argentina

El carnaval europeo llegó a América y se topó con una realidad distinta, producto de la mezcla y fusión con las diversas creencias indígenas y las poblaciones africanas esclavizadas. El carnaval europeo dio lugar a múltiples carnavales en permanente proceso de hibridación. Para Alicia Martín, “los disfraces, la pintura corporal, el baile y la música callejera, la copla picaresca y burlona son la puerta de ingreso a las bellas artes de nuestros sectores populares” (1997, 10).

En Buenos Aires, los primeros carnavales surgieron en el año 1920. “Unidos por la gramática del humor, desfilan en sus canciones los ricos y famosos junto con los

¹ Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

vecinos anónimos, los inno­brados de la historia” (1997, 11). Distintos sectores de la ciudad se poblaron de inmigrantes que, de acuerdo con sus raíces, sembraron carnaval en diferentes barrios porteños. Esa festividad pagana y lujuriosa, arraigada en la tradición de muchos pueblos, llegó con timidez de la mano de distintas etnias europeas, africanas y asiáticas. Todos los barrios tenían sus particularidades, pero algo en lo que sí coincidían todas las murgas era en la profundidad del contenido social y la seria intención de recrear la fiesta del carnaval.

Originalmente las agrupaciones carnavalescas se fundaron a partir de lazos étnicos, de clase y amistad, pero luego, y en forma gradual, pasaron a organizarse en función de las relaciones sociales generadas en los barrios. Los lugares de socialización de aquellas primeras generaciones de argentinos fueron los clubes sociales y deportivos, los cafés y bar-billares.

“Murgas y comparsas han presentado a través de sus canciones una visión crítica de la vida comunitaria fundada en el humor y la sátira” (Martín 1997, 13).

La cultura no se puede estudiar en forma separada de los fenómenos sociales, políticos y económicos, es necesario establecer interdependencia entre estos planos. Por esta razón, lo que ocurrió en Argentina con la dictadura militar de 1976 marca un hito fundamental para esta investigación. Por medio del decreto N° 21.329/76 desaparecieron los feriados de carnaval que solían festejarse los días lunes y martes previos al comienzo de la Cuaresma. Además, muchas personalidades murgueras fueron perseguidas y posteriormente desaparecieron. En 1955 el gobierno militar, encabezado por Eduardo Lonardi, quemó todas las obras de murgas registradas en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) por una supuesta relación entre estas y la marcha peronista. Esta censura contra todas las expresiones artísticas daría pie a una resignificación en las temáticas abordadas por las murgas a la hora de redactar sus canciones. Alicia Martín reflexiona sobre este hecho de resignificación: en las actuales comparsas, el número de canciones picarescas ha desaparecido [...] Proponen una lectura más real y carnal de la vida social. Modelos de acción alternativos. Una zona franca para soñar” (1997, 20).

En 1988 el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires junto a la coordinación de Coco Romero lanzaron una propuesta de talleres de murga con la idea de reagrupar a los murgueros que durante los años de dictadura habían permanecido lejos de esta tradicional fiesta milenaria. La perspectiva era muy amplia ya que la murga comenzaba a transitar distintas temáticas: empezaba por lo social para luego abordar lo artístico y continuar por lo educativo.

Un año después del lanzamiento de los talleres del Centro Cultural Ricardo Rojas se produjo un acontecimiento inédito: por primera vez una institución de la Cultura Oficial reconoció como artistas a los murgueros y el Fondo Nacional de las Artes llamó a convocatoria para constituir una federación. Este proyecto no tuvo trascendencia, pero dejó sentado un precedente importante. Asimismo, distintas agrupaciones murgueras comenzaron la lucha reivindicatoria del carnaval, a través de marchas, con lo que lograron una mayor presencia en los medios de comunicación gráficos y audiovisuales, y en la calle buscaron la implementación de más recursos creativos que estimularan el contagio. Por medio de estas acciones, y teniendo en cuenta el posicionamiento en un nuevo espacio de cultura popular luego de las secuelas de la dictadura militar, las agrupaciones murgueras tenían como prioridad trabajar en todas las áreas (gestor, artesano, bailarín e instrumentista), dotándolas de contenido y valor para fomentar el crecimiento de cada una, dar una buena fiesta, disfrutar del teatro del pueblo (que es el verdadero significado del carnaval) y promover la recuperación de la palabra. De esta forma buscaban recuperar la “expresión popular verdadera, sin interlocutores ni traductores”.

Luego de años de movilizaciones en las calles de todo el país, en septiembre de 2010 la presidenta Cristina Fernández de Kirchner firmó decretos para la recuperación de los feriados de carnaval de los días lunes y martes previos al comienzo de la Cuaresma.

Contracultura, hegemonía y lo popular

Para hablar de “contracultura” primero es necesario comprender el concepto de “contrahegemonía” que plantea Antonio Gramsci y que Raymond Williams (2000) analiza en el capítulo 6 de su libro *Marxismo y literatura*. En las distintas publicaciones

de Gramsci no se aprecia ninguna definición concreta de dicho concepto, pero el autor expone su análisis sobre “hegemonía” y es por ello por lo que “contrahegemonía” puede ser interpretada como contraposición. Raymond Williams plantea una definición tradicional de “hegemonía” en la que explica que “es la dirección política o dominación, especialmente en las relaciones entre los Estados” (2000, 129). De acuerdo con Gramsci, la hegemonía va más allá del concepto de “cultura” (como “proceso social total”) y el concepto de “ideología”. Raymond Williams explica la distinción propuesta por Gramsci entre “dominio” y “hegemonía”: “El dominio se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva [...] y la hegemonía, según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios” (2000, 129).

Además, el autor de *Marxismo y literatura* plantea que la hegemonía no puede ser un proceso individual y explica que siempre debe estar en estado de alerta y receptiva frente a las alternativas y oposiciones que cuestionen o amenacen su dominación.

Raymond Williams (1982) también dice que “toda sociología de la cultura es necesariamente una sociología histórica que nos habla de emergencias y de residuos” (Williams 1982, 31).

Un concepto fundamental para comprender el choque entre “hegemonía” y “contrahegemonía” es el de “resistencia”, y Beverly Best –en el libro *Resistencias y Mediaciones* de Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (2008)– expresa que desarrollar este concepto implica la relación con un contexto particular e histórico de dominación. Así, las teorías de la práctica opositiva en la cultura popular necesitan ser construidas situacionalmente. La resistencia debe ser teorizada *estratégicamente*, como algo que puede ser eficaz en una instancia y no en otra.

La resistencia no consiste en la planificación para tomar el poder del Estado. José Garriga y Daniel Salerno, en el libro recién mencionado, exponen este concepto como “una organización inestable, dinámica y, a veces, poco articulada de valores alternativos combinados con valores hegemónicos” (cit. en Alabarces y Rodríguez 2008, 86).

La resistencia no es una rebeldía sin causa, ya que estas se encuentran en la disputa de los significados. Pero tampoco son revolucionarios que vienen a marcar los pasos para el cambio social.

Luego de comprender la propuesta de Antonio Gramsci a partir del libro de Raymond Williams (2000) es fundamental hablar de uno de los conceptos centrales para esta investigación, la “contracultura”, que en este caso es abordada desde la propuesta de Theodore Roszak (1981) en su libro *El nacimiento de una contracultura*. En el prefacio de su obra el autor comienza con una exposición en la que explica que sería de gran utilidad que los grupos contraculturales fuesen movimientos organizados, con su sede central, su comité ejecutivo y un buen archivo de declaraciones oficiales. Roszak continúa este apartado:

La contracultura de la que yo hablo solamente atañe a una estricta minoría de jóvenes y a un puñado de sus mentores adultos. Evidentemente, excluye a nuestra juventud más conservadora, para la cual un poco menos de Seguridad Social y un poco más de religiosidad tradicional (amén de más y mejor represión policiaca en las calles) sería suficiente para hacer de la Gran Sociedad una cosa hermosa (1981, 10).

En el segundo capítulo del libro el autor continúa exponiendo este concepto en el que hace referencia a que “entendemos por tal una cultura tan radicalmente desafiliada o desafecta a los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara” (57).

Estos jóvenes pertenecen a la generación que forma una alternativa futura que todavía es excesivamente frágil. Dicha alternativa viene vestida de modo extravagante y abigarrado, con prendas, colores y exóticas fuentes: la psicología profunda, restos de la ideología de izquierda, religiones orientales, etcétera. Para Roszak (1981) son los jóvenes los que aún tienen ojos y mirada clara para poder ver lo obvio como obvio, son los que deben rehacer la cultura letal de sus mayores a toda prisa.

Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez (2008), en su libro *Resistencias y mediaciones*, dicen que es imposible no coincidir con Stuart Hall cuando confiesa: “tengo casi tantos problemas con ‘popular’ como con ‘cultura’” (cit. en Alabarces y Rodríguez

2008, 191). Sin embargo, a pesar de esta confusión conceptual habitual en el terreno de los Estudios Culturales, es válido preguntarse por las clases populares, la cultura popular y por la representación que de ellas se hace en la industria cultural.

Frente a esta dicotomía Javier Palma, en el libro *Resistencias y mediaciones* (2008), dice que: “Lejos de ser elementos de una misma cosa o directamente sinónimos, como postulan a derecha e izquierda las teorías que ven en lo masivo y en lo popular degradación, abaratamiento, industrialización imparable, lo popular y lo masivo se diferencian y se oponen. Lo que no quiere decir que sean compartimientos estancos: más bien se articulan desde la diferencia” (cit. en Alabarces y Rodríguez 2008, 191).

Javier Palma continúa su exposición en la que toma algunos conceptos de otros autores: “Popular refiere a una “dimensión del mundo simbólico” (Sarlo, 1995), como adjetivo puramente relacional que señala a la dominación como principio. Es decir, como categoría que define lo subalterno, lo dominado, lo no hegemónico; y por ello, y sobre todo para los intereses de este trabajo, como “límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los massmedia” (cit. en Alabarces y Rodríguez 2008, 192).

Preguntarse hoy por lo popular implica una lectura que interroge con dureza la nueva economía de lo simbólico heredada de las dictaduras y el neoconservadurismo.

En América Latina lo popular refiere a aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable. Todos los postulados sobre lo popular llevan un constante planteo sobre lo subalterno.

Gramsci (cit. en Williams 2000) define a las clases subalternas como aquellas dominadas en una relación de poder basada en la hegemonía. Si la alteridad es condición de posibilidad de toda identidad, en las clases subalternas esta condición se ve exasperada por la violencia de lo no subalterno entendido como hegemónico. Los grupos subalternos presentan una persistente posición diferencial que les permite pensarse, aun en las situaciones de hegemonía más impenetrable, como distantes y diferentes de las clases dominantes.

Frente a un panorama dicotómico que no permite encontrar una definición precisa para “lo popular”, Pablo Alabarces, Daniel Salerno, Malvina Silba y Carolina Spataro (2008) proponen una lectura de este concepto a través de *la dimensión de lo*

subalterno en la economía simbólica. El punto de partida en la investigación sobre las culturas populares es que las relaciones de dominación, de hegemonización de subalternización no significan ni pueden significar mera yuxtaposición o coexistencia: implican modificaciones mutuas, conflictos y negociaciones.

Culturas juveniles

“Murga” y “joven” son conceptos que históricamente estuvieron relacionados. Tal como lo expresó Paolo Liguti (2016) en una publicación en *Revista Gaia*, las murgas son sinónimo de ese sector de la juventud involucrado en el mapa del delito y no contemplado en la planificación de políticas culturales. Estudiar la murga como proceso contracultural exige llevarla al campo de las culturas juveniles y para ello es vital recordar un postulado de Roszak: “La contracultura de la que yo les hablo solamente atañe a una estricta minoría de jóvenes y a un puñado de sus mentores adultos” (1981, 10).

Analizar las culturas juveniles desde esta lógica posibilita entender la reconfiguración de lo local en sus relaciones complejas (de resistencia, negociación y conflicto) con lo global.

Estudiar a los jóvenes implica un análisis contextual del terreno en el que ellos se insertan. Naturalmente se asocia a los jóvenes con la calle y esta se ha pensado como escenario “antagonista” en relación con los espacios escolares o familiares y no ha sido problematizada como espacio de extensión de los ámbitos institucionales en las prácticas juveniles. En este contexto los jóvenes en la calle parecerían no tener vínculos con ningún tipo de institucionalidad y ser ajenos a las normativas de la sociedad.

Luego de describir el proceso histórico que permite contextualizar el concepto de murga actual, se puede definir que el aspecto más resignificado en esta expresión artística es la letra de las canciones. Los sujetos que actualmente desarrollan esta práctica han encontrado la forma de transmitir aquello que ocurre en su entorno y muchas veces no responde a los intereses de los principales medios masivos. Hacen uso de una cultura popular para generar una herramienta de comunicación social muy

completa por la presencia de los elementos no verbales que coexisten en ella: pintura, movimientos del cuerpo y expresiones faciales.

La presente investigación define a la murga como una cultura popular en la que considera previamente a lo popular como el límite de lo decible en la cultura hegemónica y en los medios de comunicación. De acuerdo con distintos postulados teóricos, en América Latina lo popular refiere a aquello que está fuera de lo visible y lo enunciable.

Este trabajo busca desarrollar la posición de la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo a partir de un triángulo conceptual: contraculturales, contra hegemónicos y subalternos.

Los sectores contrahegemónicos son aquellos que viven en un constante choque y enfrentamiento con un orden que busca ejercer su dominación en forma coercitiva. La hegemonía siempre debe estar en estado de alerta y receptiva frente a las alternativas y oposiciones que cuestionen o amenacen su dominación. Y en este sentido es evidente que cuando el gobierno siente que se está alterando el “orden natural” en los espacios públicos busca intervenir con medidas que regulen el accionar de estos actores juveniles.

Entender la posición crítica que elige la murga actual puede explicarse a partir de una propuesta de Raymond Williams (2000). Él dice que toda sociología de la cultura es necesariamente una sociología histórica que nos habla de emergencias y de residuos. Es decir, solo aquellos que realicen el recorrido histórico desarrollado en la presente investigación podrán entender los motivos por los cuales esta expresión cultural milenaria ha sido resignificada. Conocer la historia de la murga desde sus comienzos en los carnavales de la Edad Media permite entender que esta es una práctica residual que ha sido adaptada a un contexto determinado y los procesos históricos, sociales, políticos, culturales y económicos vividos en Argentina han sido determinantes para la resignificación de esta cultura popular.

Los jóvenes que integran la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo se reconocen como contrahegemónicos en una sociedad que presenta sectores que no toleran la presencia de las murgas en los espacios públicos y un orden

dominante y hegemónico que está al acecho de cualquier situación proclive, o que por lo menos signifique una excusa para la detención de los murgueros. Estando en la Plaza de las Banderas algunos de los integrantes de Los Soñadores confiesan haber sido detenidos y llevados a una comisaría porque los policías acusaban que los jóvenes indagados tenían “olor a marihuana en las manos” o porque decían haberlos visto fumando en el baño del Parque.

Todos los postulados sobre lo popular llevan a un constante planteo sobre lo subalterno. Los grupos subalternos presentan una persistente posición diferencial que les permite pensarse, aun en las situaciones de hegemonía más impenetrable, como distantes y diferentes de las clases dominantes. Lo subalterno implica la relación con un contexto particular e histórico de dominación. Así, las teorías de la práctica opositiva en la cultura popular necesitan ser construidas situacionalmente. La coyuntura descrita en esta investigación permite exponer el panorama en el que se insertan las murgas en la provincia de San Juan. La Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo rechazó la propuesta planteada por el Gobierno en la mesa de diálogo organizada a fines de 2016 porque consideraba que esta era una forma aún más exclusiva para el desarrollo de sus prácticas. La estrategia propuesta a través de la figura del Ministerio de Gobierno proponía crear un ente que regularía las actividades callejeras, algo que para este colectivo de murgueros era una clara forma de alienación que limitaba sus posibilidades artísticas. La cultura se ve atravesada por los intereses de un Estado que quiere imponer orden en un espacio público de gran concurrencia como es el Parque de Mayo. La Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo no tiene entre sus planes abandonar este espacio público y están en desacuerdo con la posibilidad de presentarse en algún teatro.

Este acto de resistencia frente a la propuesta de institucionalización planteada por el gobierno no es una rebeldía sin causa, porque este colectivo propone desde sus procesos de identificación con la murga una disputa de los significados. De todas formas, la resistencia debe ser teorizada estratégicamente como algo que puede ser eficaz en una instancia y no en otra.

El último vértice de este triángulo conceptual es el que proporciona el título para la presente investigación. La contracultura, entendida desde la propuesta de Theodore Roszak (1981), es el rasgo revolucionario que presenta este colectivo y es la intención de convertir una expresión cultural en un medio de comunicación y estar convencido de esta perspectiva. Los jóvenes que forman parte de la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo son contraculturales por decisión. Porque ellos fundaron un colectivo que persigue un objetivo bien definido: construir murga a partir de la presencia en la calle, frente a las causas sociales relacionadas a su lucha y a través de la composición de letras que desde la crítica reflejen lo que le sucede a un pibe de barrio. Ellos deciden ser contraculturales porque se oponen a las regulaciones que el gobierno busca a través de herramientas de inclusión desigual que están institucionalizando a algunas murgas. Entienden que esta es una herramienta de construcción social y que al no criticar pierden su razón de ser. Por lo tanto, estar amparados bajo la mano del Estado implicaría un giro discursivo ya que resultaría muy hipócrita estar criticando al gobierno si estás junto a él.

Conclusiones

Los integrantes de la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo deciden constantemente que esta expresión cultural será un canal de comunicación para transmitir, a través de la coexistencia artística que la murga presenta, todas las problemáticas que se presentan en sus vidas. De esta forma se puede visibilizar un proceso de producción social de significación que los lleva a ser contraculturales por decisión. Y esto tiene que ver con la necesidad de no querer perder un espacio que les permite expresarse con libertad, utilizar una herramienta de comunicación que ellos mismos han creado desde lo cultural y representar la voz de algunos sectores vulnerables frente a las injusticias que viven cotidianamente.

El origen de aquella histórica resignificación por parte de los murgueros de la Ciudad de Buenos Aires tuvo que ver con salir nuevamente a la calle y dejar atrás la hegemonía impuesta por los gobiernos de factos que suspendieron toda expresión cultural y desaparecieron a muchos murgueros que quisieron continuar con el uso del espacio público. Al analizar la situación que rodea a la Agrupación Murguera Los

Soñadores del Parque de Mayo se puede decir que el contexto social, político y cultural quiere empujarlos hacia la institucionalización de un colectivo que no piensa abandonar la calle y quiere tener la posibilidad de comunicar a través de una expresión cultural. La propuesta por parte del Gobierno de San Juan estuvo sobre la mesa y la agrupación murguera encabezada por Paolo “Chato” Liguti decidió dar un paso al costado. Este colectivo quiso seguir siendo contracultural, arriesgarse a posibles nuevos enfrentamientos policiales y a la continuidad por el camino que eligieron para la construcción de un concepto de murga que los identifica, los hace estar presentes en la calle y les permite seguir construyendo en la Plaza de las Banderas un espacio para aquellos jóvenes que quieren transmitir sus preocupaciones desde la práctica de una cultura milenaria.

La producción social de significación que desarrolla la Agrupación Murguera Los Soñadores del Parque de Mayo se da a través de un proceso que involucra la dinámica de una expresión cultural milenaria, que surgió en épocas de carnaval con el baile entre vecinos, y que las generaciones posteriores resignificaron por las situaciones coyunturales que exigían encontrar un medio que fuera la voz de los sectores oprimidos. Este colectivo entiende que la murga tiene que ser transformadora y contracultural, porque sin la crítica perderían su razón de ser. Ellos se oponen a la institucionalización de esta práctica porque manifiestan que de esa forma se limitarían sus posibilidades creativas y se suprimirían muchos rasgos de identificación que construyeron por sí mismos. Ellos son Los Soñadores del Parque de Mayo, un colectivo contracultural por decisión.

Referencias

- Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez. 2008. *Resistencia y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Martín, Alicia. 1997. *Fiesta en la calle: Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Roszak, Theodore. 1981. *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- Williams, Raymond. 1982. *Sociología de la cultura*. Nueva York: Schocken.
- . 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Las cuadrillas de fama sin par: Aproximaciones al fenómeno festivo de la cuadrilla riosuceña / Sergio Andrés Triviño Rey¹

El presente artículo hace parte del proyecto de investigación “Carnaval Segunda Piel”, enfocado en investigar el Carnaval de Riosucio desde un enfoque interdisciplinar, buscando entender las diferentes manifestaciones de la fiesta de manera específica para posteriormente ponerlas en diálogo entre sí y lograr una visión holística del fenómeno social y cultural del Carnaval.

El tema central de este texto es La Cuadrilla Riosuceña, expresión carnavalera propia del Carnaval de Riosucio que combina música, literatura, creación estética, plástica y puesta en escena. A través de un análisis contextual se busca caracterizar esta expresión festiva explorando sus componentes y facilitando una lectura descriptiva de sus características. Esta investigación se sustenta en el trabajo de campo desarrollado en los años 2015, 2017 y 2019, en entrevistas realizadas a los creadores y protagonistas de la fiesta y en las investigaciones previas sobre el Carnaval Riosuceño.

La República del Carnaval

Escondido entre los tupidos paisajes verdes de la zona cafetera colombiana, en el occidente del departamento de Caldas y bajo la sombra del imponente cerro Ingrumá, se encuentra el municipio de Riosucio. Un peculiar pueblo que tiene dos plazas y dos iglesias centrales, separadas por una calle, llamada la calle del Comercio, que en cada año impar, y desde el inicio de su historia,² celebra un carnaval que tiene a la figura del Diablo como ícono.

Cuentan que en los inicios de la historia del pueblo, en las primeras décadas del siglo XIX, existían dos poblaciones rivales que se establecieron en el mismo territorio, Quiebralomo y La Montaña. Cada una de ellas era liderada por un sacerdote y tenía su propia plaza y su propia parroquia. Los predios y territorios eran separados por una cerca, en la que se ubicó la figura de un Diablo, como símbolo de peligro, para que los

¹ Universidad Nacional de Colombia.

² Como cuentan los pobladores al referirse al origen del carnaval.

pobladores de cada uno de los pueblos no cruzaran al otro lado. Cuentan que los sacerdotes de Quebralomo y La Montaña, José Bonifacio Bonafont y José Ramón Bueno, decidieron terminar con la rivalidad de los pueblos a través de la creación de un carnaval que fuera símbolo de unidad, de paz y de reconciliación.

Este es el mito más contado y aceptado sobre el origen del Carnaval de Riosucio, el cual coincide con la historia de fundación del municipio tal como se le conoce hoy en día. Además, da explicación al por qué de las dos plazas centrales y las dos parroquias, característica particular del municipio teniendo en cuenta que la mayoría de poblaciones fundadas bajo los lineamientos españoles en época de colonia cuentan con una sola plaza y una sola parroquia. Lo que resulta interesante aquí es que en los mitos del origen del municipio ya está presente el carnaval como un elemento central de la vida de la población. No solo el carnaval como un mero hecho festivo, sino como espacio de encuentro, de resolución de conflictos y de paz. Además, es importante resaltar que la figura del Diablo también ocupa un lugar central en el mito de fundación, tanto del carnaval como del pueblo.

El Carnaval de Riosucio, entonces, tiene a la figura del Diablo como uno de sus íconos más representativos, el cual define una línea estética y de creación/representación dentro de las lógicas de la fiesta. Esto quiere decir que en época de carnaval el pueblo resulta “endiablado”: cachos, colas, tridentes y personas disfrazadas de diablos abundan en las aceras y transforman la estética misma de las calles de la población. El pueblo se disfraza de diablo en época de carnaval.

Es importante aclarar que el Diablo del Carnaval no es el mismo Diablo de la tradición judeo-cristiana que rige el infierno y es portador del pecado y la maldad. El Diablo del Carnaval es un diablo distinto que no cuenta con una connotación negativa, por el contrario, y a modo de antítesis, este Diablo carnavalero es bondadoso, juguetón y pícaro. Invita al disfrute de la fiesta, al baile y a la música, y trae consigo los conjuros, embrujos y hechizos necesarios para instalar el jolgorio en el pueblo y darle la posibilidad a las personas de disfrutar, sin límite ni preocupación, de seis días de carnaval.

La caracterización estética de este Diablo de Carnaval y sus implicaciones

simbólicas para la fiesta y para los participantes del carnaval son materia de otro artículo, sin embargo, es necesario señalar que esta figura es primordial para el carnaval y que su figura se materializa en esculturas efímeras que se construyen cada carnaval y se queman o desaparecen después del final de la fiesta. Los riosuceños entienden que este es uno de los dos símbolos más importantes de la fiesta. El otro es La Cuadrilla.

El carnaval se celebra en cada año impar y tiene una duración de seis días, empezando el primer viernes del año y culminando el día miércoles. Cada día tiene una programación específica de eventos y dinámicas, que varían poco de carnaval a carnaval, y que configuran la estructura sobre la que se desarrolla la fiesta. Así, tenemos que cada día tiene un evento central y una serie de dinámicas o eventos que suceden de manera paralela. Podríamos decir, en términos generales que los días y eventos se organizan de la siguiente manera:

Viernes: Alegre despertar del Carnaval / Cuadrillas infantiles.

Sábado: Entrada de las Colonias / Entrada de “Su majestad el Diablo del Carnaval”.

Domingo: Día de Cuadrillas.

Lunes: Toreo popular / Comunidades indígenas y resguardos.

Martes: Toreo popular.

Miércoles: Entierro del Calabazo y quema del Diablo del Carnaval.

En estos seis días se materializan los meses de trabajo y preparación previos a la fiesta, los cuales se pueden rastrear hasta el final del carnaval anterior. Los carnavaleros empiezan a prepararse para la fiesta en el final de cada carnaval, así, durante los dos años de espera, se trabaja en lo que sucederá en el siguiente carnaval.

Uno de los sucesos que ocurre en este tiempo intermedio entre carnaval y carnaval es la instalación de la República del Carnaval, un acto simbólico a través del cual se establece el contexto en el cual se desarrollará la fiesta. La República del Carnaval es una parodia a la república nacional, así se designa un presidente o presidenta, un alcalde o alcaldesa, secretarios, tesoreros y otros cargos que tendrán como función principal diseñar los planes logísticos, financieros y estructurales que

aseguren la realización de la fiesta. Estos cargos son designados unas semanas después del final de cada carnaval a través de una asamblea general de los miembros de la Corporación Carnaval de Riosucio, organización que reúne a las y los carnavaleros. Esta elección constituye, a la vez, la Junta Carnavallera, quienes serán la cabeza logística y organizativa de la fiesta.

Dentro de esta Junta hay un equipo responsable de todo lo relacionado con las cuadrillas. La definición de recorridos de los desfiles, la coordinación del número de conjuntos y componentes que participarán en cada carnaval y la organización de las casas cuadrilleras que se abrirán en cada edición de la fiesta.

Las cuadrillas de ingenio fecundo

Podemos definir la Cuadrilla Riosuceña como una agrupación propia del Carnaval de Riosucio compuesta por un promedio de quince personas que cada domingo de carnaval salen con disfraz y antifaz (o maquillaje) a las calles del pueblo a presentar un espectáculo compuesto, tradicionalmente, por tres canciones a través de las cuales se habla, satíricamente, sobre lo que pasó en la realidad social, cultural y económica del pueblo y del país durante dos años a través de melodías de conocimiento popular a las que se les cambia la letra.

Las cuadrillas se forman en el período de dos años entre carnaval y carnaval. Tradicionalmente se conforman por grupos familiares oriundos del pueblo, pero desde hace algunas décadas se encuentran cuadrillas conformadas por riosuceños residentes en ciudades capitales y poblaciones cercanas. En la actualidad es común encontrar integrantes de cuadrillas que no son riosuceños, ni tienen parentesco con las familias tradicionales del pueblo, pero se unen a los conjuntos para salir en carnaval.

Para cada carnaval los conjuntos eligen un tema general que engloba su propuesta festiva. Este concepto general da nombre a la cuadrilla y define la línea estética de sus disfraces, maquillajes e incluso aporta insumos para la construcción de los textos y la elección de músicas. El concepto se convierte en el marco en el que se desarrolla toda la propuesta carnavallera de la cuadrilla.

Existen familias que tradicionalmente sacan cuadrilla en cada carnaval y que cuentan con un historial de propuestas festivas muy importante, por el que han pasado

la mayoría de miembros del núcleo familiar, casi como si se tratara de un relevo generacional que se va dando cada dos años en el contexto del carnaval. Esto quiere decir que, a diferencia de otras expresiones festivas y otros carnavales, en el Carnaval de Riosucio no existen títulos de cuadrillas que sean estáticos o permanentes, sino que cada carnaval se reinventa y trae sus propios títulos. Tampoco se repiten cuadrillas. Popularmente se dice que deben esperarse diez carnavales (veinte años) para volver a hacer la misma (mismo concepto, mismas letras, mismo nombre) siempre y cuando esta haya sido considerada como digna por el pueblo carnavalero.³

Es común que cada Cuadrilla desarrolle su propuesta en tres canciones (conocidas también como *letras*) que se suceden una a una, y que tratan temas concretos sobre la realidad local. Sin embargo, existen casos en los que estas tres canciones se acompañan con otras piezas como estribillos, diálogos o recitados. Para Ociel Gärtner en la actualidad las cuadrillas muestran su propuesta carnavalera a través de cinco momentos, que en orden de aparición serían: un estribillo, una presentación y las tres canciones. El estribillo consiste en un fragmento de carácter alegre y festivo con el que la cuadrilla empieza su propuesta, la presentación se hace de manera hablada o cantada y busca dar al espectador el contexto general en el que se desarrollan las tres canciones.

Sin embargo, existen cuadrillas que presentan más de tres letras en su intervención, un ejemplo es la cuadrilla “Caerán Rayos y Centellas” de la tradicional familia Vargas. En el último carnaval (2019) dicha cuadrilla estaba compuesta por ocho letras cortas, las cuales al ser presentadas no ocupaban más de veinticinco minutos de espectáculo.

No existe un reglamento o un manual que defina los límites o las características esenciales de la expresión, lo que ha permitido que en cada carnaval existan cuadrillas que experimentan y generan propuestas que incluyen nuevos lenguajes musicales, escénicos y estéticos. En el carnaval no hay concurso, ni competencia, tampoco existe

³ Un ejemplo clásico de este fenómeno es la cuadrilla “Payasadas de la vida”, creada por Carlos E. Gil “Cegil” para el carnaval de 1947 y repetida en los años 1967 y 1987 (esta vez con aportes de Ociel Gärtner).

un número límite de conjuntos que puedan participar, esto hace que, en promedio, en cada carnaval haya veinte (20) cuadrillas presentando sus propuestas. no hay limitantes para participar, salvo el compromiso que requiere aprender los textos del espectáculo, participar en las reuniones y ensayos, y aportar económicamente para los gastos propios del conjunto. No hay que ser cantante profesional, no hay que afinar o proyectar con gran potencia la voz, tampoco ser actor, actriz o profesional de las artes escénicas, las cuadrillas se conforman por gente del común, que por un día se convierten en cantantes, actores, actrices, bailarines... matachines.

Casas cuadrilleras

Un fenómeno inherente al carnaval, y que hace parte esencial del *quehacer* de las cuadrillas, es la denominada Casa Cuadrillera. Este término se usa para referirse a los predios residenciales, ubicados en el casco urbano del pueblo, que abren sus puertas en carnaval para que las cuadrillas ingresen y hagan sus actuaciones para la familia, amigos e invitados.

Cada Casa Cuadrillera se adecua para recibir a las cuadrillas el día domingo, así disponen de un espacio (sala, patio, solar) que sirve como escenario para el conjunto y ubican asientos para que los asistentes puedan apreciar la propuesta de cada grupo. Cabe señalar que las familias que quieren que su casa sea una Casa Cuadrilla hacen una inscripción formal ante la Junta del Carnaval para que sean incluidas en el recorrido cuadrillero. Al finalizar cada presentación la familia ofrece comida y bebida a los integrantes del conjunto, hablan un rato y ofrecen sus percepciones sobre lo visto. Al terminar este pequeño ritual el conjunto abandona la casa y la familia queda a la espera de un nuevo grupo.

Las cuadrillas no tienen un recorrido predefinido u obligatorio para transitar las Casas Cuadrillas, tampoco un horario pactado en cada casa, al contrario, cada conjunto decide el orden en el que visita las casas y recorre el pueblo, la única premisa es visitar todas las casas antes de que termine la jornada. Es común que esto no suceda, dado el alto número de Casas Cuadrilleras en cada Carnaval (veintidós en promedio) y lo extenuante que resulta visitarlas todas en una sola jornada.

Un elemento primordial del domingo de cuadrillas es el impreso que contiene la

letra de toda la presentación de la cuadrilla. Comúnmente denominado como “las letras de la cuadrilla”, es una pieza fundamental en la dinámica que se desarrolla en las Casas Cuadrilleras, en las que los asistentes cantan a la par de la cuadrilla. Aquí es donde el recurso del *contrafactum* –que consiste en cambiar la letra de una canción preexistente– tiene sentido, pues la familia conoce de antemano la melodía que la cuadrilla va a cantar y esto le permite acompañarla en todo momento. Por otro lado, este impreso constituye un recuerdo material de cada cuadrilla en carnaval y un documento histórico, pues en él se detallan las y los integrantes del grupo, las músicas usadas, los autores de los textos e incluso explicaciones sobre el concepto elegido.

La Casa Cuadrillera representa el espacio del encuentro personal, íntimo, del carnaval. Tengamos presente que, tradicionalmente, las cuadrillas se conforman por familias residentes en Riosucio, o por personas que viven en ciudades lejanas y que regresan, cada dos años, a su pueblo natal en carnaval. Recordemos también que las lógicas sociales de una población de las dimensiones de Riosucio permiten que las familias, y las personas, se conozcan y compartan espacios y procesos importantes de la vida que construyen relaciones sociales significativas (escuela, colegio, fiestas, ceremonias, rituales, trámites, trabajo, etc). Si conjugamos esto, tenemos que cuando la cuadrilla entra a cada casa, su presentación no solo constituye un hecho artístico, sino que representa un hecho social central; es el reencuentro de personas que han compartido diferentes espacios y dinámicas de vida, y se reúnen en torno al hecho carnavalero, en la intimidad del hogar.

La Casa Cuadrillera es, además, la materialización de que en tiempo de carnaval, en Riosucio, el espacio privado y el espacio público se funden para dar lugar al “espacio del carnaval” (Londoño 2015). Desde las plazas hasta las casas, pasando por las calles, negocios, tablados, barrios y veredas son el escenario en el que el carnaval sucede, donde se gesta y se desarrolla.

Textos y literatura matachinesca

Uno de los elementos centrales del Carnaval de Riosucio es la denominada “Literatura matachinesca” que hace referencia a la producción literaria asociada a los actos del carnaval, que incluyen convites, conjuros, voceos, actos matachinescos y letras

de cuadrillas. Esta suele tener un desarrollo literario específico, asociado a ciertas figuras y estructuras. Ahondar en este punto excede los límites del presente artículo, sin embargo, es importante hacer hincapié en el hecho de que gran parte de esta producción literaria se concentra en las letras de las cuadrillas.

Hay personas que se dedican a la creación de los textos que cantan las cuadrillas en carnaval, estas personas son denominadas “cortadores de letras” o “hacedores de letras” y son los encargados de adaptar nuevos textos a canciones preexistentes. Ociel Gärtner explica que la labor de un cortador consiste en contar, con exactitud, las sílabas de cada verso de los textos originales para reemplazarlos por nuevos textos que tengan la misma cantidad de sílabas y de versos, respetando siempre la acentuación de la letra original. Esta nueva letra debe mantener la estructura rítmica y la rima del tema base.

Además, es común que estas mismas personas escriban los estribillos y recitados que complementan la presentación de la cuadrilla. Esta labor se da después de la elección de las músicas a usar, aquí es importante resaltar el hecho de que las canciones se adaptan musicalmente siguiendo fielmente la estructura de la pieza de referencia, no es común que se combinen canciones o que se genere una nueva pieza armada con fragmentos de varias obras. Si se elige una canción, se cortan las letras de toda la pieza y se interpreta completa en carnaval.

Los contenidos varían dependiendo de la cuadrilla y el año. Lo común es que las letras tengan componentes críticos, satíricos y, en ocasiones, jocosos. Además, hay cuadrillas que se preocupan por generar reflexiones alrededor del concepto o ideas que desarrollan en su propuesta.

Tradicionalmente los textos hacen referencia a temas de actualidad, tanto en el ámbito social como en el ámbito político, público y/o económico. En el carnaval se encuentran discursos cercanos a diferentes áreas del espectro político, sin que se encuentre un protagonismo central de algún partido en específico.

La música

Es uno de los elementos esenciales de la cuadrilla como expresión festiva. Sin embargo, tiene características específicas que la diferencian de otras expresiones cuya estructura es similar, como las murgas uruguayas o las chirigotas españolas. La

cuadrilla no es entendida como un género musical, sino como una expresión carnavalera que incluye la música como un elemento esencial de su estructura, la murga uruguaya, por el contrario, se puede entender como un género musical, propio del carnaval uruguayo, con características sonoras singulares.

Como lo hemos visto, la cuadrilla configura su espectáculo en tres canciones. Estas tres canciones suelen ser canciones preexistentes a las que se les cambia la letra para hablar de temas de actualidad. Desde lo musical el objetivo es reproducir, con mucha fidelidad, la fuente original que se tiene como referencia, esto con el fin de que los espectadores reconozcan con facilidad la pieza y puedan cantarla junto a la cuadrilla. Además, permite que los cuadrilleros reconozcan el material musical y que esto facilite el proceso de montaje y aprendizaje de la nueva letra. No es común encontrar arreglos que modifiquen la estructura del tema, más es posible que se hagan adaptaciones del tema al formato elegido por cada cuadrilla.

Los músicos se diferencian de la cuadrilla en el desfile y en las presentaciones. Se les entiende como una entidad extra, que no hace parte propiamente de la cuadrilla. El músico no es cuadrillero. Los formatos varían y no hay una regla que obligue a las cuadrillas a restringirse a nada. Así las agrupaciones de músicos que acompañan a las cuadrillas pueden ir desde los diez integrantes hasta dúos, tríos o solistas. Esto depende del presupuesto de la cuadrilla, la propuesta y las canciones seleccionadas.

En temas organológicos no hay nada característico de la cuadrilla o que sea de uso exclusivo de esta expresión. La regla que parece más evidente es emular de manera fiel las versiones de referencia.

El canto no tiene ninguna particularidad más allá del hecho de que todos los cuadrilleros, en conjunto, siguen la línea melódica principal de las canciones elegidas. No hay polifonías, ni arreglos corales. Tampoco hay impostación de voz o alguna característica técnica que sea particular de las cuadrillas. Resulta interesante el hecho de que es permitido cantar sin que la afinación, proyección o respiración sean elementos esenciales o se conviertan en limitantes. Desafinar es permitido, no proyectar es permitido, no respirar técnicamente es permitido. El énfasis se pone, entonces, en la dicción, la interpretación y en respetar la estructura del tema original,

es decir, cantar en las secciones musicales en las que hay canto y respetar las entradas y cierres de las melodías. Cabe resaltar el hecho de que los cuadrilleros no son, necesariamente, músicos o personas con algún tipo de formación musical.

Es común que las cuadrillas escojan un “pasodoble” o una “rumba paisa” dentro de las tres canciones, sin embargo, esto varía considerablemente de cuadrilla a cuadrilla y de carnaval en carnaval. También es característico del carnaval, a nivel general, que las canciones que hacen referencia a la figura del diablo, en sus versiones originales, tengan un lugar protagónico en el repertorio de la fiesta.

Por último, es importante señalar que es poco común que una cuadrilla lleve canciones inéditas al carnaval, sin embargo es un fenómeno que poco a poco va tomando lugar en la celebración riosuceña. En el carnaval 2017 dos cuadrillas usaron exclusivamente canciones inéditas para sus espectáculos, en el 2019 esta cifra aumentó.

Entre las cenizas de la fiesta

La cuadrilla como expresión festiva es un espacio de creación popular en el que se conjugan diferentes formas comunicativas y creativas. Es un lugar de encuentro y de construcción identitaria y también es un espacio de expresión política y de reivindicación ciudadana.

Actualmente la expresión carnavalera de la cuadrilla se ha visto envuelta en debates importantes dentro del pueblo carnavalero debido a la llegada de agrupaciones conformadas por personas que no son originarias de Riosucio pero que participan en el carnaval con cuadrillas y a un desplazamiento en la inversión de capital económico y social hacia artistas y orquestas de renombre y trayectoria sobre las cuadrillas del carnaval. Esto ha generado una discusión sobre qué es y cómo se entiende la cuadrilla como expresión y también sobre el lugar que los carnavaleros le dan a la cuadrilla dentro del contexto del carnaval.

Estas son discusiones vivas que se han venido gestando en los diferentes escenarios en los que se construye la edición 2021 del carnaval. Estos debates no son otra cosa que un reflejo de las discusiones y coyunturas actuales que vive la fiesta en términos generales. Como siempre la cuadrilla refleja la realidad, y aún en tiempos de no-carnaval, sigue siendo su más fiel espejo.

Referencias

- Bajtín, M. 1998. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barranco, J. Temas tratados (transmisión oral). en los “Talleres de la Gozadera” y “Apropiación orgánica del Ritmo”. Universidad Nacional de Colombia, 2005-2006, 2010-2011-2012.
- Bourdieu, P. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Da Matta, R. 2002. *Carnavales, malandros y héroes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Documentos, programas y letras de cuadrillas Carnaval de Riosucio, 2003 a 2015.
- Goyes, J. C. 2009. Carros alegóricos, Carnaval de Pasto. (DVD).
- Londoño Pinzón, J. E. (2013). Las máscaras del diablo II Carnavales de Bogotá siglo XXI. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Recuperado de:
<http://190.27.224.200/linux/mascaras/> ; <http://www.unal.edu.co/ieco/> ;
www.youtube.com/watch?v=AYh xv2zb7E#t=18
- Martin-Barbero, J. 1987. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Londoño Pinzón, J. 2015. ¡Carnaval... Uh uh... Carnaval... Uh uh... Carnaval... Uh uh... Carnaval! Calle 14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10 n° 15: 14-29.
- Zapata Vinasco, A. 1990. *Vida y muerte de Satán fuego: (la riosuceñidad)*. Impresos Jaber.
- Zarama Vásquez, E. G. 1990. “El rol del artesano frente a la significación y simbología del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, Nariño, Colombia”. Trabajo de Investigación. Ginebra, Suiza: IEUD.

MESA 5: Género y espacio público

La escuela carnavalera Chinchintirapié, construyendo una experiencia educativa de emancipación y resistencia cultural en el espacio urbano / Rosa Jiménez¹

Esta ponencia busca indagar y aproximarnos sobre las posibles respuestas que surgen de una interrogante en torno a la práctica de una organización comunitaria de Santiago, llamada Escuela Carnavalera Chinchintirapié, que posee 13 años de existencia. La pregunta que gatilla la reflexión es **¿cómo nuestra forma de organización y montajes carnavales reflejan nuestra necesidad de emancipación y resistencia como sujetos populares y urbanos en el Chile de hoy?** Para comenzar a responder necesito dar cuenta de que la argumentación se realizará asumiendo mi experiencia como fundadora e integrante de dicha organización durante todos estos años, por lo tanto se nutre de la subjetividad e involucramiento que he vivido como cultora de nuestro carnaval mestizo hace más de dos décadas, complementando miradas desde mi condición de trabajadora social, profesora de danza y bailarina en la construcción de una práctica que se ha generado desde el aprender haciendo y la constante reflexión sobre este camino. Junto a lo anterior, esta experiencia práctica dialogará con algunos de los lineamientos teóricos de algunos pensadores, los cuales darán ciertos soportes ideacionales para mirar la práctica de la escuela y aproximarnos a responder dicha interrogante desde las lógicas de la emancipación y resistencia cultural.

Antes de iniciar las respuestas a la pregunta, considero necesario contextualizar que la Chinchintirapié es parte del movimiento carnavalero santiaguino. Dicho movimiento es un fenómeno sociocultural urbano que se ha articulado progresivamente desde mediados de 1990 hasta la actualidad en la ciudad. Nace de comunidades de la sociedad civil, principalmente de sectores populares y medios. Su generación ha sido resultado de comunidades diversas, grupos sociales que comienzan a identificarse con la expresión carnavalera, algunas agrupadas desde sus territorios,

¹ Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile.

otras solo cohesionadas por la afinidad de intereses expresivos y organizacionales carnavaleros, con integrantes de diferentes territorios de la ciudad. En ambos casos son-somos minorías que comienzan y comenzamos a cultivar los carnavales barriales, realizando en formato de pasacalle desfiles de comparsas de músicos, bailarines y figurines en el espacio público. En sus inicios principalmente se observan batucadas y escuelas de samba que adoptan las tradiciones brasileñas del carnaval bahiano y carioca las que van abriendo el camino a otras expresiones ancestrales del afro latinoamericano como, por ejemplo, la única y vigente comparsa de candombe uruguayo Catanga, a la cual se le van uniendo comparsas andinas de huayno, tinku, caporales, tobas, entre otras. Siguen las escuelas carnavaleras, las murgas porteñas y escuelas comparsa. Todas estas expresiones cultivan diversos géneros de danza y música popular, algunas de ellas manteniendo un género único como referencia a cultivar, como las afrobrasileñas, andinas, afroperuanas, cumbiambas, gitanas, murga porteña, tumbé afrochileno, por ejemplo. Todas ellas abordando ritmos y danzas mestizas tradicionales, presentes en los carnavales de origen de las regiones culturales de los territorios en que se han forjado, y que viajan a nuevos territorios, siendo apropiadas y recreadas en nuevos contextos culturales, como en la ciudad de Santiago. Y otras comparsas que han ido construyendo nuevas referencias mestizas-champurrías en los carnavales santiaguinos, que toman ritmos y géneros tradicionales-indígenas (mapuche-andino), mestizos populares, como la cueca, la cumbia, el festejo, las rancheras y otros ritmos, recreando y comunicando con vestuarios innovados con elementos festivos-tradicionales y populares en sus vestimentas. Otra característica es que la mayoría son agrupaciones que funcionan de manera autogestionada, sin vínculos permanentes y de subordinación a poderes oficiales e institucionales estatales o privados de nuestra sociedad. Cada una de estas agrupaciones ha propiciado canalizar su necesidad de educación no formal, popular y/o autoeducación en estas expresiones carnavaleras, mediante diversas maneras asociativas y colaborativas. En estos grupos existe el deseo e identificación en la acción de ocupar el espacio público con fines culturales y sociales, por medio de estos carnavales barriales. Este aspecto se interpreta como un necesidad de visibilización de dichos grupos de tomarse las calles para ejercer

la libertad de expresarse desde lo comunitario-festivo-reivindicativo, haciendo carne en los cuerpos de sus cultores, danzas y músicas asociadas en varios casos, a procesos de resistencia colonial y postcolonial. Dicho interés se va haciendo cada vez más evidente en la posdictadura, pues se genera un proceso progresivo de articulación y de regeneración de un tejido sociocultural a través de la práctica carnavalera que ha permitido cohesionar a diversos grupos sociales en torno a músicas, bailes y vestuarios, y a su vez canalizar la necesidad y empeño de un grupo de personas de habitar las calles de la ciudad, desde la libertad, la creatividad y la alegría, resignificando la violencia y la censura vivida en los años de la dictadura de Pinochet. Cada organización logra generar una identidad colectiva dinámica, pues oscilan entre el tránsito y la permanencia de personas. Junto a ello se van tomando y expresando símbolos, que son parte de un imaginario cultural popular y subalterno a las expresiones de danzas y músicas ligadas a las bellas artes por una parte (por ejemplo: música docta-academicista, ballet clásico, ballet contemporáneo, de danza espectáculo, etc.), y también a las formas de proyección de la cultura tradicional-popular cultivados por grupos folclóricos y sus circuitos de difusión en escenarios vinculados a la institucionalidad oficial de la proyección folclórica del país.

Continuando con el análisis, este joven movimiento sociocultural urbano va reconociendo una memoria histórica de censura del carnaval de los grupos de poder hegemónicos de nuestra sociedad. Este movimiento ha promovido en sus prácticas el sentido de recuperar el carnaval como una expresión histórica que fue cercenada y prohibida por las élites dominantes de Chile desde los inicios de la república chilena. La privación del carnaval por las élites gobernantes, principalmente en el centro de Chile, se basan fundamentalmente en considerar esta tradición como premoderna y colonial, en la que el desorden y la subversión del orden y espacio público contradice a los ideales de progreso, civilización y modernidad anhelados y promovidos por los grupos dominantes de la sociedad chilena. Por esta razón muchos carnavales santiaguinos del siglo XX y XXI nos hemos realizado la clásica pregunta de ¿por qué en Chile no se celebra el período de carnaval como en la mayoría de los países de Latinoamérica? Y por supuesto nos encontramos con esta historia de prohibiciones, por una parte, y con

muchos otros análisis que en este escrito no podemos desarrollar. Fue así que surgieron desde la ciudadanía organizada las primeras convocatorias a carnavales urbanos, como, por ejemplo, en 1992 aparece el Carnaval de San Antonio de Padua en Matta Sur, en Santiago Centro; en 1997 el Carnaval de la Pincoya en Huechuraba; y en el 1999 el Carnaval de los Mil Tambores en Valparaíso. Todas estas convocatorias tenían el común denominador de realizar un pasacalle de comparsas carnavaleras, ocupando la calle para la expresión de danzas y músicas, es decir, el espacio público se transformaba de manera gratuita y extraordinaria en uno destinado para la cultura popular, en el cual muchas personas organizadas, y por medio del trabajo mancomunado, logran generar un sitio-tiempo para la animación sociocultural mediante la expresión de las comparsas que van motivando y contagiando a los vecinos de sus territorios de clase media y baja, a participar y apreciar de diversas maneras esta práctica.

En ese contexto histórico general y resumido, se crea la Escuela Carnavalera Chinchintirapié en el año 2006, cuando el movimiento aún estaba constituido principalmente por batucadas. La Chinchintirapié es la primera organización que acuña el nombre de escuela *carnavalera* en Santiago, su equipo fundador concordó que acomodaba más definir la escuela como *carnavalera* que *de carnaval*, pues asumimos que no teníamos tradición de carnaval, y era difícil fundamentar esa idea, más bien asumimos la construcción propia de lo carnavalero, desde nuestra identidad mestiza y urbana.

En esta trama de experiencias y visiones, metodológicamente propongo responder a la amplia pregunta que gatilla esta ponencia a través del desarrollo de las respuestas a tres subpreguntas que operacionalizan nuestra reflexión.

De esta manera, la primera pregunta que realizo es: **¿La Chinchintirapié es una organización integrada por sujetos populares?** Para responder esta pregunta es necesario dar cuenta de la descripción de sujeto popular, de acuerdo con Gómez dicho concepto “Carece de una identidad fija y en cambio está constantemente reformulándose, no solo a partir de la experiencia acumulada de base, sino que también a partir de las percepciones que la élite se hace de ellos y de las funciones que el Estado, la Iglesia, y más contemporáneamente, los medios de comunicación les han asignado

(Gómez 2012, 21).

A pesar del dinamismo de su conceptualización, sabemos que en su constructo ha persistido la idea que los sujetos populares han sido relacionados con sujetos de escasos recursos económicos, situados en contextos vulnerables, quienes han luchado por la subsistencia de las poblaciones y la defensa de sus derechos. También reconocemos que durante el siglo xx el sujeto popular se relacionó con la clase obrera –trabajadora– que hace conciencia de sus reivindicaciones sociales al reconocer su condición marginal y subalterna en relación con los sectores sociales hegemónicos, constituidos por la élite política y económica de la sociedad. Los sujetos populares “crearon un acervo nuevo de experiencias que dio vida a una conciencia identitaria y a organizaciones locales que desplegaron un proyecto de autonomía social, proyecto que tiene la novedad de tener su origen desde abajo y no desde cúpulas políticas” (Pérez-Mendoza y Díaz-Flórez 2014, 213). Actualmente, por las consecuencias del sistema neoliberal instaurado en Chile desde la dictadura hasta ahora, ha generado como consecuencia (Gómez 2012) la eliminación progresiva de la línea de pobreza extrema y el ascenso social de un gran contingente ciudadano que señala pertenecer a la clase media. Dicho contingente social:

Posee una diversidad enorme en la que destacan entre otros una importante masa proletaria que gana el sueldo mínimo; la gran masividad de estudiantes universitarios (sobre todo aquellos estudiantes pertenecientes a las universidades públicas y las universidades privadas de segunda clase, que estudian a costa de endeudarse a varios años por la usura de la banca y los aranceles desproporcionados que manejan estas casas de estudios y que hacen de la educación superior chilena la segunda más costosa en relación a ingresos per cápita de entre los países que conforman la OCDE); los estudiantes secundarios, sobre todo aquellos pertenecientes a recintos de educación pública y los provenientes de la educación particular subvencionada, que constituyen la inmensa mayoría en la estratificada disposición de la educación chilena. También ubicamos en esta gran masa a jubilados, artesanos, multiplicidad de personas que desarrollan oficios diversos acordes a la biodiversidad del territorio nacional (pescadores artesanales, la pequeña minería, los temporeros, etc.) y gran cantidad de profesionales liberales jóvenes que sufren los vaivenes de la precarización actual del empleo. No podemos olvidarnos tampoco de la enorme cantidad de chilenos pertenecientes a la denostada categoría de los pueblos originarios, el gran universo de pobladores y sus hijos, muchos de ellos, masa no escolarizada de jóvenes de población que prácticamente desde su

nacimiento ven disminuido su horizonte de expectativas a causa de la pobreza estructural de los entornos en los cuales se desarrollan. Toda esta enorme y heterogénea masa de sujetos, con mayor o menor cantidad de recursos económicos entre sí, con mayores o menores niveles de acceso a la educación guardan en común privación de capacidades que se manifiestan en la marginalidad de agencia que estos tienen en los canales institucionales de participación (Gómez 2012, 22).

La descripción escogida para caracterizar al sujeto popular nos permite afirmar que los integrantes de la Escuela Chinchintirapié sí son parte de este conglomerado heterogéneo. En la historia de la organización ésta ha estado principalmente constituida por estudiantes universitarios de institutos y centros técnicos provenientes de clase media y baja, también por profesionales precarizados por las condiciones actuales de sobreoferta de trabajadores calificados. A este grupo se suman también trabajadores y pobladores jóvenes-adultos que provienen de territorios en los cuales la Chinchintirapié ha participado reiteradamente en carnavales, como por ejemplo La Pincoya, la población La Victoria, La Legua; personas que se han vinculado a la escuela, pues la han visto en acción en sus barrios y posteriormente han querido ser parte de la organización. En resumen, durante más de una década la Chinchintirapié ha recibido de manera abierta, sin ningún proceso de selección, a una gran cantidad de personas diversas, de distintas comunas de Santiago, jóvenes y adultos de diferentes formaciones, oficios, posturas políticas, que por su propia voluntad han querido ser parte de este espacio, por diversos intereses, y que se han identificado con los objetivos y la práctica de la escuela por un ciclo definido desde la autonomía personal.

La convergencia de tantos sujetos populares que encarnan una gran diversidad sociocultural se ha dado pues los participantes se identifican con la necesidad de hacer carnaval desde nuestra identidad, y dicha expresión se reconoce como una manifestación que surge y se instala en, desde y para los sectores populares. Por lo tanto la escuela va reafirmando esta vinculación desde su hacer, y sus integrantes van encontrando y reconociendo elementos cohesionadores en el sentido de generar carnavales del pueblo para el pueblo. Junto a lo anterior, los objetivos y práctica de la escuela han buscado todos estos años sustentar el cultivo y valoración de la cultura

popular festiva de nuestro territorio mediante la creación de una cultura carnavalera que la refleje. Por esta razón la fundación de nuestra organización asumió como tambor base para su expresión carnavalera “el Chinchín”. Este tambor que surge a comienzos del siglo xx en las ciudades de Santiago y Valparaíso ha sido denominado como la “batería chilena”, y ha sido tocado tradicionalmente por músicos autodidactas provenientes de sectores pobres de la ciudad, los cuales tocan en las calles, generalmente acompañando rítmicamente las melodías de un organillo. Antiguamente estos músicos fueron denominados bombistas y posteriormente como chinchineros. Este oficio históricamente ha sido asumido por hombres y se ha traspasado el oficio dentro de círculos familiares más bien cerrados. En este aspecto, cuando la Escuela Chinchintirapié surge e instala el aprendizaje del Chinchín, de manera gratuita y para ser parte de un montaje carnavalero, se genera una gran recepción de muchas personas a las que les interesa aprender el instrumento, conocer su historia y levantar una propuesta carnavalera desde la identidad popular del instrumento y su ejecutante, es decir, este interés da cuenta de una identificación y valor de dicho oficio de calle. Este es uno de los ejemplos más evidentes, entre varios, de cómo la escuela comienza a trabajar elementos de la cultura popular de nuestra urbe que permiten el reconocimiento de sus cultores, y canaliza nuevos sujetos que se identifican con su acervo. Ahora bien, también hay que comunicar que simultáneamente a la instalación y primer ciclo de funcionamiento de la escuela se generaron fuertes tensiones con algunas familias tradicionales cultoras del Chinchín, pues el surgimiento de la Chinchintirapié fue percibido como una amenaza gremial al oficio y una apropiación de una expresión que ha sido cultivada por hombres de clase más pobre y con menos educación que el promedio de los integrantes de la Chinchintirapié, por tanto ajeno a su realidad y necesidad. Sin duda que durante todos estos años progresivamente se ha ido decantando el conflicto. Y la aparición de Chinchintirapié logró abrir el oficio del Chinchín para las mujeres, por un lado, y también ha significado revitalizar las posibilidades instrumentales de ensamble musical y de relaciones escénicas del chinchinero o la chinchinera con otras artes. Quise describir esta situación pues resulta interesante reflexionar en torno la cultura popular que se encarna en ciertos oficios y

que por diversos motivos viven procesos de cambio, por condiciones nuevas que aparecen.

Otro aspecto interesante de recalcar es que la escuela desde su fundación asume géneros musicales y danzarios de carácter popular –como por ejemplo la cueca y la cumbia chilena– los cuales buscan ser interpretados desde el formato de comparsa de bailarines, músicos y figurines que asumen desde las memorias corporales la generación de creaciones coreográficas que las recojan. Este aspecto también permite ir reconociendo lo común y lo popular que habita en cada uno de los participantes, reafirmando el vínculo expresivo e histórico como sujetos que son parte de una cultura propia y colectiva.

Por último, Salazar (2011), citado por Pérez Liliana y Díaz Yudi (2014, 213), señala que:

Los sujetos populares surgen a partir de las experiencias cotidianas y de las aspiraciones personales, “las palabras y los sueños de los pobres representaron un proyecto en los términos de una sociedad mejor, sustentado en valores como la sencillez, la hospitalidad, el esfuerzo y la solidaridad, con lo cual buscaban alejarse del individualismo y de la desintegración social, para lograr, en cambio, una cohesión que les permitiera salir adelante.”

Con esta cita quisiera recalcar que la creación y funcionamiento actual de la organización, junto con la mayoría de expresiones carnavales urbanas, tienen como base una fuerte necesidad de generar comunidad y crear desde lógicas asociativas-cooperativas el soporte necesario para ejercer el derecho de hacer cultura desde lógicas diferentes al capitalismo neoliberal, en el que la presencia, la vivencia, la comunicación, el traspaso oral, el contagio kinético-corporal es vital para la continuidad de dicha práctica colectiva. Estos espacios de interacción permiten la integración social, hacen reafirmar y recalcar que la expresión del carnaval tiene como base lazos de comunidad que quieren revertir la atomización e individualismo actual de nuestra sociedad.

Después de haber reflexionado sobre la condición de sujetos populares de los integrantes de la Chinchintirapié, es hora de pasar a la segunda pregunta: **¿Cómo y de qué maneras nuestra forma de organización de escuela refleja nuestras necesidades de emancipación y resistencia al sistema social que vivimos?**

Para iniciar la respuesta, interesa señalar a Martínez (2005, cit. en Rodríguez 2016, 24), en la cual la resistencia:

Aparece como una postura emancipadora teniendo en cuenta “que reconoce al individuo como sujeto activo, el cual conforma sus visiones sobre el mundo a través de la reelaboración y construcción de los diferentes mensajes ideológicos a que está expuesto” (Ib.) y a que asume una postura dialéctica –como lógica de la contradicción– frente al mundo que le ha tocado vivir, comprometiéndose con responsabilidad en la posibilidad de construir un nuevo orden social, justo, racional y humano.

De acuerdo con la cita, se observa que la Chinchintirapié fue creada para resistir a una sociedad y cultura que promueve el individualismo, la competitividad, por tanto la atomización social. Se resiste a la hiperproductividad, a la hiperconectividad virtual, a la hegemonía de la cultura global y homogeneizadora del capitalismo urbano. Se resiste al no reconocimiento de la integralidad de los seres humanos, quienes desde sus corporalidades se instalan en el mundo desde lo sensitivo-racional. Se resiste a las formas únicas de valoración y productividad económica del capitalismo, a la racionalidad instrumental para el progreso y la modernidad, se resiste a la construcción academicista y autoritaria del conocimiento, se resiste a la idea de que la cultura es creada solo por los científicos y artistas de vanguardia de las élites legitimadas por los sectores hegemónicos de la sociedad, se resiste a la enajenación mediante los medios de comunicación de masas, entre tantas otras resistencias vividas en este sistema deshumanizador. Nuestra escuela resiste en parte a lo mencionado, mediante los siguientes mecanismos organizacionales, entre otros:

- Reconociendo a la asamblea como espacio de diálogo presencial y de decisión del poder colectivo que surge de la relación de cooperación y de comunión de fuerzas entre sus integrantes. La organización posee tres cuerpos artísticos carnavalescos principales: banda, figurines y baile-y-canto. Cada cuerpo tiene que validar sus procesos formativos de manera colectiva, buscando la articulación en equipos de acción integrados por participantes de los tres cuerpos. Estos equipos de acción son por hoy: comunicaciones, coordinación general, autogestión, pedagogía y nuevo montaje, diseño, investigación, cariñitos y protocolo. Todos ellos buscan canalizar las tareas transversales de la organización, los que son comunicados, evaluados y revalidados en

las asambleas generales de escuela en las cuales están presente integrantes de los tres cuerpos.

- Generando espacios rituales y significativos dentro de la organización que promuevan el sentido de comunidad y el aprendizaje colaborativo. El círculo de los cuerpos-sujetos presentes para iniciar el ensayo, para lograr la asamblea. Además realizamos ritos de bienvenida a las generaciones de personas que se integran a la escuela, celebramos el aniversario de la organización, buscando generar actividades que se construyen desde lo colectivo y el ejercicio de la voluntad. En estos últimos años también ha surgido la necesidad de encuentros separatistas y mixtos, entre mujeres y varones, para abordar problemas de violencia de género y de convivencia social en la organización.

La emancipación se genera porque construimos un espacio de educación no formal y alternativa, donde han primado valores de la educación popular, con el fin de generar procesos de asociatividad y de animación sociocultural entre personas con experiencias diversas y que han tenido el entusiasmo de formarse en alguna expresión del arte popular carnavalero que se desarrolla en la Chinchintirapié. Desde sus inicios hasta ahora ha buscado mantener el principio del acceso e inclusión abierta y autoconvocada para quien quiera ser parte, donde el traspaso y construcción de saberes y haceres no responden a las lógicas del neoliberalismo de la cultura y al consumo capitalista del conocimiento, sino que apela al aprender haciendo juntos, impulsando la búsqueda de la reciprocidad, a la co-construcción de saberes y prácticas que se forjan en comunidad y en la alternancia de roles de formación, de coordinación, de autogestión, por ejemplo. En este camino vamos reconociendo aquellas personas motivadas para asumir roles orgánicos-formativos y que pueden orientar –facilitar al colectivo de acuerdo a sus competencias y saberes–. En este camino, como ya se mencionó, se busca generar instancias abiertas, participativas, y dialógicas para todos los integrantes de la escuela. Dicho camino ha sido intenso y complejo, pues las lógicas que se buscan levantar son claramente contraculturales a un sistema social que se ha forjado desde la cultura escolarizada, autoritaria y vertical. En este espacio se busca la autonomía de los sujetos. Desde su fundación se instaló la lógica asambleísta y el deseo de horizontalidad en el

ejercicio de los roles necesarios para la sustentabilidad y permanencia de la escuela.

Para finalizar esta ponencia surge la última pregunta: **¿Cómo y de qué formas nuestros montajes carnavalescos reflejan nuestras necesidades de emancipación y resistencia al sistema en que vivimos?**

Durante estos 13 años hemos logrado generar 4 montajes carnavalescos: El Fundacional, Cortejo Fúnebre, Wetripantu y Pan y Circo, contruidos desde el trabajo colectivo, generando procesos de arte comunitario en lo musical, en lo dancístico y lo figurinístico. Hemos tomado composiciones de autores emblemáticos de la cultura chilena como Víctor Jara y Violeta Parra, así también de cumbias u otros géneros que se reconocen populares y conocidos por una gran mayoría. Hemos impulsado la creación de coplas y décimas que comunican nuestros deseos de justicia social, que refuerzan la historia de los territorios que organizan sus carnavales, así también aquellas que refuerzan los sentidos de conmemoraciones festivas tradicionales como Wetripantu. La emancipación se ve enfrentada al abordaje del pasado, de la historia vivida y en especial aquella historia y aquel pasado que se ha pretendido desconocer. Hemos impulsado a validar y construir lo carnavalesco desde nuestros cuerpos y territorios.

Referencias

- Cely Rodríguez, Edilberto. 2016. "Resistencia y emancipación en Paulo Freire y Enrique Dussel, Lineamientos para una Filosofía de la Educación pensada desde el Otro y desde la periferia". Tesis de Magíster en Filosofía Latinoamericana. Universidad Santo Tomás, Colombia.
<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/3338>.
- Gómez, Pablo. 2012. "Sujeto social popular y Movimiento social en Chile: Un recorrido histórico por la subjetividad y su manifestación colectivista". *Revista del Centro de Investigación sobre Ética Aplicada (Cisea)*, 1: 19 - 43
[https://www.academia.edu/17218270/Sujeto Social Popular y Movimiento Social en Chile un recorrido hist%C3%B3rico por la subjetividad y su manifestaci%C3%B3n colectivista](https://www.academia.edu/17218270/Sujeto_Social_Popular_y_Movimiento_Social_en_Chile_un_recorrido_hist%C3%B3rico_por_la_subjetividad_y_su_manifestaci%C3%B3n_colectivista)
- Pérez-Mendoza Liliana, Díaz-Flórez Yudis del Carmen. 2014. "Sujeto popular o

ciudadano sujeto de derechos. Prácticas sociales en barrios populares cartageneros”.
Entramado, 2: 210-223. <http://www.scielo.org.co/pdf/entra/v10n2/v10n2a13.pdf>

Espacios de re-configuración: diálogo interseccional entre lo visual y la memoria histórica a través de murales en el sector sur de Santiago **/ Paulina Barramuño¹**

La forma en que socializamos se encuentra mediada, en gran parte, por nuestro círculo familiar que, al ser la primera vinculación que tenemos con el mundo, nos permite desarrollar habilidades necesarias para involucrarnos en el espacio público, las cuales aprendemos imitando y, por lo tanto, por la representación constante de roles. La imitación nos enseña la diferencia entre espacio público y privado, por lo que nuestros comportamientos se restringen, se amoldan y terminan perteneciendo a una representación pertinente a un sistema cultural, el cual nos dota de simbolismos que permiten esta inserción social.

El ser humano se desenvuelve en lo colectivo y con lo colectivo. Necesita de lugares, espacios, territorios para pertenecer y, así, generar simbolismos y lenguajes que validen su existencia. Al relacionarse con lo simbólico, desde un principio se condicionan las relaciones entre los lugares, el cuerpo y, por lo tanto, las imágenes que estas inscriben en él. El ser humano debe entenderse como cuerpo y espacio que desde un principio está dotado de significados, capaz de generar actos performáticos y ser un productor activo de imágenes. Por lo mismo, debe ser entendido como “un lugar de las imágenes” (Belting 2010, 14), en donde estas son constantemente creadas, imaginadas y expuestas. De igual modo es que las imágenes manifiestan las percepciones del ser humano y, por consiguiente, son entendidas siempre desde el medio en el cual se presentan.² Esta tríada entre Medio-Imagen-Cuerpo es una constante, la cual es fácil de extrapolar a una idea de cuerpo social, el que está dotado de características que permiten validar la identidad de las personas de forma colectiva.

La creación de imágenes responde a una época, un contexto histórico cargado de simbolismos y, por tanto, de lenguajes que se mezclan para materializar una idea, por lo que “cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a

¹ Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

² Que, en este caso, el medio sería el muro donde se realizan las pinturas.

considerarlas imágenes propias [...]”, siendo también nuestra percepción del mundo colectiva (Belting 2010, 27). De esta forma, los murales representan no solo una idea o un proyecto, sino que responden a características propias de un período que las convierten en una manifestación política y, por tanto, en imágenes subversivas (Burke 2005, 98) que unifican relatos al tener un sentido relacional comunitario. Por lo tanto, los lugares en los cuales se encuentran los murales permiten una construcción identitaria al reflejar ideas colectivas en un lugar, especialmente en zonas segregadas de la ciudad.

En este sentido, se vuelve necesario explicitar tres posturas temáticas de la presente investigación: primero, es necesario entender que las representaciones sociales³ a través del muralismo permiten entenderlo como una obra de arte, ya que tiene una “existencia irrepetible en el lugar en el que se encuentra. La historia a la que ha estado sometida a lo largo de su perduración está constituida, por sobre todo, por esta existencia singular” (Benjamin 2008, 95), siendo la imagen-mural (obtenida a través de la fotografía) una reproducción que permite visualizar no solo la obra de arte, también su contexto y los distintos factores que inciden y muestran su existencia en un determinado territorio, como la reproducción de imágenes, los conflictos de intereses y cómo se relaciona el productor con lo que está viendo y capturando. Por lo que el segundo eje temático se relaciona a que la obra mural está vinculada directamente con un espacio físico urbano, en este caso, en sectores específicos del sector sur de Santiago, donde no solo existe una historia del mural, sino que se vincula a las características que configuran los territorios, en donde la segregación espacial ha sido una constante en su historia. Por último, se encuentra la manifestación artística, la cual ocurre en un “cuerpo social”, el que está dotado de una piel que contiene una historia definida. Una historia que debe observarse y que permite manifestar de forma colectiva, mediante la pintura, problemáticas que son características del territorio y que afectan a distintos sectores

³ Se entenderá “representaciones sociales” como las manifestaciones visuales que expresan problemáticas que afectan a lo colectivo. En el caso de la presente investigación, que afectan el cuerpo de mujeres segregadas de la ciudad urbana, racializadas, de clase media-baja y baja.

oprimidos, que en este caso de estudio se centra en mujeres⁴ (Red Chilena Contra la Violencia Hacia las Mujeres 2019), siendo necesario tener una mirada feminista del espacio territorial y de las imágenes que son producidas en él.

La ciudad se transforma en un eje donde se manifiestan las conductas simbólicas de la sociedad, cuyas características permiten validar las formas de vida existentes en un espacio. Así es que la zona urbana de Santiago de Chile comenzó su expansión desde 1872 (Ramón 2000, 184). Al ir creciendo la ciudad, también se modificó el damero,⁵ siendo necesario limitar qué pertenecía a lo urbano y qué no, lo cual se delimitó mediante el Camino de Cintura trazado por Vicuña Mackenna,⁶ lo cual permitía tener un control de la ciudad. De todas formas, esta separación de lo civilizado y bárbaro mediante el trazado urbano fue modificándose debido a los distintos procesos que ocurrieron impulsados por la migración campo-ciudad y que, a través de todo el siglo XX –e incluso en la actualidad– han modificado la ciudad urbana.

Desde los discursos de las elites existió una reflexión constante sobre la nación que se quería conformar mediante elementos característicos de lo “civilizado”, por lo que debía alejarse de toda representación cercana a “lo español”, siendo necesario retirar física y simbólicamente su recuerdo en la construcción del Estado-Nación chileno. Por lo mismo, la expansión de la ciudad santiaguina responde a lo que está dentro y fuera de la ciudad como una forma de segregar la “herencia colonial” –por decirlo de algún modo– que significaban las formas de vida campesina. Así, la conformación de subsectores que amplían la ciudad a principios del siglo XX configuran la periferia santiaguina, en donde la subdivisión de terrenos agrícolas permitió instalar

⁴ Es necesario enfatizar que la violencia hacia las mujeres es una constante en donde las políticas públicas no han logrado permear de forma efectiva en que estos hechos no ocurran, donde influyen de forma directa los roles de género, la segregación espacial y la edad de quienes la sufren.

⁵ Corresponde a una forma de ordenamiento urbanístico que planifica los espacios de la ciudad a través de rectángulos o cuadrados, donde en el centro se encuentran las principales instituciones. Esta forma de ordenamiento urbano fue instalada durante la colonización y correspondió a la forma de crear distintas ciudades y/o pueblos por los españoles.

⁶ A finales del siglo XIX se instala con fuerza la idea de modernizar la ciudad para acercarse a formas de vida civilizadas, por lo que en 1872 el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, realiza distintas obras públicas para generar este cambio urbano, las que se inspiraron en el trabajo realizado por Haussman en París. Esta delimitación permitía tener un orden y control de la ciudad, donde también lo ajeno a lo civilizado era excluido a través del Camino de Cintura.

viviendas urbanas de sectores acomodados⁷ y poblaciones (Ramón 2000, 189-192) en las comunas de San Miguel, La Cisterna, La Granja, entre otras.

Si bien a principios del siglo xx la creación de comunas en Santiago reflejaba la ansiedad por escapar de la ciudad (la cual cada vez encarecía los costos de vida), es desde 1960 que los sectores periféricos se transforman en espacios de levantamiento de “pobladores” debido a las ventajas respecto a vivir cerca de Santiago. Sin embargo, aquella ventaja simplemente ampliaba los problemas que compartían debido a la segregación, como la escasa conectividad urbana, inexistente urbanización y el escaso o nulo equipamiento educacional, recreacional, comercial y de salud (Ramón 2000, 242). Es en estos espacios donde las poblaciones callampas confrontan la visión del Otro hegemónico, quien mediante políticas públicas permite su exclusión.

Agamben plantea que la exclusión se relaciona a la excepción, pues “El estado de excepción no es, pues, el caos que precede al orden, sino la situación que resulta de la suspensión de este. En este sentido la excepción es, verdaderamente, según su etimología, sacada fuera (*ex-capere*) y no simplemente excluida” (Agamben 2006, 30). La exclusión, por tanto, señala lo que no pertenece al todo, lo que sirve para despojar al otro de su humanidad y, por tanto, de su propia vida. De esta forma, la ciudad debe ser entendida como un espacio de exclusión constante, donde los factores raza, clase y género inciden de una forma más determinante y notoria.

Así, la construcción del lugar (como un espacio y/o territorio que tiene una identidad histórica y, por lo tanto, una construcción relacional) pasa a ser elemental dentro de los discursos correspondientes a la Modernidad, en donde se definirá en la actualidad la segregación como una forma de crear “no lugares”, producto de la sobremodernidad (Auge 2000, 83). Así es que los no lugares que surgen por la expansión de la ciudad neoliberal, siendo no lugares supermercados, centros comerciales, autopistas, etc.; pero también son espacios a los cuales se les quitan –

⁷ Lo cual se hacía pensando en “casas de campo” que estuvieran cerca de la capital, en donde las familias podían escapar de la rutina santiaguina. De igual modo, se instalan casas enfocadas en la clase media naciente, donde las familias pudieran vivir cerca de sus lugares de trabajo.

mediante la segregación- sus características históricas vinculadas a la vida comunitaria.

Imagen-mural 1. Mural población Paula Jaraquemada, comuna de El Bosque.



La configuración del sector sur de Santiago se caracteriza por la relación directa con la exclusión y, por consiguiente, con el despojo. Es en ellos donde la manifestación de la memoria histórica (ligada a las poblaciones que se instalaron en los '60 y durante la dictadura militar) está latente, sin embargo, nunca es manifestada de forma abierta en sus calles, en su cuerpo social. En este sentido, los murales pasan a ser un registro de las vivencias que han enmarcado distintas luchas, transformando los espacios en testimonios de la resistencia de lxs oprimidxs. En este sentido, para entender la segregación urbana a través del muralismo aplicaremos el concepto de “imagen-mural” para el análisis iconológico de fuentes, ya que la imagen fotográfica desvela distintos factores que se relacionan e interconectan con el muro.

La imagen-mural 1 se encuentra en la población Paula Jaraquemada, ubicada en la comuna de El Bosque. En ella se distinguen dos flores a sus extremos y que, en sus pétalos, tienen distintas palabras escritas. Además, se dibuja a dos mujeres (una con una pañoleta verde que dice “aborto legal”) sosteniendo un lienzo que dice “Por el derecho a una vida Libre de Violencia” –el cual viene a ser, a mi parecer, el *punctum*⁸ de la imagen (Barthes 2017, 59)–, en donde también hay distintas manos de colores en el fondo de la imagen. Este mural se encuentra en la entrada de la población, en el muro

⁸ El *punctum* es una apreciación personal, es la sensación que tiene el espectador respecto a una imagen, lo que se relaciona a lo primero que “llama su atención”.

de uno de los blocks y del centro mismo, ya que está frente a una cancha y el colegio que lleva el nombre de la población. Todos estos elementos remiten a su origen y a distintos simbolismos, como el de las flores (relacionados a la fertilidad, la tierra y al “florecer”), las mujeres que simbolizarían la vida y la lucha continua, lo cual se mezcla con las manos de colores que están al fondo.

Por un lado, los pétalos que permiten el florecimiento (el que sería el florecimiento de autonomía de las mujeres) son la sororidad, memoria, “mi cuerpo”, “libres”, “mi territorio”, autonomía, “yo decido”, “no es no”, “ni una menos”, además de encontrarse pétalos sin palabras, que pudieran ser una interpretación de la constante construcción individual y colectiva de las mujeres. La vida, en este sentido, se entiende a través de las mujeres, principalmente de la mujer pobladora. Hay también un interés



Imagen-mural 2. Mural “Justicia y Territorio”, población Santa Olga, comuna de Lo Espejo.

por el retrato de los cuerpos de mujeres donde lo blanco queda fuera, desde la forma de sus cuerpos, el énfasis en el color de sus pieles (morena) e incluso en las características de sus cabelleras, las que son negras o castañas, onduladas y rebeldes.

A simple vista, el mural parece ser creado de manera colectiva. Sin embargo, la firma de la obra se encuentra tapada por la tierra; esta fue producida por el Centro de la Mujer de la comuna. Este carácter institucional genera dos cosas: primero, demuestra que en el sector no hay colectivas feministas que utilicen los espacios, y la

institucionalidad es la que manifiesta la violencia machista como algo que debe interpelar visualmente a la comunidad; segundo, el carácter asistencialista del mural, lo que genera las siguientes interrogantes: ¿Quiénes participaron del mural?, ¿qué finalidad tiene dentro de la población?, ¿la imagen logra cambiar las conductas que oprimen a mujeres del sector?

El siguiente mural se encuentra en la comuna de Lo Espejo, en la población Santa Olga. Al igual que la población Paula Jaraquemada, se encuentra en un territorio donde la violencia urbana se percibe debido a que están en zonas límites de sus comunas, cerca de sitios eriazos y espacios de escasa iluminación, pero que contiene un simbolismo político trascendental, ya que se encuentra en el Memorial Víctor Jara.⁹ Es en esta explanada, que pareciera ser un espacio olvidado –pero que no se deja olvidar–, donde se encuentra un muro extenso que contiene distintos motivos murales. En este sentido, la imagen-mural dialoga anacrónicamente con la(s) historia(s), donde existe una vinculación territorial y política cíclica que permite revitalizar el espacio a través de la imagen. Es así que el mural feminista que se encuentra tiene características similares al ubicado en la población Paula Jaraquemada, pero que difieren también respecto a la acción política.

En la imagen-mural 2 se encuentran distintos símbolos feministas en un fondo blanco desde el lado izquierdo, los que avanzan hasta llegar a un círculo de flores y hojas, donde hay una joven de trenzas y pañoleta. En el círculo está la frase “*Justicia y Territorio*” (esta última palabra enfatizada con bordes negros). Cada símbolo que se encuentra en la imagen representa a una de las agrupaciones que participó en la construcción del mural, donde se encuentra la colectiva feminista Lo Espejo, Ni Una Menos Chile, Frente Feminista Socialista, Coordinadora 19 de diciembre y Profesoras en la Lucha,¹⁰ por lo que no hay un carácter gubernamental en la realización de este mural, ya que existe una rebeldía femenina que radica en la toma de consciencia de los derechos como grupo (Kirkwood 2017, 77).

⁹ Espacio donde fueron encontrados los cuerpos del cantautor y de Littré Quiroga en la comuna de Lo Espejo.

¹⁰ Se tiene mayor información respecto del mural debido a que la actividad fue difundida por distintas colectivas feministas, detallando las actividades a realizarse durante el día.

De forma transversal, está el uso de distintos colores como el morado (reflejando el carácter feminista del mural), el verde, amarillo y rojo, aludiendo a los colores de la naturaleza, especialmente de flores que rodean a la joven representada en el mural. De igual modo se busca enfatizar en los tonos de piel, donde no representa a una mujer blanca, sino a una mujer latinoamericana mediante una estética definida: el pelo negro trenzado, la piel morena y, especialmente, con el puño en alto en actitud de lucha constante y permanente. Este simbolismo alude a su interiorización como parte de la cultura, donde se puede interpretar el gesto como un acto de rebeldía que tenemos asimilado.

Los murales, por tanto, se presentan como una forma de resistencia a las problemáticas neoliberales y patriarcales, desde la enseñanza visual y la convivencia con una memoria histórica que no es lineal, sino cíclica, que confronta la violencia patriarcal desde estos espacios, generando un lenguaje comunitario que es invisibilizado por la historia oficial y que refuerza características de luchas territoriales que no están llegando al centro urbano la misma forma. Es en este sentido que el análisis interseccional “pone de manifiesto dos asuntos: en primer lugar, la multiplicidad de experiencias de sexismo vividas por distintas mujeres, y en segundo lugar, la existencia de posiciones sociales que no padecen ni la marginación ni la discriminación, porque encarnan la norma misma, como la masculinidad, la heteronormatividad o la blanquitud” (Vigoya 2016).

Al converger distintas tensiones en la imagen-mural, resulta un lenguaje visual que considera otrxs cuerpxs femeninos y otras formas de concebir los murales al instalarse una mirada feminista del territorio, la cual es llevada desde la institucionalidad gubernamental y por medio de organizaciones sociales. Así es que se plasma en la creación una postura feminista del espacio y, por consiguiente, de esta “otra ciudad”, lo cual permite considerar la realización y mantención de estos murales como un acto subversivo que se traduce en un “¡estamos aquí!”

Si bien estos no son los únicos murales existentes que apelan a un diálogo feminista en los territorios, sí son los que se encuentran en espacios límites de sus respectivas comunas y que manifiestan un sentir: el ser visibles. Sin embargo, es posible

diferenciar dos tipos de murales en el sector sur de Santiago. El mural institucional que es financiado por gobiernos locales o con fondos públicos que buscan cumplir con ciertos temas y hacerlos visibles en espacios donde la opresión y violencia son mayores. No ocurre en estos murales lo que pasa con el financiamiento a artistas, como es el caso de murales patrocinados por programas como “Quiero Mi Barrio” o “Museo a Cielo Abierto” donde las técnicas artísticas son distintas, especialmente porque se destinan mayores recursos para estos trabajos. Por el contrario, siguen siendo “muros artesanos” donde el fondo blanco se mantiene y que tienen un carácter mucho más territorial, pero que no por eso dejan de ser considerados una manifestación artística y política, pues visibilizan y comunican la lucha feminista, la no-idealización de las mujeres y sus cuerpos racializados.

En segundo lugar, se encuentra el mural autogestionado, el cual convoca a distintas colectivas para participar y, por lo mismo, genera espacios de difusión feminista a nivel territorial con la realización de talleres, conversatorios y donde se explica la importancia de la realización del mural en dicho espacio (el por qué). De esta forma es que los espacios de memoria, como es en este caso el Memorial Víctor Jara, manifiestan las distintas opresiones y violaciones que han ocurrido y que siguen sucediendo, por lo que el mural dialoga de una forma cíclica constante con la memoria histórica, buscando interpelarla y, al mismo tiempo, dotar de un sentido actual los hechos y cómo estos afectan colectivamente.

El concepto de territorialización también se amplía, siendo el territorio una expresión colectiva: si algo le ocurre a una, les ocurre a todas. Sin embargo, “el territorio, en otras palabras, está dado por los cuerpos. Como nunca antes, por esta soltura de las redes con relación a la jurisdicción territorial estatal-nacional, con sus rituales, códigos e insignias, la jurisdicción es el propio cuerpo, sobre el cuerpo y en el cuerpo” (Segato 2016, 67). Esto queda de manifiesto en las comunas del sector sur de Santiago, donde las políticas públicas no logran ser eficientes para detener la violencia que se ejerce constantemente hacia las mujeres y hacia quienes no se ajustan a la heteronorma. Por lo mismo, entender el cuerpo como un “lugar de imágenes” lo dota de un poder performativo. Entender el cuerpo como un espacio de control biopolítico,

como un espacio donde la jurisdicción estatal intenta impregnar su visión del cuerpo femenino, la cual es interpelada con estas acciones al concebir los cuerpos como lugares en una constante construcción dotada de autonomía.

Las políticas públicas dejan de operar, de forma eficiente, en sectores excluidos. Entender el cuerpo como una imagen y una representación permite cuestionarnos qué ocurre con estos espacios y por qué la memoria (local, histórica y relacional) no llega a incidir en espacios de decisión. Que ambos murales no se encuentren en espacios visibles y cuidados, que no sean puntos de encuentro cultural y solo una manifestación también debe ser una crítica, pues son lugares que no se cuidan debido a que desde el Estado son despojados como zonas de valor histórico-patrimonial. La imagen-mural, por tanto, demuestra la construcción poco democrática de la ciudad, pero también de las zonas periféricas donde se sigue reproduciendo un control territorial que despoja a las mujeres de su calidad de “seres humanos” y sujetas de derechos, por lo que las manifestaciones artísticas solo logran ser apreciables para quienes transitan ahí.

De igual forma, la interseccionalidad resulta clave para realizar un análisis respecto a la representación Imagen-Medio-Cuerpo, mostrando las distintas formas en las cuales funciona la exclusión, el despojo y, por consiguiente, la opresión. Sin embargo, es necesario que todas las memorias y vivencias logren aquel grado de consciencia para conformar propuestas de cambio que impacten positivamente en las formas de vida de quienes han sido excluidos por el poder hegemónico, donde el aumento de murales feministas resulta clave para reconfigurar la historia de las periferias urbanas y de los actores sociales que viven en ellas.

Referencias

Agamben, Giorgio. 2006. *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

Auge, Marc. 2000. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Barthes, Roland. 2017. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

- Belting, Hans. 2010. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter. 2008. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.»
En *Sobre la fotografía*, de Walter Benjamin. Valencia: Pre-textos.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*.
Barcelona: Crítica.
- Kirkwood, Julieta. 2017. *Feminarios*. Viña del Mar: Communes.
- Ramón, Armando de. 2000. *Santiago de Chile (1541-1991): Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Red Chilena Contra la Violencia Hacia las Mujeres. *No más violencia contra mujeres*.
Julio de 2019. <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2019/07/DOSSIER-2019.pdf> (Último acceso: julio de 2019).
- Segato, Rita. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Vigoya, Mara Viveros. «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación». *Debate Feminista*, 2016: 17.

MESA 6: Educomunicación, pueblos originarios y medio ambiente

Movimentos artísticos urbanos na Venezuela: resistência e práticas educacionais / Leila Adriana Baptaglin

Resumo

A presente investigação teve como objetivo compreender como os movimentos artísticos urbanos venezuelanos comunicam suas proposições. Para tanto foram trabalhados com teóricos que auxiliaram na construção dos conceitos da Arte Urbana; Movimentos Sociais; Circuito da Arte; Educomunicação além de autores que trabalham com o processo de descolonização na América Latina. Para o desenvolvimento da pesquisa de campo foram realizadas pesquisas nas redes sociais e análise das narrativas escritas (questionário) e visuais de três grupos de Arte Urbana venezuelanos: MURALeja, Urbano Aborígen e Ksa La Tribu. Com base na análise das narrativas, organizamos quatro categorias: Aproximação e conceituação da Arte Urbana; Coletivos de Arte Urbana; Circuito da Arte: Produção, Recepção, Cultura Viva e Financiamento; Produções Artísticas. O que fica dessa investigação é a percepção da riqueza de elementos sociais alicerçados pelos coletivos de Arte Urbana e a potência que os mesmos apresentam em grupos minoritários ampliando e impulsionando ideais cada vez mais ousados e necessários para o reconhecimento das diversidades.

Palavras-chave: Movimentos artísticos urbanos; territorialidades; educomunicação; circuito da arte.

Esta proposta adentra as práticas sociais/políticas/econômicas e culturais de sujeitos coletivos que interagem com diversos contextos de transformação em diferentes escalas. O interesse pela proposta surge no contato com os Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos a partir das ações realizadas na Universidade Federal de Roraima/UFRR, em especial, pelo evento Grafita Roraima. Este evento anual busca a participação de artistas brasileiros, venezuelanos e de outros países que trabalhem com a Arte Urbana aproximando-os do espaço urbano e, principalmente do espaço educacional.

Diante desta articulação, buscamos investigar “Como os Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos comunicam suas proposições?”. Para isso trabalhamos com o objetivo geral “Compreender como os Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos comunicam suas proposições” e ainda objetivos específicos como:

- Investigar a proposta dos Movimentos Artísticos Urbanos na América Latina;
- Identificar Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos;
- Observar os processos de construção das ações;
- Acompanhar a estrutura comunicacional;
- Verificar as relações de poder estabelecidas na comunicação artística.

Estas preocupações são apresentadas devido a construção social alicerçada nos ideais da população. Com a nova Constituição, Chávez começou a implementar um sistema onde o povo está fortemente presente. Premissa essa que instiga o olhar para o processo comunicativo e educacional adjacente à produção artística, situação distinta do trabalho realizado pelos movimentos urbanos do Estado de Roraima onde a preocupação foca-se muito mais em um olhar para a representatividade regional.

Desta forma então, buscamos nesta investigação pautar nosso olhar para alguns coletivos de Arte Urbana Venezuelanos e entender como e, por quais elementos teórico-práticos perpassam os processos de comunicação estabelecido por seus trabalhos.

Metodologia

A estruturação metodológica da investigação parte de um olhar para as narrativas socioculturais escritas e visuais realizadas pelos coletivos na incumbência da compreensão da situação atual da América Latina. Assim, esta proposta buscou realizar uma investigação da construção da conjuntura que reflete o trabalho artístico realizado pelos Movimentos Artísticos Urbanos na América Latina, mas especialmente na Venezuela.

Desta forma trabalhamos com alguns Movimentos Artísticos Urbanos que vêm produzindo artisticamente e buscamos verificar como estes vem desenvolvendo suas ações diante das condições sociais e econômicas vivenciadas na Venezuela.

As ações dos movimentos e o registro visual realizado pelos artistas nas ações artísticas propostas pelo grupo são os materiais que usamos para a análise. Além deste processo trabalhamos com mais afincos, com as narrativas escritas (questionário) e as visuais (produções artísticas) dos membros dos Movimentos Artísticos no sentido de compreender a construção artística e a preocupação na construção de proposições coletivas. Destacamos que a escolha dos coletivos e dos artistas ocorreu pela proximidade dos mesmos com o trabalho que realizamos na Universidade Federal de Roraima e com a participação em eventos em Caracas/Venezuela.

Assim, na escolha dos coletivos e artistas, Connelly e Clandinin (1995) nos auxiliam a entender as narrativas quando nos dizem que estas são *“el nombre de esa cualidad que estructura la experiencia que va a ser estudiada, y es también el nombre de los patrones de investigación que van a ser utilizados para su estudio”*. Assim, as narrativas dos sete integrantes de três coletivos: MURALeja, Urbano Aborigem e Ksa La Tribu, proporcionaram a percepção de elementos necessários para compreender as articulações realizadas pelo movimento artístico.

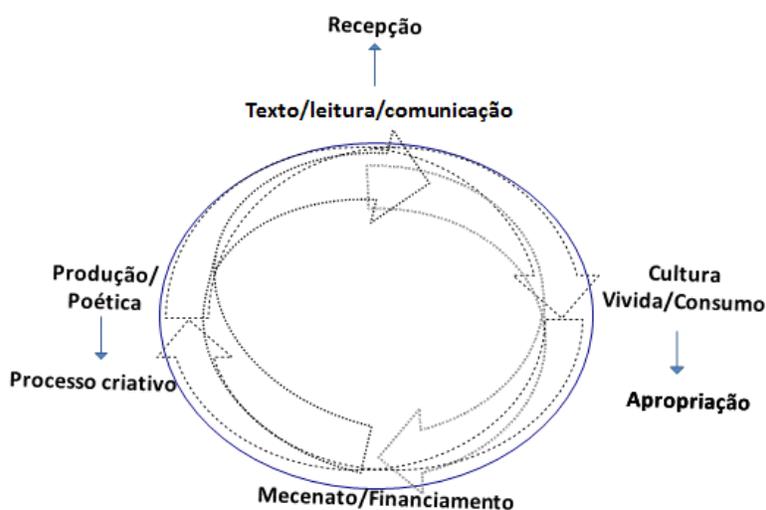
Com isso a análise das narrativas escritas (questionários) foi organizada a partir de categorias que dimensionam os elementos comunicativos e artísticos presentes na proposta dos Movimentos Artísticos Urbanos da Venezuela. Isso pode ser evidenciado pois, para Bardin (2009) a organização em categorias, enquanto método de análise, apresenta-se composta de uma série de técnicas de análise das comunicações as quais passam a utilizar procedimentos de sistematização do conteúdo das mensagens. Desta forma, foram organizadas quatro categorias de análise que foram significativas para o desenvolvimento do objetivo da investigação.

Circuito da arte na Arte Urbana

Discutir sobre os Movimentos Artísticos Urbanos e o trabalho comunicacional requer a compreensão de como ocorre este processo de comunicação e recepção. Assim, buscamos na proposta de “Circuito da Cultura” de Johnson (1999) elementos

que nos permitam construir uma proposta de “Circuito das Artes”. Nussbaumer (2000) nos ajuda a desenrolar o Circuito da Arte quando nos traz o elemento do financiamento. Assim, nessa proposta, a poética do artista apresenta-se como uma prática sociocultural advinda das experiências do artista e a obra como produto da cultura que, com o processo de mediação, passa a atingir e a impactar nos diferentes segmentos sociais. O Circuito da arte pode ser assim representado, com base nas proposições alicerçadas pelo circuito da cultura de Johnson (1999) e pelas considerações de Nussbaumer (2000).

Figura 1. Diagrama do Circuito da Arte.



Fonte: Baptaglin e Santi (2018).

Com base nestas estruturas percebemos que as produções artísticas urbanas passam por processos de comunicação que são próprios da estrutura artística delineada pelo contexto contemporâneo e, especificamente, pela arte contemporânea.

No elemento da *produção* há a estruturação das formas culturais realizadas a partir do processo de *criação*, da poética do artista. Poética aqui é entendida como processo mental e material de produção e construção artística. Neste sentido a poética enquanto produção artística ocupa-se, na Arte Urbana, de elementos ousados e cotidianos apresentando-os como elementos constituintes da obra de arte e

comunicando ao expectador a sensação de inquietude, de apropriação da coisa inútil apresentando-a como arte vinculada e articulada ao espaço público.

No *texto/leitura*, adentrando ao campo educacional e comunicacional da produção artística, o artista apropria-se de suas habilidades técnicas de produção para abstrair e expressar para o expectador utilizando-se de diferentes elementos. O processo de texto/leitura requer assim “uma conexão com as práticas de grupos sociais e os textos que estão em circulação, realizando uma análise sócio-histórica de elementos culturais que estejam ativos em meios sociais particulares” (Escoteguy 2007, 121). A educomunicação aqui, além de ser uma vinculação dos conceitos de comunicação e educação, adentrando nas ações e possibilidades de trabalho para com os saberes culturais, apresenta-se como um elemento essencial para a apropriação do texto/leitura pelo expectador. Advinda dos pressupostos teóricos de Paulo Freire e Celéstin Freinet da área da Educação e, de José Martín-Barbero e Mário Kaplún da comunicação, no contexto contemporâneo, a educomunicação surge como uma proposta de que o consumo cultural, e em nossa pesquisa o consumo da Arte Urbana, seja efetivado por sujeitos que são educados para a comunicação passando por ações pedagógicas que viabilizem o processo de ensino e aprendizagem dos elementos necessários ao Circuito da Arte (Soares 2000).

Com isso, a compreensão das *Culturas Vividas* pelo artista e pelo expectador são fundamentais para que haja a recepção e, conseqüentemente, o *consumo da obra*. Consumo aqui é vinculado à apropriação simbólica do conceito (sendo ele visto como entendimento, aprendizagem, aproximação, identificação) pelo expectador e não necessariamente o consumo em termos materiais da obra. E é neste momento que as ações educacionais proporcionam o consumo e a difusão dos temas propostos a partir do momento em que os próprios sujeitos ao consumirem, deglutem e retornam para a sociedade.

O consumo deixa de ser a troca/compra de bens materiais e passa a ser espaço de diálogo, de articulação comunicativa de ensino e aprendizagem entre sujeitos e entre obra e expectador adentrando ao processo de apropriação de culturas e simbologias.

Além destes elementos do circuito cultural, proposto por Johnson (1999), Nussbaumer (2000) nos alerta para o processo de *financiamento/mecenato* da produção artística o qual também passa por modificações. Há algumas décadas o financiamento de obras e, em especial, o financiamento cultural era quase que exclusivo do Estado ou de alguns mecenas. Hoje, a iniciativa privada começa a ganhar espaço e a vincular-se a prerrogativa de arte como negócio, situação que incita a preocupação sobre as produções artísticas tendo em vista que os patrocínios/financiamentos contemporâneos podem acabar por atender mais aos interesses da iniciativa cultural privada do que ao artista.

Neste viés percebemos que a Arte Urbana passa a dinamizar um complexo sistema de produção, comunicação, consumo e financiamento que articula-se ao mercado consumista da Arte. Situação esta bastante complexa de ser trabalhada nos territórios investigados, Brasil e Venezuela, e no contexto contemporâneo de produção artística. Contudo, vincula-se também aos processos educacionais alicerçando assim propostas educacionais que são dinamizadas de forma artística para um público cada vez maior em vista a apropriação dos meios comunicacionais.

Arte Urbana em Venezuela: o trabalho coletivo de artistas urbanos

A fim de estabelecermos um processo de análise das narrativas visuais e escritas (questionários) dos artistas investigados, buscamos trazer neste momento alguns elementos que foram centrais para o entendimento da construção comunicacional destes coletivos.

Destacamos que o processo de coleta de informações ocorreu através de acompanhamento nas redes sociais dos coletivos e dos artistas investigados. Ainda, foi solicitado que respondessem um questionário narrando alguns elementos do seu contato com a produção na Arte Urbana.

Destacamos que foram enviados os questionários para dez artistas venezuelanos. Destes dez, sete responderam o questionário e auxiliaram no desenrolar da pesquisa adentrando nas especificidades de vários coletivos os quais fazem parte mais especificamente nos coletivos MURALEja, Urbano Aborigen e Ksa La Tribu.

Neste sentido, com base nos tópicos dos questionários e nos objetivos específicos da investigação realizamos a categorização das narrativas escritas conforme segue:

Categoria	Subcategoria	Objetivos específicos
Aproximação e Conceituação da Arte Urbana	Vivências Processo educomunicacional Produção artística de resistência	Investigar a proposta dos Movimentos Artísticos Urbanos na América Latina. Observar os processos de construção das ações
Coletivos de Arte Urbana	Multiplicidade de coletivos Ações coletivas	Identificar Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos
Circuito da Arte: Produção, recepção, Cultura vivida e Financiamento	Recepção e divulgação financiamento e pertencimento	Acompanhar a estrutura comunicacional
Produções artísticas	Territorialidades Linguagens e técnicas diversas	Verificar as relações de poder estabelecidas na comunicação artística

As categorias e subcategorias organizadas nos proporcionam apresentar uma estrutura de análise. Assim, na categoria **Aproximação e conceituação da Arte Urbana** temos três subcategorias:

1. *Vivências*, onde buscamos trazer um pouco da experiência dos artistas e, da forma como aproximaram-se da Arte Urbana. Neste momento trabalhamos com a construção ideológica e como esses artistas, enquanto sujeitos individuais se associam a um coletivo.

A organização de coletivos que lutam pelos ideais de forma artística passa a visibilizar elementos como “[...] *la opresión y la exclusión tienen dimensiones que el pensamiento crítico emancipatório de raíz eurocéntrica ignoró o desvalorizó* [...]” (Santos

2010, 7). Santos nos apresenta essa vinculação dos coletivos com a necessidade de descolonização dos saberes alicerçando e alavancando outros ideais que não os ideais colonizadores ocidentais. Com isso, os artistas nos colocam que *“mi acercamiento con el arte urbano surge de la necesidad de recuperar espacios públicos y de esparcimiento común* (Genova, 2018).

Assim como Genova, os demais artistas sinalizam diferentes formas de aproximação com a Arte Urbana, contudo todos apresentam, em sua inserção nos coletivos, a preocupação social. Situação essa discutida na subcategoria:

2. Processo *educacional*, onde buscamos adentrar na concepção de Arte Urbana instigando a proposta dela de ser um meio de educar e comunicar para as massas. *“Para mí la importancia del arte urbano es comunicar, y lograr accesible la contemplación del arte para la comunidad. Además de que promueve la creatividad y las ganas de usar esos momentos de ocio para pintar y expresar, y evitar que jóvenes y niños entren en el mundo de la delincuencia [...]”* (Diana, 2018).

As proposições de Diana sinalizam a preocupação que é mostrada pelos artistas para o caráter educativo e comunicacional das ações buscando sempre a interação, a aproximação com as Culturas Vivas e, assim, a consolidação do consumo artístico.

Para comunicarmos algo, para produzirmos o processo de consumo cultural no sentido estabelecido pelo Circuito da Arte, o artista necessita estabelecer um processo de conhecimento da Cultura Viva pelos sujeitos que vivem no local que irá propor a comunicação. É necessário estabelecer um diálogo entre artista e expectador no sentido de proporcionar aproximação/reflexão/repulsa.

Na subcategoria:

3. *Produção artística de resistência*, adentramos nos ideais e nas lutas alicerçados pelos movimentos sociais. Ideais estes calcados na luta e na valorização dos saberes tradicionais. Nesta categoria podemos ter um olhar mais amplo da constituição ideológica dos Movimentos Artísticos Urbanos da América Latina, mas também com uma forte especificidade para o território da Venezuela. Isso fica evidente na fala dos pesquisados e revela-se de forma intensa na narrativa de Héctor: *“El Movimiento Urbano en Venezuela es vanguardia para la confrontación política y social por lo que*

siempre ha tenido un puesto privilegiado en el sector popular, ahora cuenta con un grupo de jóvenes quienes han hecho de este arte un salto al futuro con nuevas técnicas gráficas a través del grafiti” (Héctor, 2018).

Assim, estes Movimentos sociais e esses coletivos colocam, como nos diz Santos “[...] *en sus banderas de lucha y las dos dificultades de la imaginación política progresista ya mencionadas son precisamente los factores que determinan la necesidad de tomar alguna distancia con relación a la tradición crítica eurocéntrica*” (2010, 15).

Todas estas vivências e experiências dos integrantes dos coletivos perfazem a construção de seus ideais comunicacionais imagéticos alicerçados por ações educacionais que atingem as raízes que afetam as Culturas Vividas por eles e pelo coletivo que representam.

Estas análises nos aproximam da categoria dos **Coletivos de Arte Urbana** onde passamos a vislumbrar a potência dos coletivos enquanto movimentos sociais estruturados e organizados por ideais comuns de luta e reivindicação. Podemos perceber na subcategoria 1. *Multiplicidade de coletivos*, a diversidade e os ideais apregoados por estes a partir do momento em que os artistas citam alguns dos coletivos que conhecem. “Comando Creativo, Urbano Aboragen, Nativa Crea, Ejército comunicacional de liberación (ECL), Bravo Sur, SDS crew (sur oeste unido), CMS crew (cómense mis sobras), VO crew (vía oeste), DMC crew (Demencia), PSC crew, SP crew (simbiosis perfecta), FC crew, PSC crew y otros, Ramón Pimentel, Shamaniko, Ache Roja (Diana, 2018).

Na subcategoria 2. *Ações coletivas*, adentramos no trabalho que vem sendo realizado e uma aproximação maior com os coletivos MURALEja, Urbano Aborigen e Ksa La Tribu.

Estes coletivos de Arte Urbana adentram a conotação de reflexões críticas e vinculadas as *Culturas Vividas*, aos saberes de um povo situado na América Latina e que, a partir de uma sociologia das ausências e da constante articulação para uma sociologia das emergências marcam as distâncias da tradição crítico ocidental possibilitando alternativas as quais chamamos de *epistemologías del sur* (Santos 2010).

Assim, os coletivos em suas amplas configurações nos mostram possibilidades de interlocução e atuação sendo estes, em suas diversidades, os territórios de reivindicação, luta e resistência mobilizados pelos jovens, pelas classes pobres, pelos grupos sociais localizados à margem da sociedade. E com isso, o que podemos perceber é que a história escrita dos colonizadores não pode calar a história artística que, na sua mestiçagem tropical e virgem capta e seduz graças a sua relação com a cultura pré-colombiana e a sua ancestralidade. Arte Urbana em sua essência imagética busca educar e comunicar seus ideais através da Arte.

Já na categoria **Circuito da Arte: Produção, Recepção, Cultura Viva e Financiamento** trabalhamos com a proposta do Circuito da Arte (Baptaglin y Santi 2018) procurando estabelecer aproximações com a Arte Urbana. Na subcategoria 1. *Recepção e divulgação*, focamos o olhar para os processos de mediação para a recepção da Arte Urbana pela população e nisso, o papel educativo e dos meios de divulgação e das redes sociais. *“Los ciudadanos apoyan el arte urbano, les ha cambiado la perspectiva acerca de cómo valorar el arte, la respuesta ha sido positiva, lo han manifestado por las redes sociales, se apropian de los espacios y les crea un sentido de pertenencia. Cuando hay sentido de pertenencia se empiezan a cuidar los espacios”* (Artemio 2018).

A educomunicação encontra-se no processo de recepção como um forte elemento que fortalece e dissemina os coletivos. Na subcategoria de 2. *Financiamento e pertencimento*, damos destaque as dificuldades e as estratégias alicerçadas para o desenvolvimento das ações nos territórios em que vivem os coletivos pois o apoio dado aos coletivos é quase inexistente, seja ele dos meios de comunicação oficial ou dos órgãos de financiamento. *“Sólo sé de contratos, tanto de entes públicos como privados. Algunos privados patrocinan a cierto tipo de artistas. Por otro lado, el gobierno también contrata a colectivos y artistas como parte de eventos y planes culturales, pero no promueve activamente la creación artística de ninguna manera, ni siquiera dándole cobertura mediática”* (Roraima 2018).

Esta categoria nos possibilitou encontrar elementos que articulem a estrutura educacional da Arte Urbana com o processo de recepção e apropriação nos

territórios investigados e, como estes territórios passam a estabelecer relações de poder a partir da produção artística embora as dificuldades econômicas do país.

Na última categoria **Produções Artísticas** trabalhamos com duas subcategorias: 1. *Territorialidades*, abordando a amplitude e o hibridismo presente nas produções artísticas e as relações de poder que estas passam a estabelecer (Santos 2010). Quando Víctor (2018) nos coloca que “*Bueno, he estado a lo largo de todo el territorio, comunidades, barrios, avenidas, nombrar sería quedarme corto*” (Víctor, 2018).

Percebemos a amplitude que o trabalho dos coletivos abarca. Já na subcategoria *Linguagens e técnicas diversas* adentramos no processo de construção das 2. *Linguagens e técnica* de Grafite/Muralismo dentre outras tantas apresentadas pelos coletivos trazendo imagens dos trabalhos e das ações desenvolvidas.

Ganz e Manco (2010) nos sinalizam para a importância do material na Arte Urbana quando nos colocam que “[...] a lata de spray, ferramenta tradicional do grafite [...] tinta óleo ou acrílica, aerógrafo, giz pastel oleoso, pôsteres e etiquetas, entre outros – são muito diversas e tem ampliado a esfera de ação dos artistas”.

Um exemplo do trabalho realizado pelo coletivo Ksa La Tribu nos mostra um exemplar de trabalho voltado para o cenário de resistência e valorização da cultura negra intensificando a inserção social e a resistência étnica do povo negro.

Imagem 1



Fonte: Víctor Forastero - Ksa La Tribu

O que podemos sinalizar é a forte ação educacional realizada pelos coletivos como instrumento mobilizador de ideais calcados na liberdade, na

apropriação e pertencimento dos sujeitos à sociedade. Sociedade esta que com a luta dos movimentos artísticos difunde potenciais diversidades e possibilita a inserção e pertencimento do sujeito aos territórios.

Considerações finais

Diante dos apontamentos realizados por esta investigação que busca compreender *como os Movimentos Artísticos Urbanos venezuelanos comunicam suas proposições?*, adentramos em situações inquietantes e que merecem destaque ao tratarmos da aproximação para como Circuito da Arte.

Assim, organizamos nossa análise do material coletado junto aos investigados em categorias vinculadas diretamente aos objetivos específicos, são elas: *Aproximação e conceituação da Arte Urbana; Coletivos de Arte Urbana; Circuito da Arte: Produção, Recepção, Cultura Viva e Financiamento; e Produções Artísticas.*

Diante da análise das narrativas escritas e das produções artísticas dos coletivos há inúmeros elementos que são acionados na consolidação destas ações. Nesta investigação trouxemos conceitos teóricos que transversalizam o trabalho artístico, são eles: o conceito de territorialidades; o conceito de educomunicação; e o conceito de Circuito da Arte.

Muito distante de qualquer conclusão, salientamos aqui que estes três elementos perpassam todas as propostas dos Coletivos de Arte Urbana a partir do momento em que ocorre a preocupação com as Culturas Vivas, com o território a ser trabalhados. Em uma situação específica da territorialidade latino-americana, percebemos fatores marcantes alicerçados pela luta, pela resistência e pelo processo de descolonização exógena e endógena. Esta etapa é consolidada por ações vinculadas a um conceito de educomunicação que, em sua essência busca, a partir de um trabalho teórico-prático, a aproximação e a inclusão da sociedade nas ações artísticas propostas e, com isso, a disseminação dos ideais no momento em que há a apropriação da proposta.

O que fica dessa investigação é a percepção da riqueza de elementos sociais alicerçados pelos coletivos de Arte Urbana, e a potência que os mesmos apresentam em

grupos minoritários ampliando e impulsionando ideais cada vez mais ousados e necessários para o reconhecimento das diversidades. Assim, ao nos propormos compreender como os coletivos de Arte Urbana venezuelanos comunicam seus ideais fica evidente a necessidade de compreensão das territorialidades, das discussões educacionais e do funcionamento do Circuito da Arte alicerçadas por eles, mesmo que implicitamente, em suas ações coletivas.

Referências

- Bardin, Lourence. 2009. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA.
- Baptaglin, Leila Adriana e Vilso Junior Santi. 2018. "As intervenções artísticas urbanas no Circuito da Arte em Roraima e o potencial comunicativo dos saberes artísticos amazônicos". *Revista Observatório* 04, jul-set.
- Connely, F. Michael y Clandinin, D. Jean. 1995. "Relatos de experiencias e investigación narrativa". En Larrossa, Jorge. *Déjame que te cuente: Ensayos sobre narrativas y educación*. Barcelona: Laertes.
- Escoteguy, Ana Carolina. 2007. "Circuito da cultura/circuito de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e recepção". *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 4.
- Ganz, N. y T. Manco. 2010. *O mundo do Grafite: Arte Urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Matins Fontes.
- Johnson, Richard. 1999. "O que é, afinal, estudos culturais?". En Tomaz Tadeu da Silva. *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica.
- Nussbaumer, Gisele. 2000. *O mercado da cultura em tempos pós-modernos*. Santa Maria: Editora UFSM.
- Santos, Boaventura Souza. 2010. *Descolonizar el Saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Soares, I. O. 2000. "Educomunicação: um campo de mediações". *Revista Comunicação e Educação* 19. Disponible en:
<http://www.journals.usp.br/comeduc/article/view/36934/39656>

MESA 7: Memoria y patrimonio en la danza

El cachimbo. *Revival* y Patrimonio Cultural Inmaterial de Tarapacá / Franco Daponte¹

El cachimbo actualmente es la danza que identifica a los habitantes de la región de Tarapacá. Esta se ha convertido en un símbolo de la identidad regional y ha despertado en sus cultores la necesidad espontánea de cuidarlo, revivirlo y transmitirlo a las nuevas generaciones. Es así como los mismos cultores han creado escuelas y clubes de cachimbo, todos con el mismo fin: “rescatar”, “difundir” y “enseñar” esta danza, para posteriormente, con el apoyo de instituciones como el Servicio del Patrimonio del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y la Universidad de Tarapacá, convertirlo en Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile.

Esta danza es propia de la región de Tarapacá, se desarrolló desde comienzos de la república peruana y continúa vigente hasta nuestros días. Pertenece a la familia de los bailes de tierra (Loyola 1994; Daponte 2019), que se caracterizan por ser bailes de pareja con pañuelo. Se bailó en los salones tarapaqueños y desde aquí se expandió a otros espacios sociales públicos como plazas y parabienes. En estos últimos espacios el cachimbo adquiere características propias y comienza a diferenciarse del baile y tierra, el que quedó relegado a los salones. Durante su desarrollo histórico y social esta danza se convirtió en un símbolo de identidad tarapaqueña.

Desde comienzos del siglo xx el cachimbo adquirió diferencias en su estilo que respondían al espacio en los que se bailaba. Así, en los salones se le recuerda “más cadencioso” y con “otro aire”, mientras que en los espacios públicos –especialmente en el parabién–, más popular y democrático, aunque siempre su carácter fue denominado como “elegante y gallardo” y, a mediados del siglo xx, comienzan a establecerse en los pueblos tarapaqueños diferencias locales que lo llevaron a distinguirse entre “cachimbo de Tarapacá”, “cachimbo de Mamiña”, “cachimbo de Matilla” y “cachimbo de Pica”.

Respecto a su música, el cachimbo se ejecutaba en los salones principalmente con piano y con pequeños ensambles de cuerdas como guitarra, mandolina y violines.

¹ Universidad de Tarapacá, Chile.

Actualmente, se conocen tres melodías de cachimbo: “el cachimbo de Pica”, “el cachimbo de Mamiña” y “el cachimbo de Tarapacá”, esta última es la más difundida o conocida de todas.

Respecto a su forma esta danza está compuesta por tres partes coincidentes con la estructura coreográfica, más una introducción, cuya función es el llamado a los bailarines a disponerse en el espacio y a internalizar el pulso para la performance. La danza comienza con la melodía y sobre los ocho primeros compases musicales se realizan las primeras tres evoluciones coreográficas llamadas: “hecha”, “desecha” y “saludo”; la disposición u orden de estas evoluciones varía en cada pueblo, o bien depende del pueblo de procedencia de cada pareja. La segunda parte del cachimbo está compuesta por los siguientes ocho compases musicales y sobre estos se realiza la evolución coreográfica llamada “encuentro”, “desprecio” o “venia”, y la tercera parte de la danza contiene solo dos compases musicales que se repiten constante e indefinidamente, dependiendo del ímpetu de los bailarines, y sobre estos compases se realiza la evolución coreográfica denominada “toreo”.

Actualmente, el cachimbo solo se baila con banda de bronces, la que siempre tiene en su repertorio las tres melodías mencionadas anteriormente. Se baila dos veces y el orden de los cachimbos depende del pueblo en el que se baile, por ejemplo: si se está en Pica, primero se toca el cachimbo de Pica y luego el de Tarapacá; si se está en Mamiña, primero se ejecuta el cachimbo de Mamiña y luego el de Tarapacá o el de Pica, etc. Los arreglos para banda se han pasado por las distintas generaciones y están contenidos en libretas de partituras que contienen copias de las partes de trompeta o bajo. La orquestación de los cachimbos más completa es la del ejército y armada, que incluye no solo bronces, también partes para maderas como clarinete y oboe, entre otros instrumentos de bronce, como saxos, cornos y tubas.

Desde la década de 1970 en adelante, esta danza se ha conocido, popularizado y masificado a través de la proyección escénica que realizan los conjuntos folclóricos nacionales, cuya propuesta artística promueve un imaginario del sujeto “nortino” y ha entregado a la danza un estilo propio de las danzas escénicas, con las formas propias de los ballets folclóricos, estilo que no es reconocido por los cultores antiguos, quienes

argumentan que el cachimbo escénico ha perdido el “aire”, ha dejado de ser “señorial” y se ha “andinizado” tanto en lo sonoro como en el vestuario y en la actitud de los intérpretes.

En los últimos años, de manera espontánea, los cultores de la región han realizado varias acciones significativas con el propósito de revitalizar el cachimbo y sus componentes extramusicales y coreográficos. La primera fue en el año 2001, para la fiesta de San Andrés de Pica, cuando el comité de alférez decidió interrumpir con dos pies de cachimbo “la bajada de la huara”, que consiste en bajar cantando y bailando un huayno colectivo desde el parabién comunitario, ubicado a la salida sur del pueblo, hasta la plaza de este. Estas interrupciones se realizaban en cada esquina del trayecto. Este hecho provocó un creciente interés, tanto de pobladores como de asistentes habituales de la fiesta patronal, en aprenderlo y bailarlo en las posteriores celebraciones de los poblados de Pica y Matilla. Esta situación generó un interés por la danza, que fue creciendo a medida que transcurrían los años hasta que se crearon clubes de cachimbos como el Centro Cultural y Social Amigos del Cachimbo Enrique Luza Cáceres, fundado en 2004 o las escuelas de cachimbo en Tarapacá y Mamiña, como la Escuela de Cachimbo Méndez Albarracín, liderada por la reconocida cultora Gladys Albarracín, del pueblo de Tarapacá. Todas estas agrupaciones tienen como objetivo difundir la danza por la región. Al comenzar el presente siglo los cultores de cachimbo también han generado otras medidas de enseñanza, transmisión y difusión de su danza, lo que, a la fecha, ha construido un enorme movimiento de *revival* no solo en los pueblos de origen, sino que también en la ciudad de Iquique.

El año 2017 un grupo de cultores envió una solicitud para que esta danza fuera reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) en Chile, objetivo que se logró en marzo de 2018.

Proceso Formal de Salvaguardia

Esta solicitud fue aceptada por el comité de expertos del actual Servicio del Patrimonio del Ministerio de las Culturas, quienes aprobaron iniciar el proceso de investigación y, dependiendo de esta misma, su posibilidad de reconocer al cachimbo como PCI en Chile y realizar un plan, en conjunto con los cultores, para salvaguardarlo.

Para lograr este objetivo se encargó a la Universidad de Tarapacá la realización de una investigación participativa, la que tuve la oportunidad de coordinar. Esta investigación partió desde la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las características que vinculan a la danza con la identidad regional?

Este trabajo dio como resultado un informe que se convirtió en una ficha de registro titulada: *Investigación sobre la danza del cachimbo en tres comunas focalizadas; "Pica, Huara y Pozo Almonte"*, y junto con este, un valioso expediente de esta danza (Díaz y Daponte 2018).

Esta investigación se realizó siguiendo las metodologías propuestas por el entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y, a su vez, siguiendo los paradigmas de la UNESCO, en las que el trabajo participativo de las comunidades en la investigación es uno de los pilares fundamentales.

Esta investigación tuvo como objetivo desarrollar una investigación participativa en tres comunas: Pica, Huara y Pozo Almonte, en la que tuvimos que elaborar un diseño especializado para llevar a cabo este tipo de investigación y para la evaluación y actualización de la información existente. Como objetivos específicos: Se describió el contexto histórico, geográfico, social y cultural en el que se desarrolló el cachimbo a partir de información pública y privada existente. Además, tuvimos que individualizar a los cultores, definir las tipologías y materiales de esta danza, describir los vínculos culturales, ecológicos y sociales que este baile tiene con el paisaje natural y cultural, caracterizar los riesgos naturales, socioculturales y medioambientales de origen externo e interno que afectan a la danza, describir las estrategias y mecanismos de transmisión sociocultural de las tradiciones, recoger y analizar la memoria colectiva que circula en torno a las organizaciones del cachimbo e individualizar las salvaguardias internas (cultores) y externas (instituciones públicas) generadas para la preservación de esta danza.

Desde el punto de vista metodológico dividimos el trabajo en dos partes. El primero fue un trabajo participativo con los cultores en el que realizamos entrevistas semiestructuradas, diálogos grupales, cartografía participativa, registro de documentos familiares y georreferenciación de datos en terreno (sitios, espacios e infraestructura

relacionada con la danza, etc.). El segundo fue el trabajo del equipo interdisciplinario en las dependencias de nuestra universidad, en el que discutimos la información obtenida en los talleres participativos y diseñamos las estrategias para el levantamiento de información secundaria y los análisis críticos de fuentes bibliográficas, de los discursos y expresiones performáticas de los cultores, y cruzamos los datos obtenidos en las diferentes variables geofísicas (puntos de manifestación de la danza), sociodemográficas (pobreza, vulnerabilidad, empleo, salud, conectividad infraestructura, etc.) y socioeconómicas.

Este trabajo nos permitió evaluar diferentes aspectos de los cultores como la vulnerabilidad social, roles etarios, nivel económico, acceso a servicios básicos, etcétera.

Es importante resaltar que los mismos cultores de Pica, Matilla, Tarapacá y Mamiña fueron los que –durante y después de la realización de los talleres– nos proporcionaron documentos e imágenes de sus archivos personales y familiares que nos ayudaron a comprender, de manera ilustrativa, sus propios discursos y las dimensiones con las que ven y sienten la danza. Otro aspecto relevante de este proceso participativo es que los mismos practicantes de la danza pudieron expresarse con ejemplos performáticos, los que fueron legitimados, complementados o discutidos por los otros cultores presentes. Esta metodología nos ayudó a comprender la danza desde un punto de vista más comunitario, a diferencia de los paradigmas con los que se había estudiado el cachimbo anteriormente, que relaciona solo a un cultor con el investigador.

También este trabajo se realizó de manera interdisciplinaria, donde se contó con la mirada de dos antropólogos, dos geógrafos, dos historiadores, una trabajadora social, una gestora cultural, una periodista, un arqueólogo y un musicólogo, los que hoy día conformamos el equipo del Programa de Patrimonio del Departamento de Historia y Ciencias Geográficas de la Universidad de Tarapacá.

Otro aspecto importante por destacar es el trabajo de la memoria colectiva de los cultores de la danza, lo que nos permitió comprender sus usos sociales y entender las razones del porqué los tarapaqueños la consideran patrimonio comunitario.

A rasgos generales, desde los talleres participativos pudimos determinar que el cachimbo posee dos grandes componentes: la música y la danza. Ambos son complementarios pero independientes a la hora de manifestarse en la sociedad tarapaqueña, ya que los músicos y bailarines poseen diferentes formas de relacionarse tanto entre sí como con la comunidad. Por ejemplo, los músicos cobran por sus actuaciones, mientras que los bailarines no lo hacen.

Desde el punto de vista significativo, desde los talleres comunitarios pudimos percibir al cachimbo como un símbolo identitario tarapaqueño y que fue y sigue siendo utilizado como principal herramienta de reivindicación territorial por parte de los habitantes de la región de Tarapacá. Esta condición de danza simbólica pervive desde su nacimiento en el siglo XIX hasta la actualidad.

El cachimbo en la historia social de la región de Tarapacá

Uno de los principales pensamientos que sustentó el nuevo orden republicano fue la movilidad social mediante la extinción de las castas y el establecimiento de las clases sociales en las que todos podían alcanzar una mejor posición social a través de la meritocracia. Una de sus principales manifestaciones fue la abolición de la esclavitud y, por lo menos en el discurso, la integración de los “negros libres” a la nueva sociedad republicana. Este pensamiento se manifestó en las tertulias burguesas decimonónicas en las que las danzas “de la tierra” –es decir, nacidas en América–, que compartían espacio con otras danzas llegadas de los salones franceses, aludían en gran medida a la “casta morena” tanto en sus nombres como en su contenido musical y de danza (Spencer 2009). El ejemplo más común es la zamacueca, que de manera imperceptible aludía al mundo afro, compartió espacio en los salones burgueses con danzas europeas (Martínez y Palmiero 2000) y llegó a convertirse en el baile nacional de los cuatro países del cono sur latinoamericano: Perú, Bolivia, Argentina y Chile. Tarapacá no fue ajena a esta situación y desde comienzos de la república peruana “el baile y tierra” se convirtió en el símbolo identitario de los tarapaqueños y un vehículo que los vinculaba a la República del Perú.

Según los cultores el cachimbo se convirtió en el símbolo de identidad más importante para la sociedad tarapaqueña, ya que en el “tiempo del Perú”, como

expresan los cultores, era bailado por grandes personalidades tarapaqueñas de la naciente república peruana. Durante el período de chilenización del territorio, entre 1884 y 1929, fue una de las principales manifestaciones que la administración chilena prohibió en la región de Tarapacá “por ser considerada una danza peruana que había que erradicar”. Así también, los habitantes peruanos que no fueron expulsados durante aquel período lo utilizaron como herramienta de resistencia durante “el cautiverio del territorio”, así se expresa en la letra de la variante del cachimbo, el San Miguelito, cuyo texto habla del anhelo de retornar al territorio producto de las expulsiones realizadas por las ligas patrióticas chilenas, y relata la primera incursión al oasis de Pica por parte del ejército chileno.

Calatambo Albarracín arribó a Santiago en 1950, y además de construir el imaginario del sujeto “nortino”, da a conocer el cachimbo en el espectáculo nacional del centro de Chile, lo que influyó para que más tarde, durante el desarrollo del neo-folclor y la Nueva Canción chilena, el ritmo “cachimbo” se convirtiera en el “ritmo nortino” por excelencia y fuese utilizado por varios de los principales representantes de este movimiento como Los de Ramón, Violeta Parra, Los Cuatro Cuartos, Pedro Messone, Rolando Alarcón y Héctor Soto; este último grabó un disco completo de nombre *El Cachimbo*. Incluso, es uno de los ritmos utilizados en el disco *Adiós al 7mo de línea*, grabado por Los Cuatro Cuartos, en el que se exaltan las glorias del ejército chileno durante la guerra del Pacífico. Paralelamente, el trabajo de proyección escénica, así como el académico (Loyola 1994) de la folclorista nacional Margot Loyola, contribuyó a la integración del cachimbo al acervo de la música tradicional chilena. Esta situación, según los cultores, generó en ellos un sentimiento de integración cultural al Estado-Nación.

Un aspecto interesante respecto a la práctica y acciones de revitalización de la danza, y que había pasado desapercibida por los anteriores investigadores, es la expansión del territorio del cachimbo, es decir, el cachimbo dejó de ser una danza exclusiva de la precordillera y, desde finales del siglo XX, se extendió hacia la ciudad de Iquique, donde ha adquirido una nueva forma y estilo.

El cachimbo urbano

El cachimbo practicado en la urbe es un fenómeno que nos condujo a repensar la danza y a considerarlo también como una danza migrante que, en la urbe, comparte espacios con otras expresiones precordilleranas y altiplánicas.

Su historia migrante se remonta a los constantes flujos migratorios desde la precordillera a las ciudades de Iquique y Arica, sucedidos entre 1960 y 1970. Los migrantes se agruparon por localidades y sus organizaciones se hacían llamar: “Hijos de Pica”, “Hijos de Mamiña”, “Hijos de Tarapacá”, etc. La principal motivación de estas agrupaciones estaba relacionada con la mantención de sus prácticas tradicionales y el desarrollo de la comunidad. En el puerto de Iquique los migrantes de fines del siglo xx expresaron su identidad en los llamados “tambos”, que se transformaron en los principales eventos a beneficio y que tenían como objetivo juntar dinero para algún fin en común relacionado con la comunidad. En estos espacios se expresaron variados aportes culturales como la gastronomía, textilería, música y danza, en la que la práctica del cachimbo se convirtió en la más representativa de las comunidades precordilleranas de la región. En este espacio la danza en cuestión adquirió modos urbanos en su *performace*, lo que le otorgó una nueva identidad, la que media entre el mundo urbano y el andino. De esta manera los cultores urbanos se transformaron en protagonistas de otro *revival* asociado a una dicotomía campo-ciudad, que finalmente termina en la reconfiguración de un nuevo sujeto, el “Iquiqueño del interior”. Se construyó un espacio de interacción en la danza que cruza y mezcla, en la *performance*, variados elementos de distintas localidades precordilleranas. También integra imaginarios del “sujeto nortino” construido por los conjuntos de proyección folclórica e incorpora las variadas influencias del folclor urbano de moda o vigente que difunden los medios de comunicación masivos.

En este contexto revitalizador, el conjunto folclórico del magisterio de Iquique, dirigido por los profesores Osvaldo Carrión y Juana Maldonado, jugó un importante rol, ya que desde la década de 1980 integró en su agrupación a personas afines al folclore y a cultores jóvenes de cachimbo que migraron o a sus hijos que practicaban la danza. Hoy día la mayoría de estos nuevos cultores se han legitimado en la ciudad como herederos “originarios” de la danza y, en sus pueblos de origen, como “rescatadores” y

“revitalizadores” de la tradición perdida. Esta situación crea en la actualidad conflicto con los cultores que viven en los pueblos, en su mayoría adultos mayores, ya que, por un lado, se genera una retroalimentación de saberes, y por otro, según los cultores más antiguos, pierde su “aire” al adquirir un estilo más de proyección escénica. Vale decir que en la ciudad de Iquique la integración de elementos relacionados con el estilo tradicional de los “abuelos” a la *performance* de cachimbo en la proyección escénica se le llama “esencia”.

Este *revival* urbano se ha hecho sentir con mucha fuerza en la ciudad de Iquique, tanto así que instituciones públicas cuyas sedes centrales están ubicadas en esta capital regional –como la SEREMI de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, la Intendencia Regional o la Municipalidad de Iquique– constantemente organizan actividades relacionadas con la danza o lo incluyen como “espectáculo artístico regional” en alguna actividad cívica oficial. Por otro lado, los cultores urbanos organizan talleres en espacios propios del mundo citadino, me refiero a espacios que no existen en el mundo rural, como bares y restaurantes con sello distintivo, como el bar “El rincón guachaca”, o también espacios de ensayo de agrupaciones teatrales u salones escolares, cuyo contexto le otorga a la danza, según los cultores de los poblados del interior, otro “aire”, que no es tradicional.

Finalmente, el cachimbo es una expresión identitaria que, en el significado profundo de música y danza, cuenta la historia social republicana de los tarapaqueños, muchas veces invisibilizada por la historia oficial. Por ejemplo, en sus componentes se encuentran aspectos como la presencia de los afrodescendientes en el territorio o el exilio de familiares de comienzo de siglo XX que produjo la violenta desperuanización de la precordillera. Para los cultores antiguos, el cachimbo, a través de Calatambo Albarracín y Margot Loyola, relata el proceso de incorporación al estado nación. Por estas razones es que a fines de siglo XX se realizarán las salvaguardias espontáneas, descritas anteriormente, para recuperarlo y transmitirlo a las generaciones más jóvenes y de esta manera no perder el vínculo con el Estado (primero peruano y luego chileno). Finalmente, el cachimbo en la urbe sigue cumpliendo la misma función de identidad descrita recientemente, es decir, es el símbolo de los “Iquiqueños del

interior”, los que a través de su práctica se reconocen en una ciudad tan multicultural como es Iquique.

Referencias

- Daponte, Jean Franco. 2010. *El aporte de los negros a la identidad musical de Pica, Matilla y Tarapacá*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- . *Aunque no suena tan negro, es música de negros. Presencia y aporte de los esclavos africanos a la música tradicional del Norte Grande de Chile*. 2019. Tesis para optar al grado de Doctor. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Díaz Araya, Alberto y Franco Daponte. 2017. *Investigación sobre la danza del Cachimbo en tres comunas focalizadas de la región de Tarapacá; Pica, Huara (Tarapacá) y Mamiña*. Ficha de Registro. Expediente Cachimbo. Santiago: Servicio del Patrimonio del Ministerio de las Culturas las Artes y el Patrimonio y Universidad de Tarapacá.
- Fuentes, Marcelo. 2009. *La música de tradición oral en el medio masivo chileno entre 1956 y 1967. Los géneros resfalsa y cachimbo a través de la proyección folklórica y el neofolklore*. Tesis de Magíster en Artes. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Loyola, Margot. 1994. *El Cachimbo: Danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Martínez, Jorge y Tiziana Palmiero. 2000. “El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte”. En José Peñín (coord.) *Actas del Primer Congreso Iberoamericano de Musicología: La música en los salones del siglo XIX, 697-754*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo y Universidad Central de Caracas.
- Spencer, Christian. 2009. “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre autenticidad y etnicidad de la (zama) cueca chilena”. *Trans Revista Transcultural de Música* 13. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946015> [consulta 04/08/2019].

Cuerpos, coreografías y desplazamientos: el *tinku* en las manifestaciones sociales recientes en Santiago de Chile / Ignacia Cortés Rojas¹

Son las 10:30 am del domingo 14 de octubre de 2018 en plaza Baquedano, epicentro de la mayoría de las manifestaciones políticas en Santiago de Chile. Los convocantes de la marcha mapuche, integrantes de la organización política Meli Witran Mapu, transmiten sus primeros mensajes de ánimo para quienes se integran a la actividad. Las comparsas de bailes y colectivos musicales se disponen en una larga fila que se toma la avenida Libertador Bernardo O'Higgins. Quienes van a la cabeza son las organizaciones mapuche, tanto de Santiago como del Wallmapu, seguidos de colectivos que ejecutan repertorios musicales andinos: moseñadas, tarkeadas, sikuriadas y tinkus, para terminar con hinchas de fútbol de los equipos más populares de Chile: el Colo Colo y la Universidad de Chile, quienes apoyan la denominada "causa mapuche". Luego del último *afafan* mapuche, comienza el gran cuerpo de manifestantes a moverse, se despliegan como si se tratara de un movimiento coreográfico compartido, mientras contingentes de Fuerzas Policiales siguen atentos este desplazamiento por las calles de la ciudad. Todos avanzan, sin embargo, los bailarines de *tinku* retroceden, quedando relegados a las últimas posiciones. Repican las trompetas de la banda de bronce que los acompaña, escuchamos la melodía de una canción familiar, es "Arauco tiene una pena", de Violeta Parra, en versión *tinku*, que resuena por el espacio, los bailarines llevan sus cuerpos al suelo y esperan a que el caporal dé la señal para iniciar la primera coreografía. Desde esta posición, como si se tratara de un cuerpo vegetal que germina con el sol, los bailarines emergen lentamente con la música, hasta que sus movimientos se vuelven más rápidos y enérgicos, aspectos que caracterizan a esta danza folclórica boliviana, pero que, como práctica transculturizada² en el contexto santiaguino,

¹ Doctoranda en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Siguiendo los aportes teóricos de Antonio Cornejo Polar (1994) comprenderemos la transculturización como un proceso dinámico de entrecruzamientos múltiples que no responden a una función sincrética, sino más bien todo lo contrario, como relaciones que ponen en evidencia los conflictos y alteridades desde las cuales se producen.

establece sus vínculos identitarios con las poblaciones aymara y quechua más que con sus referentes criollos o mestizos. Antes de continuar con la participación de la comparsa de *tinku* en la marcha mapuche del 12 de octubre, quisiera contextualizar un poco más el sentido de esta práctica para las comunidades indígenas andinas.

El *tinku* como forma de “armonía violenta”

El *tinku* –palabra común del quechua y el aymara que significa, entre algunas de sus acepciones, encuentro– es un baile folclórico de origen boliviano, que recrea el ritual de enfrentamiento corporal celebrado por las comunidades indígenas del norte de Potosí, durante los primeros días de mayo, y que consta de diversas etapas, tales como la preparación del espacio, el primer convite a los invitados, la marcha o salida de las comunidades al ritmo de los *julajulas*, el enfrentamiento en la plaza principal del pueblo y la *kacharpaya*, instancia de despedida pero a la vez de compromiso comunitario para la próxima celebración.³ El *tinku*, en su contexto ritual, busca restablecer el equilibrio entre dos comunidades o *ayllus* a través de peleas cuerpo a cuerpo, tanto individuales como colectivas, en condiciones similares entre oponentes, funcionando como un acto catalizador de conflictos sociales al interior de las comunidades.

Según las interpretaciones de la Fraternidad Tinkus Wistus de Bolivia –fundada en 1992 y vigente hasta nuestros días– recogidas por el etnomusicólogo Henry Stobart, el *tinku* ritual parece un combate guerrero, “pero en realidad se trata de un rito; puesto que une en lugar de separar” (2006, 134). Con esto, enfatizan que no se trata de un enfrentamiento que tenga como objetivo la derrota del otro,⁴ más bien se debe comprender, siguiendo los aportes de Stobart, como una forma de “armonía violenta”, es decir, una violencia explícita que tiene por objetivo establecer relaciones armónicas o, al menos, de acuerdo.

³ Tal como lo reconoce Henry Stobart, el *tinku*, en el sentido de enfrentamiento físico, es una práctica bastante extendida en los Andes.

⁴ En quechua se emplea la palabra *ch'axwa* (batallas destructivas o asimétricas) “para referirse a un ‘ruido’ desagradable” (Stobart 2006, 141).

Ahora bien, en su expresión santiaguina, el *tinku* emergió con mayor visibilidad y frecuencia durante las jornadas de agitación en apoyo a la activista mapuche Patricia Troncoso, quien sostuvo por 112 días una huelga de hambre entre los años 2007 y 2008, luego de haber sido condenada a diez años de presidio junto con otros cuatro comuneros mapuche por un ataque incendiario a un predio de la Forestal Mininco. Desde tales fechas, los danzantes de *tinku* comienzan una ocupación sonora y coreográfica de las calles de Santiago, concentrándose en el espacio céntrico de la ciudad para abogar por aquellas demandas que cuestionan el accionar político de los gobiernos de turno contra grupos sociales considerados minoritarios, como lo son las comunidades racializadas.

Los *tinku* –como usualmente se autodenominan quienes ejecutan este baile– pertenecen a distintas clases sociales, zonas geográficas y representan rangos etarios diversos, sin embargo, lo que los une es el gusto por los repertorios musicales andinos y la necesidad de manifestarse en contra de los discursos de la derecha política y el neoliberalismo, pero desde una dimensión escénica. Es decir, para ellos no basta con solo participar en una protesta caminando, sino que es fundamental irrumpir en el espacio público ligándose a los demás manifestantes en un, como diría la bailarina y doctora en Filosofía Marie Bardet, “com-partir sensible” entre público y bailarín (2012, 85).

Entre algunas de las causas que los *tinku* han apoyado se encuentran: el fin a la violencia ejercida por latifundistas y el Estado chileno en el Wallmapu (territorio mapuche), el apoyo a las familias de detenidos desaparecidos en la dictadura cívico-militar de 1973, la defensa de la educación pública y gratuita, así como el rechazo a la aplicación de la Ley Antiterrorista a la población mapuche y jóvenes anarquistas, entre otros.

El *tinku* en su expresión santiaguina ha resonado en la ciudad en compañía de otras danzas y colectivos musicales que contemplan fines políticos similares. No obstante, considero como hipótesis que, a diferencia de los otros repertorios musicales, el *tinku* deviene acción rupturista al perturbar el orden de las manifestaciones en un doble sentido. Primero, porque a pesar del control policial y el uso excesivo de

tecnologías represivas –como el gas lacrimógeno– los bailarines actúan como si no temieran a la represión, incluso manifiestan una actitud desafiante ante los policías; y, segundo, porque a través de sus coreografías y desplazamientos imponen una circulación que resulta caótica tanto para policías como para manifestantes, razón por la cual habitualmente son ubicados en la parte final de las marchas.

Esto que menciono lo analizaré en una de las manifestaciones más reprimidas en la ciudad de Santiago, me refiero a la Marcha Mapuche que se organiza en fechas próximas al 12 de octubre, utilizando un marco conceptual que devela el papel de la danza como acto político en sí mismo, capaz de transgredir, aunque sea solo por unas horas, las normas de circulación o desplazamiento en la ciudad.

Ahora bien, antes de dar paso al análisis, advierto mi posición como investigadora. Integré colectivos de danzas andinas entre los años 2007 y 2014, participando en distintas marchas en calidad de bailarina de *tinku*, razón por la cual este ejercicio de escritura incorpora mi propia experiencia como bailarina, posición que me permite, entre otras cosas, recordar las coreografías que hasta el día de hoy se continúan ejecutando, reconociendo sus pasos y variaciones, cuestión que me parece fundamental al momento de describir los motivos coreográficos. No obstante, no se trata de un ensayo autobiográfico o trabajo de autoetnografía, sino que reconozco mi posición intermedia, entre exbailarina y actual espectadora.

La danza como práctica política

Dos conceptos útiles para el análisis del *tinku* en las manifestaciones sociales son coreopolítica y coreopolicia, acuñados por el dramaturgo y especialista en los estudios de performance André Lepecki. Este autor ha basado sus trabajos en la lectura de la filosofía reciente que asume el cuerpo como uno de sus principales objetos de estudio, entre cuyos autores se encuentran Jean-Luc Nancy, Michel Foucault y Gilles Deleuze. Para Lepecki, dichos pensadores instauran una filosofía cuyos conceptos permiten un replanteamiento político del cuerpo, pues comprenden “el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que

produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires” (2008, 20–21) .

En esta línea, sugiere el concepto de *coreopolítica*. Esta categoría está compuesta por dos palabras: *coreo* en asociación a coreografía, es decir, un cuerpo en movimiento (a veces bailado a veces no) que ejecuta ciertos pasos previamente configurados, o sea, un cuerpo portador de un conocimiento cinético. Y por *política*, comprende una experiencia y práctica del movimiento en libertad. Siguiendo a Hannah Arendt, Lepecki reconoce que la política debe ser definida como una orientación general hacia la libertad, en oposición a los autoritarismos y al control que somete a los cuerpos a un movimiento normado que es definido como el movimiento deseado y permitido para los ciudadanos. El autor enfatiza en que la *coreopolítica* se basa en una planeación coreográfica, ya que lo político requiere de algún tipo de plan preestablecido o “programa motor de la experimentación” (Lepecki 2008). Esta planificación implica un esfuerzo individual y colectivo por parte de sus ejecutantes, pues necesita apoyarse en una relación con los demás para que colectivamente logre existir. Por lo que la *coreopolítica* es comprendida como una práctica comunitaria que debe ser “aprendida, mantenida y experimentada una y otra vez para que no desaparezca del mundo” (Lepecki 2008).

Este movimiento en libertad busca escapar al control que es encarnado en la figura, o más bien, en la función policial, la que Lepecki denomina como *coreopolicia*. Siguiendo a Rancière, el dramaturgo comprende por *coreopolicia* una función de poder completamente opuesta a lo político, es decir, una fuerza de bloqueo que reduce a los cuerpos a un desplazamiento controlado. Entonces, la *coreopolicia* tendría como principal objetivo un “contramovimiento”, pues su fin “es promover un movimiento que, mientras se mueve, se aleja de la libertad” (Lepecki 2008). En otras palabras, esto significa que a través del bloqueo la *coreopolicia* busca la despolitización de los sujetos.

Desde este marco teórico sugiero que el *tinku* puede interpretarse como una expresión de la *coreopolítica* y para ello me quiero concentrar en la actuación, principalmente de los bailarines, en la marcha mapuche del 2018.

El *tinkunazo* como expresión *coreopolítica* en la Marcha Mapuche del 2018

Usualmente, los bailarines de *tinku* utilizan el término *tinkunazo* para referir a una práctica que aúna a danzantes de distintas agrupaciones de danzas andinas por una misma causa política en una manifestación pública. Es decir, los *tinkunazos* son una instancia heterogénea que congrega a bailarines de distintos colectivos que comparten un conocimiento coreográfico común.

Las coreografías que ejecutan han sido creadas de manera colectiva por las agrupaciones en el contexto de la festividad de la Chakana –celebrada el 3 de mayo por las comunidades indígenas de los Andes, y recreada en la Región Metropolitana desde el año 2006–. Cada agrupación brinda, a modo de ofrenda a la Pachamama, una coreografía que es ensayada por todos los colectivos previamente a su participación en la fiesta. Las coreografías son aprendidas de manera presencial en ensayos, aunque también se pueden estudiar a través de videos tutoriales que cada colectivo sube a YouTube.

Gracias a este conocimiento coreográfico común, durante los *tinkunazos* los bailarines identifican cada una de las mudanzas y se organizan como un cuerpo de baile cohesionado, ejecutando los mismos pasos. Las coreografías reciben el nombre del colectivo que las creó y son nombradas constantemente en la manifestación. Se pueden distinguir nombres como “Tinkus Legua”, “Yuriña” y “Uta masi”, entre otros, durante el acto, cuestión que devela una genealogía del *tinku* en Santiago construida a partir de los motivos coreográficos que cada colectivo ha diseñado.

Por lo general, son los caporales (los encargados de dirigir el baile) quienes identifican de mejor manera los nombres y movimientos coreográficos. Ellos los evocan con el fin de ayudar a sus demás compañeros a reconocer con mayor claridad las coreografías. Con esto, los bailarines se anticipan a la ejecución de los movimientos. Incluso les permite repasar mentalmente las coreografías, imaginándolas en primera persona sin la necesidad de llevar a cabo la acción físicamente –lo que, en los estudios de danza, desde un enfoque neurocientífico, se denomina “imagería motora” (Castillo, s. f.).

La función de los caporales es entonces fundamental para asegurar un movimiento sincronizado entre los bailarines. Esto denota una preocupación estética

por parte de los danzantes que se relaciona más que con la ejecución correcta de la coreografía, con la búsqueda de un efecto de sincronía corporal. En otras palabras, los bailarines de *tinku* a través de sus movimientos exponen una conciencia corporal que tiene por objetivo configurar un gran cuerpo colectivo, condición que Lepecki considera indispensable al momento de evaluar si una práctica corporal puede ser reconocida como *coreopolítica*. Tal como advierte el autor, la *coreopolítica* no consiste en una actividad individual ya que, por lo general, las prácticas individuales de protesta social tienden a desaparecer con mayor facilidad, transformándose en eventos únicos que solo a partir de su carga emotiva pueden persistir en la memoria colectiva.

Ahora bien, volviendo a la caracterización de los *tinkunazos*, estos no requieren de ensayos previos a la asistencia a la marcha, pues las coreografías ya han sido aprendidas por los bailarines. No obstante, considerando que la presencia de un cuerpo de baile numeroso es más importante para los bailarines que el conocimiento a cabalidad de las coreografías, las marchas se transforman en un espacio de práctica y aprendizaje, pues además de aprender *in situ* los pasos, también los bailarines adquieren mayor experiencia para desenvolverse en el espacio de las manifestaciones públicas. Esto es notorio, por ejemplo, en la formación de los bailarines: al frente de la comparsa se posicionan aquellos que logran un mejor desempeño en cuanto a la ejecución de los pasos, mientras que al final se ubican aquellos que prácticamente desconocen las coreografías, pero que aportan al grupo entusiasmo y energía.

En total los bailarines *tinku* en Santiago cuentan con más de veinte coreografías, pero no todas ellas son ejecutadas con la misma frecuencia. Según una de las bailarinas entrevistadas para este trabajo –María Victoria, antropóloga– existe una marcada preferencia por las que “son más llamativas, que representan un mayor grado de dificultad”, o bien por aquellas que “a través de sus gestos provocan a Carabineros”, como, por ejemplo, las coreografías que simulan golpes de puños y patadas; entre ellas se encuentran la coreografía de la agrupación “Yuriña”, reconocible en el registro que

tomé en la pasada Marcha Mapuche y que se encuentra en un canal de YouTube de uso investigativo.⁵

El motivo coreográfico “Yuriña” puede ser descrito como un movimiento que se caracteriza por detener el desplazamiento de los bailarines por el espacio público, ya que combina pasos de avance y retroceso. La coreografía comienza con un gesto de provocación acompañado de algunas expresiones verbales que operan como un llamado de atención, al decir: “ven, ven, ven”, moviendo sus brazos, los *tinkus* exigen el acercamiento de los espectadores y, acto seguido, ofrecen golpes de puño al gritar: “toma, toma, toma”. La coreografía fue dirigida hacia los efectivos policiales que se encontraban agolpados en las esquinas del trayecto.

Puntualmente en el registro audiovisual, se observa que los *tinkus* se resistieron al avance y obstaculizaron la circulación de los manifestantes, incluso uno de los organizadores de la marcha presiona a los bailarines para que no retrasen al resto de los participantes. Sin embargo, los *tinkus* se desplazaron a su propio ritmo, generando un acontecimiento disruptivo para los manifestantes. Junto con esto, los *tinkus* se expusieron por mayor tiempo al actuar represivo de Carabineros de Chile, quienes en ese momento lanzaron bombas lacrimógenas y chorros de agua contra la población civil desarmada.

De allí que sea pertinente preguntar por qué estos bailarines deciden exponerse a la fuerza policial, pues, en comparación a otras comparsas de baile, los *tinku* son los únicos que desestructuran, en reiteradas ocasiones, la circulación de la marcha. Si bien no existe solo una respuesta para comprender la actitud desafiante de los danzantes, Francisca, bailarina de danzas andinas y antropóloga, sostiene que es el ritmo musical del *tinku* y su construcción colectiva lo que les da la fuerza para resistir las tecnologías represivas: “el *tinku* para mí es una fuerza poderosa que quiebra los otros ritmos y danzas que son más armónicas o que se presentan más amables al oído y a la vista [...] porque te presentas a bailar con una actitud que combina la fiesta y la lucha”.

⁵ Registro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=2usV_eZboVo&t=2s

Para concluir, cito la entrevista a Ignacio, tatuador, exbailarín, que me parece que representa bastante bien la noción de *coreopolítica* con relación al *tinku*. Si bien él es crítico a la actual ejecución del *tinku* en Santiago ya que, según sus propias palabras, habría perdido su dimensión política, en su recuerdo Ignacio reconoce que el *tinku* en Santiago no era concebido por los bailarines y bailarinas solo como una danza folclórica, ejecutada por sujetos mestizos que proyecta una identidad indígena del pasado, sino que se trata, o trataba para él, de un baile de lucha política, que evoca su contexto originario, es decir, el enfrentamiento físico en búsqueda de armonía a través del ejercicio de la violencia regulada, pero que en el espacio urbano santiaguino opondría a Carabineros y bailarines:

Yo llegué al *tinku* desde la protesta, pues era una forma de visibilizar el conflicto, porque lo utilizaba como una herramienta política... luego comprendí su sentido ritual... El agregado de lo político solo se da acá [en Santiago]. [El *tinku* en la ciudad] estalló en el contexto de la huelga de la Chepa [Patricia Troncoso] y luego, en el Caso Bombas... ahí tu veías *tinkus* presos, *tinkus* encapuchados, enfrentándose al *guanaco* [carro lanza aguas de Carabineros], *pacos* [Carabineros de Chile] persiguiendo a los “con plumas” [en referencia a las plumas que adornan el tongo de las mujeres y las monteras de los hombres]...

En pocas palabras, el exbailarín resume que el *tinku* en Santiago se opone a la obediencia civil que acepta el control de los sujetos a través de una circulación policiada, y pugna por la aparición de los sujetos políticos, aunque solo sea por dos horas, en una ciudad que históricamente ha invisibilizado o restringido sus vínculos con las poblaciones indígenas de América Latina.

Referencias

Bardet, Marie. 2012. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.

Castillo, Alfonso. s.f. “La danza más allá que un acto físico”.

<http://www.observatoriodanza.cl/danza/la-danza-mas-alla-que-un-acto-fisico-ver-obras-de-danza-es-un-si-mil-funcional-a-asistir-a-clases-danza-y-neurociencia/>.

- Cornejo Polar, Antonio. 2003. "Capítulo Primero. El Comienzo de La Heterogeneidad En Las Literaturas Andinas: Voz y Letra En El 'Diálogo' de Cajamarca." En *Escribir En El Aire. Ensayo Sobre La Heterogeneidad Socio-Cultural En Las Literaturas Andinas.*, 2da. ed., 19–80. Lima/Berkeley: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/ Latinoamericana Editores.
- Lepecki, André. 2008. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Editado por: Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors y Universidad de Alcalá. Alcalá de Henares.
- . 2016. "Coreopolicía y coreopolítica o la tarea del bailarín." *Coreopolicía y Coreopolítica o La Tarea Del Bailarín*, 6 de julio de 2016.
<https://cultura.nexos.com.mx/?p=10775>.
- Stobart, Henry. 2006. "Violent Harmony and the Making of Men." En *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*, 133–65. Aldershot: Ashgate.

MESA 8: Género y cultura de masas

Violencia de género en *Mujercitas* / Giuliana Cassano¹

Resumen

En esta investigación parto de pensar la telenovela como un espacio para representar la vida cotidiana de las mujeres y sus problemáticas desde una perspectiva de género. Se entiende el género como una categoría analítica (Scott 2011), que nos permite observar, analizar y discutir la organización social, la dimensión simbólica, las relaciones humanas, la institucionalidad social y la dimensión subjetiva, más allá de la construcción sexual. El objetivo de la presente investigación es identificar y analizar los discursos sobre la violencia contra la mujer en la telenovela *Mujercitas* producida por Del Barrio Producciones y transmitida por América Televisión. Tensiones y disputas por el poder simbólico. ¿Cuáles son los discursos sobre la violencia contra la mujer en la mencionada telenovela? ¿Qué tensiones y disputas de poder evidencian?

El melodrama televisivo en el Perú del siglo XXI es un producto cultural femenino que pone en escena los afectos, las emociones, los sentimientos, los retos, las desigualdades, la sujeción, la violencia y los sacrificios que las mujeres enfrentan en su cotidianidad. La telenovela *Mujercitas* nos ofrece diferentes representaciones de violencia contra la mujer visibilizando el núcleo duro de la violencia: la física, la psicológica y la simbólica. En estas representaciones, las mujeres son inicialmente sumisas y violentadas pero logran hacer **un recorrido identitario hacia la libertad y la autonomía**, convirtiéndose en mujeres resilientes, con capacidad para luchar, y emprender nuevos caminos. Estas representaciones configuran un nuevo **espacio de disputas de poder simbólico** en relación con los mandatos de género. El presente trabajo es una investigación cualitativa que combina diferentes fuentes y herramientas metodológicas. La más importante de ellas será la perspectiva del discurso (Hall 1997), la oralidad (Vich and Zavala 2004), y la elaboración de cartas asociativas (Abric 2011)

¹ Pontificia Universidad Católica del Perú.

de los personajes femeninos principales del relato para observar mandatos de género, discursos sobre la violencia y los cambios que estos nos pueden ofrecer. Esta metodología permitirá entrecruzar las características propias del relato melodramático con los ejes teóricos del género –trabajo, sexualidad, pareja, amor, espacio público, maternidad, cuerpo, subordinación, violencia-, para elaborar cadenas significantes en función de un centro– femenino anclado en cada personaje. Este trabajo metodológico es útil para identificar las distintas voces sobre la violencia contra la mujer presente en la telenovela, así como sus variaciones y constantes.

Las representaciones sociales, una aproximación teórica

Moscovici (1979) sostiene que las representaciones son abstracciones que conforman campos de sentido para los grupos sociales. En este argumento es necesario tener presente que un requisito de la representación social es que se refiere a significados compartidos socialmente. Esto supone que pueden existir distintas representaciones sociales en una sociedad o representaciones sociales que cambian, se transforman o trastocan su significado. Por su parte, Tania Rodríguez (2002) indica que las representaciones sociales son modalidades de pensamiento que se van generando en el contexto de la comunicación cotidiana, una elaboración eminentemente simbólica que va cambiando en el tiempo y que se refiere a significados compartidos socialmente. La autora mexicana añade que las representaciones emergen de experiencias sociales relevantes y posibilitan que los grupos sociales se asocien alrededor de ellas. Para Rodríguez existe un vínculo importante entre las representaciones sociales y los medios de comunicación porque son estos los que “hacen circular significados a los que acceden determinados grupos sociales como fuentes de información” (Rodríguez Salazar 2009, 23), y precisa:

Las representaciones sociales serían tanto el resultado de los procesos comunicativos que emergen de las instituciones mediáticas como de aquellos que surgen en las interacciones sociales cotidianas. En ambos casos, las representaciones sociales son productos socioculturales, estructuras significantes que emanan de la sociedad y que nos informan sobre sus características (Rodríguez Salazar 2009, 24).

En la misma línea, Andrea Rodó las define como “una forma de conocimiento que cohabita con otras formas de conocimiento en las sociedades modernas; en particular, es una manera socialmente elaborada y compartida de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana” (Rodó 1987, 83). La autora señala por ejemplo que la representación de lo femenino -presente en diversas culturas y reconstruida por diversos grupos sociales- es una imagen de dos caras, la de Eva y María, que se traduce en una disociación entre cuerpo e identidad. Desde la psicología social, Denise Jodelet plantea tres esferas de referencia de las representaciones sociales:

- la esfera de la subjetividad –aquella donde la persona se apropia y construye representaciones en relación con su experiencia particular;
- la esfera de la intersubjetividad –aquella donde las representaciones emergen a partir de la relación de los individuos; finalmente
- la esfera transubjetiva –aquella referida al espacio social donde las representaciones circulan y se relacionan con los espacios locales de la vida.

Esta última esfera es la que interesa a esta investigación porque en ella, las representaciones sociales se vinculan al aparato cultural, al conjunto de modelos, normas y valores transmitidos socialmente, así como al universo simbólico relacionado al poder, la ideología y la estructura social (Jodelet 2007).

Desde los estudios culturales, Stuart Hall define las representaciones como aquellas prácticas que producen cultura, un estadio importante en la producción de significados vinculado estrechamente al lenguaje, porque es el lenguaje el medio privilegiado en el cual se produce y se intercambia significados.

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje. El vínculo entre los conceptos y el lenguaje es lo que nos capacita para referirnos bien sea al mundo “real” de los objetos, gente o eventos, o bien sea incluso a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios (Hall 1997, 17).²

² En el original: “Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to *refer to* either the 'real'

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo 'real' de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios. Así, la representación social conecta al lenguaje con la cultura, nos permite pensar como el lenguaje representa al mundo ya que "la representación a través del lenguaje es central en el proceso por el cual el significado es construido" (Hall 1997, 1). Es necesario resaltar que Hall (1997) entiende la cultura como proceso, un conjunto de prácticas involucradas con la producción y el intercambio de significados entre los miembros de una colectividad. El autor nos propone pensar en lo que denomina *el circuito de la cultura*, un concepto que evidencia la movilidad que caracteriza la práctica cultural, sugiriendo que los significados son producidos en diferentes lugares y circulan a través de distintos procesos sociales y económicos. Así los significados le dan sentido a nuestra propia identidad, quiénes somos y a dónde pertenecemos, diferenciándonos de otros grupos.

Feminidades y masculinidades

Judith Butler (2002) es quien nos propone que los cuerpos biológicos son interpretados culturalmente desde el género, dotando a los cuerpos de significado sexuado; por ello el binarismo de género es una propuesta cultural. En este período se desata el lazo que relaciona el género con la diferencia sexual y con ello se busca desestabilizar el binarismo de género. Butler además introduce el término de performatividad de género para dar cuenta de su construcción a partir de prácticas sociales significantes que realizamos hombres y mujeres cotidianamente. La autora

world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events". La traducción de las citas de esta lectura de Hall es propia.

hace visible cómo en esa realización ritual, el género es construido, y advierte que en la repetición existe la posibilidad de desplazamiento.

Marcela Lagarde (2014) señala que la feminidad es una condición histórica que caracteriza a la mujer a partir de una *prohibición sagrada*, ya que el núcleo de su identidad femenina se elabora subjetivamente a partir de la dependencia y del ser en función de otros (Lagarde 2014, xiv). Distintas autoras reconocen distintos espacios y modelos femeninos que evidencian las expectativas, mandatos e identidades en juego. Lagarde (2014) habla de los cautiverios en los que las mujeres experimentan su vida y su subjetividad, “complejo de fenómenos opresivos que articula la expropiación, la inferiorización, la discriminación, la dependencia y la subordinación, define la sexualidad, las actividades, el trabajo, las relaciones sociales, las formas de participación en el mundo y la cultura de las mujeres” (Lagarde 2014, xv). Sonia Montecino, Evelyn P. Stevens y Norma Füller proponen que los modelos femeninos condensan y validan imaginarios y representaciones sociales de los diferentes grupos culturales. Montecino (2007) reconoce que “el ícono mariano tiene vital importancia en América Latina para la construcción de las identidades genéricas y para la reproducción de ciertos valores ligados a lo femenino” (Montecino 2007, 36). Ahora bien, la autora reconoce que la tematización del símbolo de la Virgen María toma orientaciones que pueden ser excluyentes –María desde la religiosidad popular como marginal al poder, pero erguida frente a él, y María la que recupera la grandeza de la mujer, como vínculo con el mundo patriarcal al concebir al Salvador. En ambos casos la figura de María supone una superioridad moral femenina, construida desde la religión católica y encarnada a la pureza de la Virgen María. Esta superioridad supone que la pureza y la virginidad constituyen en sí mismos los principales valores de lo femenino.

Por su parte Stevens (en Pescatello 1977) señala que, en América Latina, el modelo femenino por excelencia es el **modelo mariano**. Este se configura como un estereotipo cultural que dota a hombres y mujeres de atributos, conductas y mandatos. Stevens plantea que este modelo tiene una contraparte masculina que es el machismo. Para la autora, en América Latina, marianismo y machismo –como estereotipos-

operarían como las dos caras de una moneda al interior del orden social. El marianismo encarnaría la espiritualidad, la pureza, la virginidad; y entregará “un fuerte sentido de identidad y continuidad histórica” (Montecino 2007, 38). El machismo por su parte estará asociado principalmente al abandono, a la ausencia, a la herida. Montecino se inclina a pensar el marianismo como “un elemento central para el encubrimiento de nuestros orígenes históricos, al proponer una génesis trascendente, un nacimiento colectivo desde el vientre de la diosa-madre” (Montecino 2007, 39). Y nos invita a pensar en los desplazamientos que estos símbolos conllevan, es decir, los diferentes significados que van encarnando en distintos momentos.

Otros trabajos –como el de Norma Füller y la propia Sonia Montecino- reconocen la existencia de otros modelos: la **madre**, la **seductora** y la **prostituta**. La madre encarnaría la esencia femenina de realizarse a partir de los hijos, de la capacidad femenina para dar y entregarse al cuidado de otros. La mujer seductora es la mujer cuyo cuerpo y sexualidad juegan un rol importante en su capacidad para seducir al hombre, invirtiendo los lugares de poder. En el relato del melodrama televisivo una mujer seductora puede ser la perdición de un hombre. El de la prostituta es un modelo que se define por su marginalidad, marca la frontera moral del comportamiento femenino. Los modelos ideales para las mujeres serían el mariano y el materno.

En la actualidad reconocemos que la identidad femenina está en proceso de reconfiguración. Vivimos un mundo diverso, un mundo en el que los desarrollos tecnológicos y la complejidad de los cambios sociales, políticos y económicos transforman las formas en las que vamos construyendo nuestras propias identidades. El modelo patriarcal se encuentra en crisis. En este escenario de cambio, la mujer actual –especialmente de las ciudades– es un sujeto en transformación, un sujeto que quiebra mandatos y conquista espacios. Aparecen entonces modelos diferentes. Podemos plantear un **modelo femenino empoderado**, más independiente, centrado en la agencia, el trabajo, el desarrollo personal y una sexualidad más activa no asociada –necesariamente– al matrimonio y la maternidad.

Los estudios sobre masculinidad se iniciaron en palabras de Sara Martin “con el análisis en los años ‘50, por parte de la psicología social norteamericana, de los patrones de conducta de los sexos femenino y masculino” (Martin 2007, 91). Esta perspectiva de carácter heterosexista suponía lo biológico como central en la definición de la masculinidad. Ya en los años ‘70 los estudios de masculinidad aparecen en relación al feminismo y como respuesta a los estudios de género y a los movimientos *gays*. Es un campo de estudios más reciente y como tal, heterogéneo. Juan Carlos Callirgos (2013) lo define como una reflexión acerca de los hombres sobre roles masculinos socialmente construidos. Norma Füller plantea que para el caso latinoamericano, los estudios acerca de la masculinidad “se centraron, en un primer momento, en el debate sobre el machismo como rasgo característico de la masculinidad en la región (...) entretanto, las investigaciones más asociadas a la crítica de género tomaron vuelo en la segunda mitad de los años ‘90” (Füller 2018, 13). La autora peruana precisa que la masculinidad asociada al poder encarna otras diferencias sociales, destacando al cuerpo como *locus* central en el desarrollo de las identidades masculinas. Para el caso peruano señala que “el cuerpo masculino es una arena simbólica donde se expresan, dramatizan y cuestionan las relaciones raciales y étnicas en el caso peruano” (Füller 2018, 16). Kimmel (1997) la define como “un conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros, y con nuestro mundo. La virilidad no es estática ni atemporal; es histórica” (Kimmel, 1997, 49). Y Cruz y Ortega (2007) definen que los ejes de la reflexión acerca de la masculinidad son: “a) el concepto de masculinidad, b) los estereotipos y mitos masculinos, c) la sexualidad, d) el machismo, e) la familia como fuente y espacio privilegiado de ejercicio de la masculinidad, f) los factores de cambio” (Cruz y Ortega, 2007, 130). Los autores coinciden en plantear que la masculinidad es un conjunto de significados que se inscriben en la dinámica social, significados siempre cambiantes que se van construyendo en relación con la propia dinámica de los géneros. La masculinidad entonces puede ser definida como una fabricación, una construcción hecha en un contexto histórico y cultural dado.

En América Latina reflexionar sobre la masculinidad pasa por complejizar en el debate los conceptos de “macho” y de “machismo”, ya que parecieran ser palabras claves para explicar las múltiples dimensiones de las relaciones entre los géneros en nuestro territorio. Stevens (En Pescatello, 1977) señala que en América Latina existe “un culto a la virilidad”, culto cuyas características principales son la agresividad, la poca capacidad para las relaciones interpersonales, la arrogancia y la agresión sexual. Bolton (1979) por su parte propone que el machismo es un conjunto de creencias y valores –que conllevan patrones de conducta– que se encuentra en distintos grupos culturales masculinos. Y Martin define el machismo como el “conjunto de conductas masculinistas ultraconservadoras basadas en el dominio de los individuos considerados inferiores mediante actitudes agresivas. El machismo ensalza un modelo de masculinidad patriarcal, jerárquica, misógina, homófoba y racista” (Martin 2007, 91). El machismo entonces se convierte también en una distinción cultural que experimentan unos individuos frente a otros, en relación al control y al poder.

En la actualidad –además del sujeto machista– se reconoce la convivencia de otras masculinidades: la **hegemónica**, vinculada al poder, el cumplimiento con las formalidades sociales, la constitución de la familia, la disciplina y el trabajo; una masculinidad blanca de las élites de poder, un ideal inalcanzable. Frente a ella encontramos las masculinidades **subalternas**: **obreras, mestizas, indígenas**, vinculadas a la resistencia, a espacios híbridos y contradictorios; espacios que evidencian la relación del género con la clase social y la raza. Estas son las que surgen muchas veces como consecuencia de la marginalidad y la explotación. Recordemos que, en la actualidad, en muchos lugares, los hombres enfrentan un recorte en sus roles de proveedores y de autoridad.

La telenovela

La riqueza de la televisión está en su capacidad de contar historias, historias que acompañan, relatos a través de los cuales –desde la intimidad de nuestros hogares– compartimos experiencias porque en este medio, el relato es siempre emocional. La emoción y los afectos son los modos en los que la televisión nos cuenta historias. José

Ignacio Cabrujas señala que la telenovela es un hecho actual, que ocurre ante nuestros ojos, sobre la cual no nos hacemos demasiadas preguntas porque la telenovela está vinculada a la vida misma. La telenovela le permite al espectador “ver su vida, con sus miserias y virtudes, pero magnífica y elevada ante sus ojos” (Cabrujas 2002, 40). El autor venezolano define la telenovela como “el espectáculo del sentimiento” (42), espectáculo que observa los mitos actuales que se están produciendo en cada sociedad latinoamericana. Porque la telenovela es –ante todo– un relato latinoamericano. Nora Mazziotti (2006) señala que la telenovela es un vocabulario colectivo que compartimos los latinoamericanos, un glosario que podemos activar, compartir, discutir y que aporta a nuestra identidad cultural, y añade que toda telenovela nos presenta una historia de amor imposible, un mundo bipolar donde bien y mal se enfrentan, provocando distintas emociones en los espectadores. Por su parte Durin y Vásquez plantean que “las telenovelas constituyen una forma de narrativa con características provenientes de la tradición oral y un contenido fuertemente moralizador, donde se ilustra lo permitido y lo prohibido en la sociedad. Su fuerza narrativa descansa en una matriz cultural desde donde se interpela emocional y cognitivamente a las audiencias” (Durin y Vásquez 2013, 24).

Adrianzén define la telenovela como “un formato televisivo que consiste en un relato de ficción de corte sentimental, continuo y entrelazado, no menor de veinte capítulos, con un final previsto, personajes estables y un manejo gradual de la expectativa” (Adrianzén 2001, 24). El autor señala que, aunque se alarguen o acorten, la telenovela siempre llegará a un final previsto donde los protagonistas alcanzarán finalmente su deseo de ser felices. Y el guionista chileno José Ignacio Valenzuela dice que “en términos técnicos, una telenovela es una historia dramática que se cuenta en un número limitado de episodios, normalmente alrededor de cien o pocos cientos y de una duración de aproximadamente seis meses a un año como máximo” (Valenzuela 2011, 15). Por su parte Allen (1995) señala que la telenovela es un relato centrado en una historia de amor que se organiza en aproximadamente cien capítulos.

La argentina Cecilia Absatz (1995) nos invita a pensar en las telenovelas desde los relatos de las aventuras épicas de caballeros, solo que en este caso, la heroína es una mujer, una mujer que recibe o se decide por un mandato que va a desencadenar todo un recorrido en busca de su propia identidad, esencialmente porque la telenovela es un formato que se sostiene en un aceptar, negociar o enfrentar las relaciones y los mandatos sociales: amores imposibles, hijos perdidos, adopciones secretas, paternidades confusas, dulces heroínas, atractivas villanas, poderosas madres, promesas de amor, venganzas familiares, engaños, secretos y confabulaciones son los elementos y recursos que presentan estos relatos para articular sus propias formas de contar. Relatos que seducen y motivan a los televidentes provocando risas, miedos, lágrimas y ansiedades; pero sobre todo, relatos que se establecen como “lo que queremos imaginar” (Absatz 1995, 44), y que a su vez se convierten en inevitables soportes de las distintas representaciones que se van construyendo en nuestras sociedades.

En términos de producción, una telenovela tiene características que nos permiten reconocerla como tal. Tiene una duración promedio de entre media y una hora, está dividida en bloques narrativos que permiten la entrada de los cortes comerciales, al finalizar cada bloque y cada capítulo hay uno o más elementos narrativos o situaciones dramáticas que quedan en suspenso –lógica de la postergación–, y en el Perú su transmisión es de lunes a viernes en el horario de la tarde inicialmente, para luego ir tomando el horario del *prime time*. Finalmente, la música es un elemento central del relato, no solo como elemento que aporta en la intensidad de las emociones y la construcción de atmósferas narrativas que dan tonos y matices a la historia de amor, sino que muchas veces las bandas sonoras se convierten en éxitos en sí mismas alimentando otras industrias culturales.

Omar Rincón señala que *los latinoamericanos somos la telenovela* porque:

La telenovela ha estado a cargo de nuestra educación sentimental, cómo amamos y cómo vivimos la pasión, la tragedia y la comedia. La telenovela se ha hecho cargo de nuestras identidades y nuestros traumas; para saber quiénes somos, debemos mirarnos en sus

historias. El resultado es un continente cuya memoria común es un melodrama, una lucha por ser reconocidos, una búsqueda por descubrir de dónde venimos y quiénes somos (En: Erlick, 2018, p. 34).

Referencias

- Abric, Jean Claude. *Prácticas sociales y representaciones*. Tercera. México D.F.: Coyoacán, 2011.
- Absatz, Cecilia. *Mujeres peligrosas, la pasión según el teleteatro*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Adrianzén, Eduardo. *Telenovelas, cómo son, cómo se escriben*. Lima: PUCP Fondo editorial, 2001.
- Allen, Robert. *To be continued... soap operas around the world*. London: Routledge London and New York, 1995.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Cabrujas, José Ignacio. *Y latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfadil. Instituto de Creatividad y Comunicación, 2002.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana: Indiana University Press, 1987.
- Dorlin, Elsa. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- Durin, Severine, y Natalia Vásquez. «Heroínas- sirvientas. Análisis de las representaciones de las trabajadoras domésticas en las telenovelas mexicanas.» *Trayectorias*, n° 36 (Enero- Julio 2013): 20- 44.
- Erlick, June Carolyn. *Telenovelas en el mundo latino*. Lima: Fondo editorial Universidad del Pacífico, 2018.
- Fabbri, Luciano. *Apuntes sobre feminismos y construcción de poder popular*. Santiago: Tiempo robado editoras, 2017.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Füller, Norma. *Identidades masculinas*. Lima, Lima: PUCP Fondo editorial, 1997.
- Füller, Norma. *Difícil ser hombre. Nuevas masculinidades latinoamericanas*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2018.

- Giddens, Anthony. *Sociología*. 6ta. Madrid: Alianza, 2010.
- Hall, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage publications, 1997.
- hooks, bell. *El feminismo es para todo el mundo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2017.
- Jodelet, Denise. «Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención.» En *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, de Tania Rodríguez Salazar y María de Lourdes García. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2007.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM y Siglo XXI, 2014.
- Martin, Sara. «Los estudios de la masculinidad.» En *Cuerpo e identidad*, de Meri Torras. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2007.
- Mazziotti, Nora. *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma, 2006.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.
- Moscovici, Serge. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979.
- Rincón, Omar. *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Bogotá: Gedisa, 2006.
- Rodríguez, Tania. «Representar para actuar, representar para pensar. Breves notas metodológicas.» En *Cultura, comunicación y política*, de Celia Del Palacio Montiel. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.
- Rodríguez Salazar, Tania. «Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación.» *Comunicación y Sociedad* (Universidad de Guadalajara), nº 11 (Enero-Junio 2009): 11- 36.
- Rodó, Andrea. «El cuerpo ausente.» *Proposiciones 13* (Ediciones SUR) 13 (Enero- abril 1987): 81- 94.
- Scott, Joan. *Género e historia*. Primera reimpresión. México DF: Fondo de cultura económica y UNAM, 2011.
- Valenzuela, José Ignacio. *Taller de escritura de telenovelas. 8 clases teóricas y ejercicios*. Santiago: Uqbar editores, 2011.
- Vich, Víctor, y Virginia Zavala. *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma, 2004.

**MESA 9: Nuevas perspectivas teóricas para la investigación-acción
en comunicación alternativa y popular**

La biblioteca popular como proyecto político en Uruguay / Paulina Szafran¹

En el área disciplinar de la Bibliotecología, el estudio de los servicios bibliotecarios para el ciudadano constituye un objeto de investigación que desde la mirada latinoamericana cuenta con valiosos antecedentes.

Dentro de la mencionada categoría es necesario distinguir a un tipo de servicio particular, las bibliotecas populares, en la medida que, a diferencia de otras unidades de información, asumen características muy diversas en los países en los que están presentes. Estas realidades otorgan marcos especiales que enriquecen su construcción teórica.

La ponencia se propone dar cuenta de un tema de investigación que es abordado desde el Departamento Información y Sociedad de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República de Uruguay, presentando sus antecedentes, con vistas a mostrar el carácter popular y político de estos servicios atendiendo a su historia cultural.

¿De qué hablamos cuando hablamos de biblioteca popular?

Para posicionarnos en este punto se hace necesario ubicarnos en el contexto de tiempo y espacio en el que esta pregunta se formula. Como expresamos anteriormente, decir biblioteca popular no implica generar una representación simbólica igual, por ejemplo, en Uruguay que en España. A diferencia de otros servicios bibliotecarios, esta realidad influye en el propio abordaje conceptual del objeto, hecho que debiera alentar la conformación de una masa crítica de producción latinoamericana. También interdisciplinaria, en la medida que se trata de una materia abordable desde múltiples perspectivas. Un estudio más completo del tema, que excede las posibilidades de esta instancia, amerita un análisis minucioso de la referencia a lo popular, especialmente considerando la cultura popular.

¹ Departamento Información y Sociedad, Instituto de Información. Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay.

Dentro del escenario de América Latina es común que se manejen como sinónimos las expresiones “biblioteca popular” y “biblioteca comunitaria”, mientras que en España se asimila a la “biblioteca popular” con la “biblioteca pública”.

A diferencia de las bibliotecas públicas, se crean y sostienen a partir de las propias comunidades en las que se insertan. Este hecho otorga una peculiar perspectiva al referirnos al fenómeno de la cultura popular. A su vez, en Uruguay, en general, son atendidas por mediadores voluntarios integrantes de la propia comunidad, ubicándose mayormente en cooperativas de viviendas e instituciones sociales barriales, por lo que cada ámbito comunitario le brinda una dirección que refleja su concepción sobre lo que es la función de la biblioteca en el barrio, acrecentada por la visión que el mediador le otorga, ya sea de servicio tradicional o abierto a una amplia gama de propuestas culturales.

El perfil uruguayo presenta otra particularidad, la creación de este tipo de servicios no conlleva ningún requisito, ni siquiera un registro ante un organismo público, situación que se mantiene en su funcionamiento cotidiano, así como en caso de cierre. Esta situación otorga un marco más peculiar aún con referencia a otros países latinoamericanos, como Argentina, que cuenta con un organismo –la Conabip, Comisión Nacional de Bibliotecas Populares– que depende de la Secretaría de Cultura de la Nación y fue creada a iniciativa de Faustino Domingo Sarmiento considerando a las bibliotecas populares como parte de su proyecto civilizatorio. Podríamos decir entonces que estamos frente a un tipo de práctica cultural orientada por una ideología en la que no participa el aparato estatal.

Son pocos los antecedentes de investigación sobre el tema en el país, un estudio (Szafran 2002) permitió indagar respecto a las características de las bibliotecas existentes en Montevideo, así como caracterizar el rol de sus mediadores. A través de este insumo fue posible constatar que las propuestas de bibliotecas populares se ubican en espacios comunitarios de diversa naturaleza, clubes sociales, comisiones vecinales, instituciones religiosas, sindicatos. Pero el número mayor se registraba en los complejos habitacionales, fundamentalmente cooperativas de vivienda. A su vez, la fecha de creación de las bibliotecas existentes en ese momento contaba con una mayor

acumulación en el período dictatorial (1973-1984). En este punto corresponde precisar que el movimiento cooperativo para la construcción de viviendas, en esa época, se constituyó en una extendida herramienta de autogestión directa, que implicó no solo una solución al problema de vivienda, sino un proyecto político-social que envolvía también otros servicios como policlínica, guardería, etcétera.

En este contexto, la mayor parte de los responsables de las bibliotecas populares son voluntarios integrantes del propio grupo organizado y en aquellos casos en que cuentan con personal rentado se sustentan con fondos de la propia comunidad.

Esta tarea mediadora es asumida con compromiso comunitario, aunque no siempre cuentan con las herramientas que permitan desarrollar la labor que hoy en día las bibliotecas requieren.

Algunas bibliotecas reciben apoyos puntuales de organismos gubernamentales (estatales o locales), a manera de ejemplo la cesión del predio, la inclusión de la biblioteca en el programa de actividades culturales (para sus bibliotecas públicas) de la Intendencia de Montevideo, etcétera; pero sin perder ese sustento comunitario en cuanto a la gestión de la organización.

Entre las conclusiones a las que arribó la investigación se describe, para los mediadores de las bibliotecas en cooperativas de viviendas, un perfil determinado por tener entre 41 y 50 años, ser de sexo femenino, casada/o, sin hijos, con un nivel educativo de secundaria completa. Respecto a la actividad, participa con una frecuencia semanal; se incorpora luego de constituida la biblioteca; su motivación obedece al cumplimiento de una militancia cooperativa o barrial; con escasos contactos anteriores con otras bibliotecas y limitados al hecho de ser usuarios; la labor se organiza mediante reuniones periódicas; la desarrollan de manera honoraria y sin interés en perder ese carácter voluntario. Poseen una concepción de biblioteca popular limitada al lugar en que trabajan pero remarcando la importancia de su sostén popular y abierta al barrio; tienen disposición a desarrollar múltiples tareas y preocuparse por cumplir con las demandas de los usuarios más allá de la información disponible en la biblioteca; cuentan con una visión activa de la biblioteca con relación a las actividades que se desarrollan y que se puedan implementar así como entusiasmo en actualizar la

propuesta mediante la incorporación de nuevas tecnologías, para beneficio directo de los usuarios como del trabajo interno.

Atendiendo a la función de la biblioteca, brindan el servicio un promedio de cuatro veces a la semana en la tarde y una atención por parte de cinco personas por biblioteca. Cubren una amplia gama de servicios que incluyen el préstamo a domicilio, en sala y actividades culturales con la comunidad. La colección en general es variada, alcanzando un promedio relativo de 5.470 volúmenes. No reciben apoyos económicos externos, los principales ingresos provienen del pago de una cuota por parte de los socios. A pesar de no contar con comisiones de vecinos de las bibliotecas, se tiene el apoyo de la organización superior en la que se insertan. Los contactos con otras bibliotecas son únicamente con semejantes. En la mayoría de las unidades hay desconocimiento de la historia institucional ante la carencia de registro de la actividad. Se produce alejamiento de personal motivado por falta de tiempo y sin mantenimiento de vínculos posteriores al retiro. Una preocupación constante hace referencia a la renovación de los mediadores y a la dedicación que implica su formación, aunque no tienen mecanismos determinados para tal fin.

La raíz política de las bibliotecas populares

Un repaso histórico nos permite enmarcar este punto, a la vez que cuestionarnos respecto al carácter político de las actuales propuestas.

De acuerdo con Espinosa Borges (1968) es posible reconocer distintas etapas de desarrollo de bibliotecas para el caso uruguayo. Centrándonos en las que nos interesan, las populares, debemos prestar atención a la que el autor denomina “las bibliotecas de los primeros Centros Obreros del interior. Lectura de los clásicos revolucionarios”, iniciada en 1912. Describe este período como el de surgimiento de pequeñas bibliotecas de centros obreros, como un espacio de profundización de estudios y de prácticas de lecturas de autores revolucionarios, en contraste con una época anterior, de carácter más elitista y liberal, centrada en el Ateneo del Uruguay. Al igual que lo sucedido en Argentina, en Uruguay la iniciativa se concentra en un plan promotor de las bibliotecas populares en el marco de la figura de José Pedro Varela, reformador de la educación que toma la idea de Sarmiento, marcando lo que Espinosa Borges denomina Ciclo Vareliano.

Corresponde señalar que en el período que interesa destacar no es posible desconocer que se trata de una etapa de fuertes choques culturales producidos por la llegada de inmigrantes, sobre todo europeos. En la obra *Las ciudades burguesas*, de José Luis Romero, es posible encontrar una descripción pertinente centrada en la conformación de una nueva clase popular, anarquista o socialista, preocupada por un tipo de lectura que contribuyera a su formación, al decir del autor: “Muchos de sus miembros empezaron a leer libros, pero no para distraerse, como hacían frecuentemente los de las clases altas, sino para aprender, para adquirir ‘conocimientos útiles’ y para compenetrarse de las ‘ideas modernas’, relacionadas con la ciencia, la sociedad y la política” (Romero 1976, 295). Este retrato permite ubicar a las bibliotecas populares ya que se trata de un espacio que propició la edición de los primeros periódicos obreros.

Son también elocuentes las palabras de Vidal, quien realiza un repaso por los catálogos de las bibliotecas uruguayas anarquistas del novecientos:

Una primera fricción entre la literatura anarquista y el público local tuvo que ver con la oferta. Casi de un día para el otro el lector anarquista vio cómo el mercado de bienes simbólicos pasó de la ausencia total a la aceptable abundancia. En 1900 los libros y los textos libertarios circulaban en una red que incluía periódicos, editoriales, centros sociales, bibliotecas y salas de lectura, clases nocturnas y escuelas, autores, crítica y, por supuesto, público (Vidal 2013, 102).

Sin embargo, el mismo autor remarca el poco éxito de este emprendimiento calificándolo como un “divorcio entre el afán de los propagandistas y la realidad de los receptores” (2013, 110) a través de la siguiente referencia: “quedó demostrado en 1921 cuando el crítico anarquista de seudónimo Shads lamentó que las bibliotecas obreras estuvieran vacías, lamento que abarcaba el circuito completo: Da pena ver que del único medio que tienen para instruirse en el verbo revolucionario, hagan tan poco y mal uso los trabajadores. Son pocos, muy pocos los que retiran libros para leer y de entre esos pocos algunos se acuerdan de devolverlos y otros ni siquiera se toman esas molestias” (110).

Hemos hecho mención anteriormente a otro período destacado en la apertura de bibliotecas populares, vinculadas al movimiento cooperativo, correspondiente al de la dictadura militar (1973-1985).

La falta de continuidad de esta línea de investigación no posibilita realizar afirmaciones, pero la experiencia docente nos permite indicar que, en el año 2002, y no por casualidad nuevamente en período de crisis, se produce un impulso de las bibliotecas populares. Este año el país enfrenta una de sus peores crisis económicas y sociales, siendo recordados los merenderos populares por el importante papel que cumplieron, sobre todo, garantizando la alimentación de niños. Los impulsores de estos espacios sentían la preocupación de proporcionar algo más que comida, de promover otras acciones y conciencias en ese contexto y es así que alientan la generación de espacios de lectura y bibliotecas.

Nuevamente el caso argentino nos otorga un marco de referencia contextualizado respecto a la crisis vivida en ese país en el año 2001. La autora Marcy Schwartz investigó la integración de la lectura en las propuestas de economía solidaria emergentes en medio de la desesperante situación: “Cómo el movimiento de solidaridad, que se forjó como reacción a la crisis, priorizó la lectura literaria y las bibliotecas comunitarias” (2017, 17). En su descripción, resalta el papel ocupado por las “asambleas barriales” o “asambleas populares” como espacios de participación política de democracia directa anclados en lo local. En dicho contexto, la promoción de actividades culturales se convirtió en un eje, especialmente respecto a la cultura literaria y a las nuevas formas de acceder a la lectura. Al decir de la autora, “Las bibliotecas barriales fueron una prioridad del movimiento solidario después de la crisis, mencionada frecuentemente en anuncios y artículos en los boletines y en los volantes que circulaban por el barrio” (30-31). “Los libros y la lectura eran una prioridad constante en los festivales, talleres, lecturas y uso del espacio público de las asambleas. En sus reuniones semanales y sus múltiples eventos, las comisiones de cultura promovían de manera muy activa la lectura y la literatura. Todas las asambleas establecieron un comité de cultura con iniciativas determinadas según los intereses y las necesidades del barrio” (26).

Resultan bien elocuentes los ejemplos aportados por la autora con referencia al papel de algunas bibliotecas populares en este contexto, por ejemplo, la Biblioteca Popular de Bella Vista en Córdoba declaró que “Las Bibliotecas Populares han

sobrevivido a todos los avatares del ¿desarrollo? capitalista en la Argentina, al fraude conservador, a las dictaduras, al populismo, a los mecanismos clientelísticos de la democracia burguesa. Sobrevivieron a las quemadas de libros, a la inundación de best-sellers, al marketing”. Otra muestra la proporciona Fiorito que “considera las bibliotecas barriales instituciones comunitarias, “refugios de la cultura” que funcionan para proteger “contra el peligro [de] que nos privaticen la lectura pública” (Schwartz 2017, 30).

Los ejemplos mencionados permiten compartir la conclusión de la autora destacando el rol político de estos servicios, especialmente atendiendo a su carácter local y a la cercanía que este hecho provoca entre vecinos de un barrio: “Las bibliotecas comunitarias, talleres literarios y otros eventos promueven la lectura para construir cohesión barrial y demuestran el aprecio a los libros como un bien público que nutre el movimiento solidario. En vez de considerar libros y lectura como un entretenimiento pasivo, una necesidad académica o un lujo de la élite, las asambleas se apoderan de la literatura como herramienta para reconstruir la comunidad” (Schwartz 2017, 34).

El escenario actual

El contexto reseñado lleva a preguntarnos qué sucede en épocas que no son de crisis, por ejemplo, el momento actual. Nuevamente reafirmamos la necesidad de continuar explorando esta línea de investigación para poder contar con insumos fidedignos, pero se presume que las experiencias de bibliotecas populares hoy en día son muy variadas y no tienen un fundamento político o por lo menos, este queda subsumido ante un contexto que impone otras lógicas de respuesta, más allá de comprender que su propia raíz es política. El hecho de que muchas bibliotecas populares, especialmente sindicales, se centren hoy en día en apoyar el préstamo de textos estudiantiles o que bibliotecas de cooperativas de viviendas que estaban abiertas a todo el barrio, trascendiendo los límites de sus cooperativas, cierren por razones de seguridad nos lleva a cuestionarnos si podemos seguir hablando de bibliotecas populares o si, como en varios países de América Latina debemos emplear la expresión biblioteca comunitaria para englobar la categoría a la que se hace referencia (Szafran 2016). A su vez, el vertiginoso mundo que las TIC imprimen no siempre está reconocido

en estos servicios, ya sea por no contar con las herramientas apropiadas como por una errónea conceptualización respecto a su uso, especialmente con referencia a la lectura digital que se contrapone (en lugar de sumarse) a la lectura tradicional, entendiendo que la biblioteca solo debe centrarse en esta última.

Sin embargo, no es posible desconocer el rol político que le compete a las bibliotecas públicas y populares atendiendo a su carácter local y considerando las materias fundamentales de su trabajo: información, educación y cultura, y la forma de orientarlas en la relación mediador-vecino. En ese sentido, se destaca su potencial papel en la definición de políticas participativas, en el trabajo conjunto con la comunidad, respecto a estas áreas, levantando su voz hacia la inclusión (Gorosito 2009).

De modo similar, otros autores marcan la idea de la participación política tomando como ejes la información política y el perfil social y político del bibliotecario (Meneses 2008) y las dinámicas socioculturales de los sujetos vinculados a estos procesos (Ghiso 2001).

Un aspecto para reflexionar se orienta a considerar las causas que llevan a una fragmentación de los procesos que envuelven a las bibliotecas populares, la falta de continuidad es una constante más allá de algunas excepciones que se encuentran en la actualidad.

Quizás el reconocimiento de este rol político, trascendiendo las épocas de crisis, que se concreta desde la concepción y práctica como espacio de participación, de creación, de otorgar voz a los integrantes de la comunidad, de apropiación como “su lugar” y no un lugar para otros, permita posicionar este servicio de poder manteniendo la independencia de la injerencia estatal.

Referencias

- Espinosa Borges, I. A. 1968. *Problemas bibliotecarios del Uruguay*. Montevideo: Fuentes de Información Uruguaya.
- Ghiso, Alfredo. 2001. Bibliotecas populares comunitarias (tránsitos y negociaciones socioculturales). Conferencia presentada en el “I Coloquio Latinoamericano y del Caribe de Servicios de Información a la Comunidad”, Medellín.

- Gorosito L., Antonio. 2009. La biblioteca centro del que-hacer comunitario. *Serie Bibliotecología y Gestión de Información*, 49 (octubre): 1-33.
[http://eprints.rclis.org/13533/1/Serie N%C2%BA 49-Octubre N%C2%B02009 - Gorosito.pdf](http://eprints.rclis.org/13533/1/Serie_N%C2%BA_49-Octubre_N%C2%B02009_-_Gorosito.pdf)
- Meneses Tello, Felipe. 2008. *Bibliotecas y Estado: una teoría política de las instituciones bibliotecarias*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Bibliotecología y Estudios de la Información.
<http://132.248.9.195/ptd2008/noviembre/0636036/Index.html>.
- Romero, José Luis. 1976. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.
- Schwartz, Marcy. 2017. "Cacerolazos y bibliotecas: lectura, solidaridad y espacio público después de la crisis argentina de 2001-2002". *Revista de Humanidades*, 35 (enero-junio): 15-42.
<http://www.redalyc.org/pdf/3212/321249925002.pdf>.
- Szafran Maiche, Paulina. 2002. *Perfil del intermediario de información en bibliotecas para el gran público: el caso de las bibliotecas populares en Montevideo*. Montevideo: EUBCA.
- . 2016. "Las bibliotecas populares en el escenario cultural de América Latina: las experiencias de Argentina y Uruguay". *A Contracorriente*, 13, 3 (Spring): 161-181.
<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1447>,
- Vidal, Daniel. 2013. "La rebeldía imprevista del público libertario de hace un siglo". *Ipotesi, Juiz de Fora*, 17, 2 (jul.-dez.): 101-114.
http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/roberto_de_las_carreras/lib/exe/fetch.php?media=12-la-rebeldi_uea-imprevista.pdf.

Comunicación para el desarrollo: perspectivas desde Argentina y Chile / Felipe Navarro Nicoletti y Paula Rodríguez Marino¹

La propuesta surge a partir del “VI Taller Binacional Argentino Chileno: Cultura y Espacio” (Bariloche, 2019). Su antecedente inmediato es el trabajo en el que los autores abordan sobre las conceptualizaciones acerca de la comunicación comunitaria, alternativa y popular a ambos lados de la cordillera, que no comparten trabajos bajo miradas teóricas comunes a escala latinoamericana, aunque sí es la propuesta conocida como “comunicación para el desarrollo”.

El objetivo es centrarse en los aportes que las Ciencias Sociales realizan en ambos territorios en la comunicación para el desarrollo identificando sus puntos de encuentro y diferencias.

Antecedentes de organismos internacionales

Una de las líneas que tuvo impacto durante los años 90 en la mayor parte de Latinoamérica, fue la de la OEA y UNICEF sobre la comunicación para el desarrollo. Esta perspectiva estaba fundada en la presunción de que comunicación era un factor clave para el desarrollo social, cultural y económico de los países del Tercer Mundo. En el caso de la OEA, posicionaba al desarrollo y la comunicación en los procesos de construcción de identidad y participación ciudadana, para un cambio social en la planificación, el diálogo, la negociación y la gestión para una mayor democratización a la que se consideraba deficiente. En el caso de UNICEF, el desarrollo y su vínculo con la comunicación fue reflejado en manuales que invitaban a reflexionar sobre las desigualdades en el Tercer Mundo y las dificultades para alcanzar ciertos estándares básicos.

Los antecedentes latinoamericanos (Gumucio Dagrón y Tufte 2006) recopilaron lo trabajado sobre la “comunicación para el desarrollo”, desde variadas disciplinas y a partir de instituciones anglosajonas o norteamericanas. Esto permite correr el eje de análisis y reflexión del instrumentalismo tecnológico y el reduccionismo alternativo al

¹ Universidad Nacional de Río Negro, Argentina.

cambio de contenidos. La nueva mirada desde el informe MacBride (1980) mencionaba a la cultura popular, los movimientos sociales y participación comunitaria, el derecho a la comunicación y el cuestionamiento del poder mediático. Posteriormente, la teoría de la “comunicación para el cambio social” de Tufte (2015) fue tomada como una revisión al concepto de “comunicación para el desarrollo” en el terreno de lo que De Sousa Santos (2009) denomina “epistemologías del sur”. Dicha corriente permite reflexionar sobre problemáticas colectivas a nivel social en el trabajo de empoderamiento del entorno.

Si bien este trabajo se centra en Argentina y Chile, es pertinente mencionar los aportes de otros pensadores como Luis Ramiro Beltrán, desde una mirada latinoamericana acerca de las mediaciones “desde abajo, desde las comunidades y actores sociales” (Sierra 2014, 15). Esta visión apuesta a entender el campo de la comunicación como un espacio para disputar un conjunto de imaginarios en torno al cambio social, no como un campo hegemónico y disciplinar, por un “modelo que descartaba el tradicional paradigma de la estructura de los medios de masas, persuasivo, vertical y no comunicacional” (Cortés y Rodríguez 2003, 3).

En síntesis, ahondaremos en problemas comunicacionales regionales que absorben de estas miradas del desarrollismo y que ponen en debate y tensión las concepciones funcionalistas, conductistas y de dependencia política, económica y social externa, dando lugar a espacios alternativos y autónomos de cambio social y político y de intervenciones culturales y regionales por fuera de la lógica meramente mediática o de ciertos estándares impuestos por estructuras transnacionales (Saintout 2003).

Aproximaciones a la perspectiva chilena

A modo de propuesta, nos interesa explorar para Chile los casos de comunicación para el desarrollo implementados por la FAO antes del golpe de Estado de 1973 y después de reinstauradas las elecciones democráticas en 1990, donde se destaca la innovadora perspectiva desarrollada por Manuel Calvelo desde el campo del desarrollo rural y la pedagogía audiovisual (1998, 1999, 2003, 2013), y que desde el 2000 se vincula con otras áreas de las ciencias sociales chilenas, en especial la Antropología Audiovisual (Contreras, Donoso y Pineda 2004); lo que se abordará

también en relación con otras experiencias que desde el campo de la comunicación se estableció en torno a lo popular y lo comunitario durante la represiva y militarizada década de 1980 (Muñizaga y Gutiérrez 1983; Sunkel y Geoffroy, 2002), así como la forma que en dicha época y en el proceso de declive de la dictadura y vuelta a las elecciones lo político atraviesa a los otros campos como el comunicacional. Se constituye en uno de sus principales motivadores para generar espacios donde la población pudiese expresar más libremente su posición sin tener que responder a una estructura de medios y comunicacional impuesta (Catalán y Sunkel 1991), tanto a nivel nacional de alcance más local y medios autogestionados.

Las investigadoras chilenas Munizaga y Rivera (1983) señalan que durante los años '60 las investigaciones en comunicación tienen como uno de sus propósitos colaborar en los procesos de cambio y en el desarrollo económico y social. Los medios son concebidos como actores para el cambio y favorecer la implementación de planes gubernamentales de modernización y desarrollo (25). Este clima desarrollista supone que los medios serían capaces de integrar a los sectores sociales marginados, no se impugna el sistema de medios imperante. Dicha perspectiva está acompañada por el peso que tienen las directivas desarrollistas de la OEA, la CEPAL, la UNESCO y la Alianza para el Progreso (Ibid.) Una de las orientaciones del desarrollismo es la vertiente religiosa católica que propugna por una comunicación liberadora, humanista, participativa y horizontal (26).

También se encuentran como antecedentes los trabajos que desde fines de los años 1960 realiza la FAO en países donde se implementaban reformas agrarias, como el caso de Chile, donde junto al gobierno local se funda el Centro de Investigación y Capacitación en Reforma Agraria, ICIRA, en el que confluyen grandes teóricos e investigadores sobre comunicación, ruralidad, desarrollo y medios audiovisuales como Freire, Chonchol y Calvelo, entre otros; experiencias de la FAO que, dado los golpes militares en el Cono Sur, se proyectan sobre todo en la década de 1970 a otras naciones de la región andina, así como se realizan una serie de actividades multilaterales y multinacionales como la fundación de la Asociación de Investigadores en Comunicación para el desarrollo de América Latina, a partir de una reunión realizada a fines de los 70

en Cali, Colombia, a iniciativa del investigador Luis Ramiro Beltrán, y donde concurren, entre otros, Manuel Calvelo, el venezolano Antonio Pasquali y el uruguayo Mario Kaplún. Durante el gobierno de la Unidad Popular hay un marcado interés que provenía de la década anterior en estudiar los medios de comunicación masiva también desde una perspectiva que privilegia el análisis del funcionamiento de la ideología e influenciados por la Teoría de la Dependencia. A partir del golpe de Estado en 1973 cobran importancia ONG que incluyen a la comunicación, así como organismos latinoamericanos como FLACSO, con sede en Santiago, lugares donde se elaboran los análisis críticos (Lazcaño-Peña y Perry 2016, 96-98).

Si bien hemos señalado diferencias entre posturas más próximas a los organismos internacionales, con reapropiaciones y propuestas originales, y otra, renuente a estos y centrada en la estructura del sistema de propiedad, lo cierto es que los propios Cardoso y Faletto (1998) reconocían que no siempre una formación social se moderniza y que eso no implica que lo hagan sus modos de consumo, ni otros sectores del ámbito de la cultura. Los autores ya advertían que la modernización no implica desarrollo si por ello se supone un menor nivel de dependencia (1998 [1969], 479). La misma crítica a una utilización liberal del desarrollo es señalada por Gutiérrez y Warnken (1986, 6-7) cuando observan cómo se implementa el discurso economicista asociado a la idea de sacrificio (económico) y que se justifica con una supuesta esperanza en el desarrollo y en las necesidades de modernización. Otra vertiente es la se opone al discurso economicista para defender el “lenguaje del hombre común” (1986, 10) donde señalan que el pueblo chileno preocupado por el desarrollo social buscaría una “nivelación hacia arriba” (10). A partir de esta cuestión se puede notar cómo en las investigaciones del CENECA hay también una crítica hacia el uso indiscriminado del concepto de desarrollo. Es decir, que no se puede decir que la influencia marxista o socialista, popular, estuviese ausente en Chile o que fuese más relevante que en Argentina, sino que hay otras vías debido a la situación política en la que permanecen fuerzas conservadoras en el poder y continúa la lucha y reivindicación de la Vía Chilena hacia el Socialismo. Las investigaciones insisten en la forma de identificar a la acción del gobierno con el objetivo de superar el subdesarrollo y alcanzar

el progreso vía el desarrollo, en especial, en términos económicos (Gutiérrez y Warnken 1986, 8; 10; 18; 30). En Chile, como en resto de América Latina, impacta la Teoría de la Dependencia como visión crítica del concepto de desarrollo a partir de los trabajos de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, el argentino Raúl Prébisch, y el chileno Osvaldo Sunkel, lo que otorgó una mirada a la comunicación y estudio de los medios con un fuerte énfasis en el análisis de la ideología como mencionan Castellón (2006) y Lazcano-Peña y Perry 2016, 96).

La propuesta específica de interlocución elaborada por Manuel Calvelo desde Chile, y que ha circulado por otros países de América Latina –denominada COPEDE– propone reemplazar el clásico modelo teórico de comunicación. El planteo de Calvelo se centra en experiencias participativas, autónomas y alternativas al orden hegemónico. La “comunicación para el desarrollo”, en este caso, da pie para repensar la posición del receptor en tanto interlocutor inmerso en procesos activos de comunicación, ya no en pos de una gran estructura medial (nacional o universal), sino desde su posición específica y contextualizada de lo concreto.

Aproximaciones a la perspectiva argentina

El surgimiento de las escuelas de Comunicación en América Latina está íntimamente avanzado con la noción de desarrollo a partir del reconocimiento de una necesidad de contar con información propia y alejarse de la monopolización norteamericana. Schmucler (1994), por ejemplo, sitúa el surgimiento de la CIESPAL con el de las escuelas de comunicación. Sin embargo, detrás de esta concepción de desarrollo están la idea de modernización y de transformación del sistema de Medios que según Schmucler llevan hasta la aparición del NOII en el contexto de la Revolución Verde y de la noción de países del Tercer Mundo (1994, 13-14). Habría dos corrientes que estarían ligadas al concepto de desarrollo y de la comunicación que son las de alternatividad y la de estatalidad en el marco, y allí surge la concepción de comunicación alternativa por parte de las organizaciones de base que se apropiaron de la propuesta de un nuevo equilibrio de la comunicación e información (Schmucler 1994, 16). En la misma época hay un debate en la UNESCO sobre las políticas nacionales de comunicación, dentro de la propuesta por la descolonización. De esta forma,

organismos internacionales, surgimiento de las escuelas de comunicación, democratización de la información, antiimperialismo, sistema de medios, políticas nacionales de comunicación y cultura como instrumentos están ligados a ese modelo de desarrollo que derivó de las propuestas cepalinas.

Siguiendo con este argumento, desde los estudios realizados en Argentina, como mencionamos anteriormente, la propuesta de la comunicóloga Claudia García (2005) nos propone que a una “comunicación referida en el contexto del desarrollo le incumbe estar intencionalmente programada y dirigida a incluir en sus propósitos la previsión de los cambios que se pretenden tanto en la sociedad como en los individuos, en temas tan diversos como diversa es la acción humana” (49). La autora vincula el término de comunicación y desarrollo iniciado en el paradigma de la comunicación impuesto en el siglo xx desde el punto de vista instrumental, en donde los medios de comunicación son una herramienta con la capacidad de generar modernización, crecimiento y progreso económico, social y político. Desde este otro punto de vista, el desarrollo vinculado a la comunicación pone sobre el tapete la necesidad de ciertos sectores excluidos por una estructura hegemónica de comunicación mediática, de poder establecer canales y modelos de comunicación efectivos y alternativos. Bajo esta misma línea, la comunicación alternativa propuesta por el argentino Máximo Simpson Grimberg (1986) propone redefinir lo alternativo buscando abandonar una mirada tecnocrática y utilitarista de la comunicación, para hacer foco en las prácticas de los sectores marginados y el empoderamiento y expresión de su entorno. García (2005) afirma que la “comunicación para el desarrollo” trae consigo el antecedente de la comunicación alternativa, pero es justamente desde la línea propuesta por Simpson Grimberg, redefiniendo lo popular rebasando dicha dimensión como marginal o como discurso detractor al sistema.

Se puede afirmar que en Argentina la vertiente de la comunicación para el desarrollo estuvo asociada a las investigaciones sobre concentración de los medios de comunicación (Muraro 1973 cit. en Zarowsky 2016) y el querer despegarse de una visión hegemónica y mediática a nivel teórico y consecuentemente práctico. En el caso de Muraro, su planteo desde los años '60 critica la concepción de la CEPAL porque el

desarrollo, aunque fuese autónomo, estaba pensado en el marco del capitalismo (1973, 5). En la misma, con posterioridad, este autor argentino sostendrá que el problema continúa siendo la concentración de la propiedad de los medios y en función de esta la dependencia cultural y a los intereses monopólicos que dominan a América Latina. Lo anterior tampoco justificaba para Muraro caer en la trampa maniqueísta del imperialismo cultural (1987, 17; 41). La opción para el desarrollo aparece para Muraro, como para otros autores argentinos, ligada a la radicalización política y al acercamiento al peronismo donde contribuye en pensar una forma de desarrollo nacional (Zarowski 2016, 12), que también se puede pensar como una crítica hacia los patrones impuestos por los organismos nacionales e internacionales. Graziano indica que es por iniciativa de estos que se liga la comunicación denominada alternativa al desarrollo, en especial, en las zonas rurales de América Latina (1980, 1). Esta vertiente desde la Argentina se preocupa por reivindicar la importancia del estudio de la dependencia, la monopolización de los medios de producción, en especial en el ámbito mediático y, en general, cultural. A partir de lo anterior, tanto Graziano como Muraro, como representantes de esta corriente, pondrán la idea de desarrollo a la de concentración y, al mismo tiempo, cuestionarán la libertad de expresión, baluarte de la concepción de Schramm (1969) del desarrollo, en tanto esté asociada a un cierto grado de evolución o desenvolvimiento a alcanzar, propios de una matriz capitalista.

En Argentina esta línea del “desarrollo” relacionada con el campo mediático deriva en trabajos como, por ejemplo, el del argentino Marcelo Brunet (2016), que desde las radios propaladoras de la provincia de Jujuy como medios de comunicación que forman parte de un sistema mediático establece una continuidad con sistemas de medios más “sofisticados” y multimediáticos. Esto vincula al desarrollo con la construcción de nuevos públicos y de evolución de estos medios en otros ámbitos que el propiamente comunitario. También se encuentran trabajos como los de Monasterio (2017) que marca la construcción teórica desde países considerados hegemónicos como Estados Unidos o Gran Bretaña, y en donde la comunicación para el desarrollo abre estrategias discursivas que apuntan al cambio social.

Dicha redefinición más pragmática y “terrenal” de la comunicación se observa a principios de los años 80 en Argentina, bajo las concepciones teóricas de los pensadores de la época haciendo énfasis en la “búsqueda del desarrollo a partir del trabajo con las comunidades” (García 2005, 57), haciendo eje en el acceso a la comunicación de sectores previamente excluidos y alternando variables del “valor educativo de la comunicación” o el “compromiso social para el cambio” (Alfaro 1993), destacando así el acto participativo de ideas, políticas y expresiones de los sectores populares. Washington Uranga y Daniela Bruno (2001) nos mencionan que adentrarnos en la mirada desarrollista y del “cambio social” de la comunicación implica trascender el aspecto estrictamente técnico y mediático para hacer foco en las relaciones entre sujetos, enmarcados en contextos sociales y culturales.

En Argentina encontramos una variante de la propuesta de Calvelo aplicada por el equipo de CEDESCO, integrante de la Red Latinoamericana de Comunicación para el Desarrollo, que encargó a esta y a Manuel Calvelo la elaboración de la propuesta. Desde este equipo se explicita que la Pedagogía Audiovisual concebida por Calvelo en Chile tomó “la tecnología del video de los países industrializados, la adaptó y modificó para adecuarla a su uso pedagógico en áreas rurales y urbano-marginales de los países subdesarrollados” (CEDESCO 2019).

Reflexiones finales

Las modificaciones impuestas al sistema de medios en Argentina a partir de 1973, aproximadamente, tal vez puedan explicar, en parte, por qué las preocupaciones fueron divergentes de sus pares chilenos, además de la diferencia ideológica y política de cada uno de los gobiernos. El sistema de medios chileno no se había modificado antes del golpe (Gutiérrez, Munizaga y Riquelme 1985, 214). En consonancia, tampoco fue posible una transformación del sistema mediático a través de la Vía Chilena al Socialismo (Mattelart 1976, cit. en Rivera Aravena 2015, 346).

Respecto a las dos líneas a las que hicimos referencia, podemos constatar en Argentina la preocupación por la concentración y la estructura de los medios de comunicación, ligada al problema de la ideología que tuvo un impacto mayor que en Chile (Graziano, Schmucler y Muraro), a pesar de las críticas de referentes chilenas

como Munizaga y Rivera (1983, 24-25). En este último país ubicamos la segunda línea que está basada en experiencias sobre comunicación para el desarrollo social a partir de la práctica que luego fueron teorizadas (Calvelo) ligadas a los organismos supranacionales como la FAO. Pareciera que este tipo de experiencias no se produjeron en Argentina. En la década de los '80 percibimos el impacto del Informe MacBride. Sumado a lo anterior, la UNESCO declara entre los años 1977-1987 el "Decenio Mundial para el Desarrollo Social" (CENECA 1987, 11).

La preocupación por la concentración del sistema de medios se extiende en Argentina desde los '60 hasta los años '90, período en el cual también hay una modificación de perspectiva desde algunas concepciones desarrollistas. La visión crítica de esta y el fortalecimiento de la comunicación popular, comunitaria y alternativa que, en alguna medida, es deudora de la concepción desarrollista y de las faltas y compromisos que dejó el Informe MacBride. Luego, a inicios del nuevo siglo aparece con mayor incidencia la perspectiva de la comunicación para el cambio social en la región latinoamericana.

Si entendemos conceptualmente la COPEDE propuesta por Calvelo como una forma de dar voz a quienes no la tienen, contribuye al desarrollo autónomo y autogestionado, transforma a la comunicación en un espacio político generativo son dichas voces subalternas.

La experiencia educativa de CEDESCO en Argentina que seguía los lineamientos de Calvelo en Chile no pudo continuar. Es un antecedente interesante en el cual se reivindica y se implementa la enseñanza de la "Pedagogía Audiovisual" del país trasandino en Argentina.

La perspectiva de Calvelo instrumentaliza las necesidades de las poblaciones rurales y luego esboza una teoría. Es el camino inverso al de sus pares argentinos. Lo que además diferencia al autor chileno de sus colegas argentinos es que propone un trabajo desde el interior de los organismos supranacionales y, en todo caso, adecuar sus lineamientos a las necesidades de su país. Por el contrario, autores como Graziano y Muraro rechazarán la propuesta de involucrar a este tipo de organismos y se plantean otra forma de concebir la lucha contra el capitalismo remarcando la cuestión ideológica.

A pesar de lo anterior, García (2005) propone en Argentina un abordaje desde la práctica de la comunicación para el desarrollo.

Si bien cada país elaboró su propia versión de la comunicación para el desarrollo a nivel latinoamericano y especialmente en los casos de Argentina y Chile, el punto de partida para esas propuestas fue retornar a la matriz de pensamiento latinoamericano, concebir formas alternativas de comunicación que posibilitan el empoderamiento, revalorizan lo popular por contraposición a la tecnocracia hegemónica. Así lo remarcan diversos autores latinoamericanos como la argentina García y el español-chileno Calvelo.

Referencias

- Alfaro, Rosa María. 1993. *Una Comunicación para otro desarrollo*. Lima: Calandria.
- Brunet, Marcelo. 2016. "Propaladoras. Su contribución a la consolidación de la estructura mediática en Jujuy (1937-1986)". *Revista Improntas* 2: 89-117.
- Calvelo, Manuel. 2013. *Comunicación para el cambio social* Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación, Oficina Regional FAO para América Latina y el Caribe.
- Cardoso, Henrique y Enzo Faletto. 1998. "Un análisis integrado del desarrollo". En *Cincuenta años de pensamiento en la CEPAL. Vol. II*. Santiago de Chile: CEPAL, Fondo de Cultura Económica.
- Castellón, Lucía. 2006. *Estado de la investigación en Chile y la formación de los comunicadores en el ámbito de la investigación en comunicación*. Bolivia: Centro de Conferencias en Comunicación para América Latina.
- Catalán, Carlos, Rafael Guilisasto y Giselle Munizaga. 1987. *Las transformaciones en el sistema cultural chileno 1920-1973*. Santiago de Chile: CENECA.
- Catalán, Carlos y Guillermo Sunkel. 1991. "Comunicaciones y democracia en Chile". *Diálogos de la comunicación* 29, 1-9.
- CEDESCO. Disponible en: <http://www.cdesco.org/pmm/s-ipmm18.html>. Último acceso: 18/7/2019.
- CENECA. 1987. *Comunicación y cultura para el desarrollo 1977-1987*. 10 años, Santiago de Chile.

- Contreras Mühlenbrock, Rafael, Juan P. Donoso Alliende y Mauricio Pineda Pertier. 2004. *¿Comunicación para el desarrollo? O cómo usar la antropología audiovisual en la construcción de comunicación local*. V Congreso Chileno de Antropología. Tomo I, Acta 5, San Felipe: Colegio de Antropólogos de Chile.
- Cortés, José y Pamela Rodríguez. 2003. "Comunicación y desarrollo en Latinoamérica. El caso de la Radio Indigenista en México: Radio XEVFS". *Revista Razón y Palabra* 34, 1-12.
- De Sousa Santos, Boventura. 2009. *Una epistemología del sur*. México: Siglo XXI.
- García, Claudia Pilar. 2005. *Comunicación y desarrollo en América Latina, temas y problemas de comunicación*. Año 12 vol. 14, 47-60. Río Cuarto: CICOM.
- Graziano, Margarita. 1980. "Para una definición alternativa de la comunicación". *Revista ININCO*. Universidad Central de Venezuela.
- Gumucio Dagrón, Alfonso y Thomas Tufte (eds.) 2006. *Communication for social change, Anthology: Historical and Contemporary Readings*. New Jersey: Communication for Social Change Consortium.
- Gutiérrez, Paulina y Christian Warnken. 1986. *El discurso sobre el "trabajador" y el "poblador" en El Mercurio y La Tercera (1973-1983)*. Santiago de Chile: CENECA.
- Gutiérrez, Paulina, Giselle Munizaga y Alfredo Riquelme. 1985. *Sistema de comunicación en Chile: proposiciones interpretativas y perspectivas democráticas*. Santiago de Chile: CENECA.
- Lazcano-Peña, Daniela y Alejandro Perry. 2016. "Investigación en comunicación en Chile: un mapa de su apoyo público, y la evidencia de su concentración". *Disertaciones. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social* 9: 92-116.
- MacBride, Sean. 1980. *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monasterio, Julio César. 2017. "Imaginario moderno sobre la comunicación para el desarrollo: Una mirada desde el sur". *Question* 56, 1-12.
- Munizaga, Giselle y Anny Rivera. 1983. *La investigación en Comunicación Social en Chile*. Santiago: DESCO.

- Muraro, Heriberto. 1987. *Invasión cultural, economía y comunicación*. Buenos Aires: Legasa.
- Navarro Nicoletti, Felipe y Paula Rodríguez Marino. 2018. "Comunicación alternativa, comunitaria y popular: historia y política en Argentina y Chile". En Ma. A. Nicoletti et al. *Araucanía y Norpatagonia IV*. Viedma/San Carlos de Bariloche: Ed. UNRN, en proceso de edición.
- Rivera Aravena, Carla. 2015. "Diálogos y reflexiones en las comunicaciones en la Unidad Popular. Chile, 1970-1973". *Historia y Comunicación Social* 2, 345-367.
- Saintout, Florencia. 2003. "Abrir la comunicación: tradición y movimiento en el campo académico". Argentina: Universidad Nacional de la Plata.
- Schmucler, Héctor. 1994. "Entrevista. Carlos Mangone, Silvia Méndez y Mariano Mestman. Estudios de Comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción". *Causas y Azares* 1: 5-24.
- Schramm, Wilbur. 1969. "El desarrollo de las comunicaciones y el proceso de desarrollo". En Lucian W. Pye (comp.). *Evolución política y comunicación de masas*. Buenos Aires: Troquel.
- Sierra Caballero, Francisco. 2014. "A modo de prólogo. En virtud del Magisterio" en Beltrán, Luis Ramiro. *Comunicación, política y desarrollo*. Ecuador. CIESPAL: 7 – 19.
- Simpson Grinberg, Máximo. 1986. *Comunicación alternativa y cambio social*. México: Premia.
- Sunkel, Guillermo y E. Geoffroy. 2002. "Concentración económica de los medios de comunicación. Peculiaridades del caso chileno", *Comunicación y Medios* 13, 135-150.
- Tufte, Thomas. 2015. *Comunicación para el cambio social. La participación y el empoderamiento como base para el desarrollo mundial*. Barcelona: Icaria.
- Uranga, Washington y Daniela Bruno. 2001. *Tres perspectivas para comprender/nos*. Buenos Aires: Mimeo.

Zarowsky, Mariano. 2016. *Nueva izquierda, sociología y medios de comunicación: itinerario de Heriberto Muraro en los años sesenta y setenta*. IX Jornadas Nacionales de Sociología. 5 a 7 de diciembre, Memoria Académica. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Actores globales, situaciones locales. Una etnografía sobre Iglesia Católica y radios comunitarias en Argentina / Patricia Fasano¹

Conocí en 2004 la experiencia de la radio comunitaria Doña Munda. Se trataba por entonces de la única *radio comunitaria barrial* de Paraná y había comenzado sus transmisiones en el 2000 con la participación de vecinos pertenecientes a un vecindario popular. Menos de un año después, había dejado de transmitir por problemas técnicos y se había disuelto el grupo que llevaba adelante el proyecto.

En 2004, cinco sobrevivientes de la etapa anterior quisieron volver a ponerla al aire, y solicitaron apoyo profesional del Área de Comunicación Comunitaria a la que pertenezco en la Universidad, con la expectativa de remontar el proyecto. Volvieron a emitir a fines de 2004 y cerraron nuevamente a mediados de 2006, frustrados por la falta de participación del vecindario. En 2008, supe que la radio volvía a salir al aire: esta vez, bajo la conducción de una hermana franciscana y convertida –hasta hoy– en una radio religiosa.

Por estar cercana a la experiencia me conmovió la transformación de la radio y me llevó a preguntarme por su condición de “comunitaria”; *qué significaba* esa directa *intervención* de la Iglesia en la conducción de la emisora y su conversión en una radio “religiosa”; si esa presencia directa de la Iglesia Católica representaba una cierta “distorsión” del proyecto –como aparentaba serlo– o, por el contrario, en algún sentido su profundización. *¿De quién* era el proyecto de la radio? *¿De qué comunidad?* *¿Cambiaron los agentes?* *¿Cambió el proyecto?* *¿Cambiaron las condiciones?* *¿Cuáles?* *¿En qué sentido esta experiencia hablaba de otras similares?*

El trabajo de campo me llevó a conocer algunas redes capilares de la comunicación comunitaria en Argentina y me permitió comprender algunas cuestiones relativas al lugar de la Iglesia como *actor constitutivo* de esta historia, teniendo en cuenta que las emisoras vinculadas a proyectos católicos o filocatólicos representan algo más de un tercio del total en nuestro país (Gerbaldo 2008).

¹ Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina.

El camino de la etnografía

Realizar una *etnografía* en el entorno de la radio Doña Munda supuso volver a un ámbito que me era familiar, con el propósito de registrar todo aquello que pudiera brindarme información sobre mis inquietudes investigativas. La etnografía es conocida por ser el método de trabajo de campo característico de la Antropología Social, luego extrapolado a otras disciplinas. Tal método se caracteriza por su asistematicidad y por poner como brújula la intuición del investigador en relación al que constituye el principal objetivo: encontrar respuesta a las preguntas de investigación a través de conocer el punto de vista de los actores en relación a las mismas (Guber 2002; Restrepo 2016; entre otros). Pero, fundamentalmente, trabajar desde la etnografía supone una construcción epistemológica que a través de la reflexividad hace de la persona del investigador la principal herramienta de recolección de información, ya sea de campo, bibliográfica o de las propias emociones de quien investiga, a la sazón constructor de la alteridad cultural (Guber 2015).

En el caso particular de esta investigación, la etnografía estuvo compuesta por un trabajo de campo de aproximadamente dos años (2008 a 2010) en la radio Doña Munda y su entorno. Durante ese tiempo conversé con vecinos participantes de las distintas etapas del proyecto a través de entrevistas abiertas; realicé observación participante en el ámbito de la radio y también en otros del barrio; consulté los archivos de la emisora; recurrí al Instituto de Cultura Popular (INCUPO) con sede en Reconquista (provincia de Santa Fe) cuando este apareció con frecuencia en distintos momentos del trabajo de campo y allí entrevisté a dos de sus integrantes y también investigué a través de la web. Toda la información fue siendo sistemáticamente registrada en un Diario de Campo, herramienta característica de las investigaciones etnográficas.

Lo popular

Según la versión a la que se dé crédito, podría decirse que la radio nació en enero de 2000 o antes, en 1988, en el barrio Gaucho Rivero, cuando el “Nego” junto a un grupo de amigos armaron un experimento al que pusieron de nombre FM Latina y en poco tiempo se convirtió en un fenómeno de audiencia popular.

Aquella primera experiencia congregó a los más entusiastas comunicadores populares del barrio: Pilu –quien acompañaba en el carro a su padre ofertando verduras desde el altoparlante– y otros muchachos que ponían música, pasaban mensajes y leían noticias desde el patio de la casa de Doña Munda, la vecina por entonces más antigua del vecindario y abuela del Nego, en cuya casa también se celebraban misas y reuniones religiosas.

¿Era una *radio comunitaria*? ¿Era una *radio popular*?² La experiencia constituía una aventura adolescente que, por las características del artefacto tecnológico, se *popularizó*. La experiencia, en la memoria de quienes la vivieron, tenía todas las características de ser un medio *popular*, en tanto condensaba el *uso* de unos *elementos* técnicos (los equipos de transmisión, los micrófonos, las voces, la discografía, los tipos de mensajes entre vecinos, en fin, los elementos de la comunicación radiofónica) a través de unas *prácticas* que formaban parte de la cultura popular del barrio (cierto modo de usar la voz, ciertos gustos musicales, ciertas preferencias temáticas): se hacía –como diría Martín Barbero (1987) citando a Williams– un “uso” popular del medio radiofónico.

Por la misma época –1987–, llegaron al barrio dos hermanas franciscanas que eligieron esa comunidad “por la enorme cantidad de necesidades” (hermana Mariana) que había en él. Habían vivido diez años en Santiago del Estero, donde habían participado de la experiencia de INCUPO (Instituto de Cultura Popular), una organización cristiana laica dedicada desde 1970 a la Educación Popular a través de la radio en el ámbito campesino e indígena de seis provincias del país.³ Y también habían participado de la radio que la Congregación tenía en Vilela (Santiago del Estero).

Desde que llegaron al barrio, las hermanas comenzaron un proceso de inserción y evangelización a través de la metodología de la Catequesis Familiar y las Comunidades

² Para profundizar la conceptualización, sugiero consultar Mata (2011 y 2015) y Krohling Perusso (2008), particularmente.

³ INCUPO nació en 1968 como uno de los proyectos originados en las preocupaciones de un grupo de obispos católicos del NEA (Noreste Argentino) por las condiciones de pobreza predominantes en esa región e inspirados en el espíritu del Concilio Vaticano II (Fuente: entrevista realizada para esta investigación).

Eclesiales de Base (CEB), con epicentro en la sede del Centro Franciscano que crearon y del que participaban militantes cristianos de otros puntos de la ciudad. Ambos espacios –la Catequesis Familiar y las CEB– llegaron a nuclear a cientos de vecinos de las inmediaciones y a través de ellos tomaron forma gran parte de los principales “avances” del barrio: la escuela, la guardería, la capilla, el comedor comunitario, el asfalto, el alumbrado público, y más tarde la radio, el “Centro de Día” y la escuela de la capilla.

El arribo de la *comunicación comunitaria*

En aquellas reuniones tomó forma la idea de tener una radio: si fue el Nego quien expresó su deseo de volver a abrir una emisora, o si fueron las hermanas que trajeron la idea de Santiago del Estero, o si fue alguno de los también militantes políticos y gremiales que participaban de las CEB, como Beti, Marta o Patricia, o si fue Gretel, franciscana y estudiante de Comunicación Social, o si fueron todos esos factores reunidos en un momento *político* propicio, parece ser que –como lo expresara Gretel– “la radio creció y nació porque hubo unas condiciones previas que permitieron que saliera; si no, no hubiese salido una radio sino otra cosa, lo que hubiese salido, hubiese tenido en aquel momento ese apoyo de esa comunidad”.

En octubre de 1999, este grupo de personas nucleadas en torno del Centro Franciscano del barrio organizó, junto con la filial Paraná de la CTA (Central de Trabajadores Argentinos), un acto del “Grito de los Excluidos”. *O grito dos excluidos* es un movimiento nacido en Brasil como iniciativa de las pastorales sociales junto con el MST (*Movimento dos Sem Terra*), la CUT (*Central Única de Trabalhadores*) y la *Central dos Movimentos Populares*, con el objetivo de “denunciar todas las situaciones de exclusión y señalar las posibles salidas y alternativas, que desde 1995 moviliza a millones de personas bajo el lema Por Trabajo, Justicia y Vida”.⁴ No era esa la única conexión a través de la cual este grupo se nutría de la ideología de la iglesia “tercermundista” y, específicamente, de Brasil: los libros de Leonardo Boff y otros

⁴ Fuente: <http://www.gritodosexcluidos.com.br/>

teólogos brasileños como Frei Betto constituía –y aun constituye– lectura “de cabecera” entre los vecinos que frecuentaban la Capilla.

Fue durante el acto de “El grito de los excluidos” que surgió la idea de organizar la radio. En ese momento empezaron las reuniones en la sede de la capilla y en enero de 2000 las primeras emisiones estaban al aire, con equipos de transmisión y local prestados.

El grupo llegó a rondar las 40 personas y, a partir de ese momento, comenzó a “formarse” sistemáticamente en “comunicación comunitaria”: vinieron “capacitadores” de INCUPO y del Centro “Nueva Tierra”;⁵ y todos los años un grupo numeroso concurría a los Seminarios de Formación Teológica que se realizaban anualmente en distintos puntos del país,⁶ además de sostener un espacio de capacitación permanente a cargo de la única comunicadora social universitaria del grupo.

De allí salieron varios de los *dispositivos ideológicos* (en el sentido de Foucault) que organizaron la *estética* y la *ética* de la radio en su primera época:

- Metodología participativa para la toma de decisiones;
- Asistencia obligatoria de todos los integrantes a las asambleas y a las instancias de capacitación;
- Prohibición de pasar música en inglés;
- Obligación de incluir contenidos verbales en los programas;
- Rotación de equipos, etcétera.

Estas normas coinciden con las que Krohling Perusso (1998) y otros autores reconocen como típicas de las radios comunitarias que se quieren “participativas”; y los

⁵ El Centro Nueva Tierra “trabaja desde 1989 al servicio de organizaciones y grupos populares de Argentina. Promueve una red de más de 4.500 agentes sociales y pastorales, acompañando proyectos e impulsando acciones conjuntas. Se dedica a tareas de: fortalecimiento de actores, promoción de articulaciones, formación de dirigentes, animación de redes de comunicación, producción de conocimiento”. Fuente: www.nuevatierra.org.ar

⁶ El Seminario de Formación Teológica (SFT) es un espacio ecuménico anual de reflexión colectiva que existe en la Argentina desde 1986. Congrega a la feligresía cristiana –aunque no exclusivamente– que trabaja en y con sectores populares a convivir durante 7 días consecutivos y reflexionar vivencialmente sobre diferentes temáticas que articulan la cuestión social con la religiosidad. Fuente: www.sft.org.ar

vecinos que participaron de la radio Doña Munda las recuerdan como muy importantes en la organización del funcionamiento de la emisora.

Sin embargo, esas mismas normas o su rígida interpretación por parte de algunos generaron malestares que llevaron al grupo a dividirse en dos “facciones” y, más tarde, a disolverse. En noviembre de 2000 la rotura de los equipos de transmisión y la imposibilidad de seguir funcionando en el Centro Comunitario se sumaron a la debacle de manera que, antes de cumplir un año, la radio dejó de emitir.

La participación

Cuatro vecinos –Delia, Valentín, Enrique y Marta– y una militante franciscana –Patricia– siguieron sosteniendo el proyecto: consiguieron ayuda económica de la institución *Missionszentrale der Frankiskaner* de los franciscanos de Alemania para comprar un terreno y un nuevo transmisor, y construyeron el estudio propio. Para ello, debieron efectuar dos trámites sustanciales para la institucionalidad y el futuro de la radio:

- a) Adquirir una personería jurídica, y ahí nació –en 2002– la Asociación Civil “Doña Munda; y
- b) Designar a una organización “garante” del cumplimiento del proyecto: la Asociación Civil “Cristo Redentor”.

Así, en 2003 el proyecto cuenta con el dinero necesario para resolver los problemas materiales de la organización. A su vez, durante ese tiempo las personas que continúan con el proyecto han participado de las dos primeras ediciones del Foro Social Mundial y allí han incrementado su convicción en la “comunicación comunitaria”. A esto se suma que durante la crisis económica de 2001, Paraná llegó a registrar un 59,6 % de hogares pobres y en todo el país se organizaban las “asambleas populares” en las que se escuchaba cada vez más frecuentemente usar el término “comunidad”.

En 2004, este pequeño grupo de personas solicitan el apoyo de la universidad para motivar la participación del vecindario y recuperar el sentido *político* del proyecto. En este aspecto, toda la *filosofía* de la *comunicación comunitaria* es categórica: solo es posible la comunicación “popular” o “comunitaria” si hay *participación* (Krohling Perusso 1998). Con esa finalidad, durante 2004 y parte de 2005 se realizaron talleres a

los que se convocó a todo el barrio, se organizaron dos “radios abiertas” y se desplegaron innúmeras estrategias de convocatoria. Grandes esfuerzos se destinaron a recuperar el interés de los vecinos, y la radio recommenzó las transmisiones a fines de 2004 con unos pocos programas al aire.

Dos años después, sin embargo, la radio volvió a cerrar sus puertas. Para los más comprometidos con el proyecto, el cierre se debió a la inexplicable falta de interés del resto del barrio; para otros, al exceso de reglas puestas por unos pocos.

La conversión

Solo tres personas habían quedado del último grupo organizador –Delia, Valentín y Enrique–; tras el fallecimiento de Marta y el retiro de Patricia, el sostenimiento material del proyecto se hizo muy dificultoso. Así, a mediados de 2007 fueron a “entregar la llave” de la emisora a las hermanas, ya que la Asociación “Cristo Redentor” era la organización que debía dar cuenta por el cumplimiento del proyecto ante la institución benefactora. En ese momento –recordó Delia–, las hermanas volvieron a entusiasmarlos para reabrir la radio, esta vez prometiendo su apoyo directo.

La hermana Dolores asumió la organización de la programación: desde la capilla se convocó a todos los grupos –Comunidades Eclesiales de Base, Cáritas, Centro de Día, Comedor, Escuela– a realizar algún programa, y también se invitó a algunas personas que históricamente habían colaborado con la tarea de las hermanas. Delia y los antiguos participantes de la radio también fueron invitados, y ella organizó un programa con Pilu, convirtiéndose en los únicos sobrevivientes de la historia anterior de la radio en la nueva grilla de programación.

En mayo de 2008, entonces, comenzó la tercera –y actual– etapa de la emisora, bajo la conducción de Dolores, una monja franciscana de unos 70 años de edad; y cuando decimos “conducción” nos referimos a abrir y cerrar la emisora todos los días, estar presente las seis horas de transmisión de la radio y realizar la operación técnica de los programas. La religiosa, además, conducía en 2010 dos programas propios (“Conociendo a Jesús” y “La vida es un regalo de Dios”) y asumía la locución ante cualquier vacío en la programación.

De las paredes del local se borraron todas las huellas de las etapas anteriores – fotos, carteles, afiches– y a las pocas semanas de reinaugurada la transmisión, el programa de Delia y Pilu dejó de estar al aire porque Dolores le había reprochado a este último haber vertido al aire expresiones “obscenas”, lo que Pilu interpretó como una invitación a retirarse.

La programación es íntegramente religiosa con el objetivo de “evangelizar a través de la radio” (Dolores) y su audiencia está compuesta por los vecinos ya evangelizados o que guardan una relación de compromiso y pertenencia con la capilla o con las personas que conducen los programas. Una vecina participante de una CEB y al frente de un programa de radio en 2010, me dijo: “A mí me parece como que a la radio le falta vida. Como que... vos vas ahí y no sentís... no sé si es calor o qué es lo que le falta, eso me parece” (Susana).

La comunidad

No pasó mucho tiempo desde la última reinauguración, cuando comencé a escuchar algunos comentarios que ponían en duda la condición “comunitaria” de la radio. ¿De dónde surgía esa definición consensuada (en un grupo) acerca de cómo debía ser una “radio comunitaria”? Ella coincidía, por otra parte, con lo que en 2009 fue consagrado jurídicamente como “la última palabra en un territorio” (Hansen & Steputtat 2001) a través de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que rigió hasta 2016 en el *estado* argentino. La misma, en su artículo 4, definía:

Emisoras comunitarias: Son actores privados que tienen una finalidad social y se caracterizan por ser gestionadas por organizaciones sociales de diverso tipo sin fines de lucro. **Su característica fundamental es la participación de la comunidad tanto en la propiedad del medio como en la programación, administración, operación, financiamiento y evaluación. Se trata de medios independientes y no gubernamentales.** En ningún caso se la entenderá como un servicio de cobertura geográfica restringida (Ley Federal N° 26.522).

Al poco tiempo, sin embargo, supe que esta no era la única definición de “comunidad” que ronda la radio. En conversación con Dolores, ella me aclaró que:

El problema es que la definición de comunidad que manejan ustedes no es la misma que manejamos nosotros. Para ustedes, tiene que ver con el “barrio”; en cambio para nosotros tiene que ver con que **hay algo que une, que es la**

“comuni3n”, no importa la distancia que haya. Todos ayudamos, todos tiramos, no importa d3nde est3. Se trata de una mística, no de una cercanía geográfica (Reconstrucción *a posteriori* de la conversación).

Al mismo tiempo, una de las participantes, disconforme con el presente de la radio, ensayaba una explicación que supone un *cambio de estilo* en la forma de trabajo de la capilla: “La gente que se arrima hoy, que llega hoy, tiene otra iglesia que nosotros desconocemos, porque es **esa iglesia jerárquica, una iglesia que no puede escuchar al otro... [...]**”.

Pantoja (2009) en su análisis sobre las Conferencias Episcopales de América Latina y el Caribe, propone pensar que el gran desafío actual de la Iglesia Católica es “responder de forma satisfactoria a las aspiraciones de fe y evangelización, teniendo a la vista la ‘confrontación radical’ que enfrenta con el secularismo y otras formas religiosas”. Esta caracterización expresa lo que me fue referido en el barrio: la disminución de fieles, el cierre de algunas CEB por falta de participación, la falta de “vocaciones religiosas”, la proliferación de otras religiones, la imposibilidad de las tres monjas de llegar personalmente a todos los hogares (como en un principio).

Es cierto que no podemos pensar a la Iglesia Católica como *un solo actor* homogéneo y sin contradicciones, y además está lejos del alcance de nuestra investigación intentar comprender la lógica que organiza las prácticas de la Iglesia Católica en la Argentina. Pero si tenemos en cuenta que, según el estudio de Gerbaldo (2008), el 29,8 % de las emisoras de radio comunitarias de la Argentina enmarcadas dentro de la Federación Argentina de Radios Comunitarias (FARCO) tienen un *perfil religioso* (católico) y dentro del 70,2 % restante hay varias impulsadas directamente por organizaciones filocristianas como INCUPO, el Centro “Nueva Tierra” o la Fundación De Nevares; y que el resto del espectro radiofónico comunitario se dispersa entre organizaciones culturales, gremiales, universitarias, vecinales, etcétera, se hace evidente que comprender el lugar de esta institución religiosa en el desarrollo de la llamada “comunicación comunitaria” nos permite inteligir una lógica fundante de este propio campo en la Argentina.

Para seguir pensando

Me propuse a través de este trabajo producir conocimiento acerca de los procesos a través de los cuales cierto sentido común sobre la comunicación comunitaria es *realizado* en Argentina; así, en tanto etnografía de la comunicación popular, me propuse comprender el sentido que las prácticas sociales tienen para los actores que las practican, es decir, inteligir las *teorías vividas* (Peirano 1995) para aportar a la vitalidad del acervo de conocimiento sobre lo social. Con ello, aspiro a problematizar algunos supuestos naturalizados en torno de la *comunicación comunitaria* para contribuir, en definitiva, a un desarrollo de su conceptualización. Me interesa llamar la atención sobre cuatro de ellos, para señalar por donde podría continuar esa indagación.

En primer lugar, la presencia de la Iglesia Católica y su lógica en las redes capilares de la comunicación comunitaria (radiofónica) en Argentina, fenómeno poco estudiado y al mismo tiempo fuertemente naturalizado en nuestro ámbito. Particularmente, me interesa llamar la atención sobre la naturalización de lo que podríamos denominar un *estilo* –conjunción de una ética y una estética– de raigambre cristiana en la filosofía que cimienta esas prácticas, y cuya implicancia ha sido a mi entender poco estudiado al menos en nuestro país.

En segundo lugar, el hecho de que muchas veces la sustentabilidad de los proyectos de comunicación comunitaria –aspecto crucial de su existencia– se relaciona con cuestiones estructurales que la mayoría de las veces están fuera del alcance de sus partícipes más directos, como son los vaivenes de instituciones que contribuyeron a crearlos y sostenerlos; en el caso estudiado, a los *cambios de estilo* en las estrategias ecuménicas de la Iglesia Católica. Y al afirmar esto pretendo extender la reflexión a la universidad, en los últimos tiempos actor institucional protagónico en la existencia de muchos proyectos de comunicación comunitaria en Argentina. Este desplazamiento invita a una reflexión ética y política acerca de la enorme responsabilidad que entrañan nuestras *intervenciones* institucionales sobre la vida social.

En tercer lugar, la sugerencia de pensar esta intervención como una *mediación*, por un lado de la cultura en la comunicación en términos de Martín Barbero (2002), pero además ontológicamente como operación que al intervenir modifica los elementos de la vida social sobre los cuales actúa (Latour 2008), y en tal sentido cuánto nuestra

incidencia en la forma que toma esa sensible materia de que está hecha la vida social, en el marco de la asimetría estructural que configura nuestras relaciones, se traduce inevitablemente en ejercicio de una violencia sutil e incontestable.

En cuarto lugar, me gustaría sumar este estudio a los que plantean la enorme complejidad y diversidad que atraviesa la puja en torno del establecimiento del concepto de *comunidad*, los diferentes intereses que la motivan y el rol que les cabe a diversos actores en la misma.

Todos estos aspectos hacen definitivamente a la *forma* que adquieren las prácticas de comunicación comunitaria en nuestra región, y en tal sentido constituyen aspectos constitutivos del tipo de *comunicación* que realizan y del modo en que –en mayor o en menor medida– expresan a la cultura popular.

Referencias

- Barbero, Jesús Martín. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- . 2002. *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la cultura en la comunicación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gerbardo, Judith. 2008. *Hacia una cartografía de las radios comunitarias argentinas*. Ponencia presentada en el “10º Congreso de REDCOM”. Universidad Católica de Salta.
- Guber, Rosana. 2002. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Norma.
- . 2015. (comp.). *Prácticas etnográficas. Ejercicios de reflexividad de antropólogas de campo*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hansen, Th. y F. Stepputat. 2001. “Introduction”. En *States of Imagination. Ethnographic Explorations of the Postcolonial State*. Durham and London: Duke University Press.
- Krohling Perusso, Cicilia. 1998. *Comunicação nos movimentos populares. A participação na construção de cidadania*. Petrópolis, Río de Janeiro: Editora Vozes.
- . 2008. “Conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária revisitados. Reelaboraões do setor”. *Palavra Chave* 11 (2).
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.

- Mata, María Cristina. 2011. "Comunicación popular. Continuidades, transformaciones y desafíos". *Oficios Terrestres* 26. Facultad de Periodismo y Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata.
- . 2015. "Los lugares incómodos (o las deudas-desafíos) de las carreras de Comunicación". *Chasqui* 129.
- Pantoja, Vanda. 2009. *A noção de modernidade nos documentos da CELAM: uma discussão preliminar*. Actas de la VIII Reunión de Antropología del Mercosur.
- Peirano, Mariza. 1995. *A favor da etnografia*. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- Restrepo, Eduardo. 2016. *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

MESA 10: Reapropiaciones digitales

Arquibancada digital. Uma análise da torcida virtual da Copa América Feminina de 2018 / Cecília Almeida Rodrigues Lima¹

O futebol é um importante fenômeno sociocultural de nosso tempo. No Brasil, o esporte ganha ainda mais importância, pois possui grande presença no imaginário e na noção de identidade nacional (Barreto 2016). Mas essa construção é atravessada por um recorte de gênero específico, com grande privilégio da modalidade masculina em relação à feminina.

A desigualdade no tratamento concedido às duas modalidades é efeito de um processo histórico de interdições e proibições impostas às mulheres (Goellner 2005). No Brasil, a exclusão das mulheres dos ambientes esportivos estava prevista em lei, a partir de deliberações publicadas em 1941 e 1965, sob argumentos supostamente biológicos. “Práticas comuns ao universo da cultura física, quando relacionadas à mulher, despertavam suspeitas porque pareciam abrandar certos limites que contornavam uma imagem ideal de ser feminina” (Goellner 2005, 144).

Apenas a partir da década de 80, o futebol feminino foi legalizado no país. Esse contexto fez com que a modalidade começasse a se desenvolver com grande atraso no Brasil, em relação a outros países. Goellner (2005) considera que ainda hoje a estruturação da modalidade no país é precária, pois são escassos os campeonatos e as políticas privadas e públicas para o incentivo ao esporte.

Segundo Coche (2014), esportes femininos ainda são marginalizados na mídia tradicional, de modo que fãs precisam se voltar para a Internet para tentar reduzir a diferença de gênero na indústria de mídia esportiva. Os ambientes digitais estabelecem pontos de encontro entre públicos geograficamente dispersos, oferecendo uma nova dimensão ao ato de torcer (Rocco Júnior 2006).

Em 2018, a Seleção Brasileira de Futebol Feminino conquistou o heptacampeonato no Campeonato Sul-Americano de Futebol Feminino, a Copa América, após vencer todas as partidas disputadas. No entanto, o campeonato não teve

¹ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

transmissão oficial por nenhum canal de televisão no país. Para acompanhar a seleção, a torcida dependeu de transmissões em vídeo na internet.

Este estudo apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa que tem o objetivo de analisar os comentários realizados nas transmissões diretas dos jogos da seleção brasileira durante a Copa América de 2018, no Facebook. Além de torcer, verificou-se o uso desse ambiente para discutir a própria modalidade e sua invisibilidade pelos meios massivos de comunicação, como veremos nas seções a seguir.

As transmissões diretas e o efeito de torcer junto

Fechine assinala que as transmissões diretas televisuais são capazes de produzir um sentido estésico, ou seja, “um sentido da ordem do contato direto, de uma interação corpo a corpo, da copresença entre os actantes” (2002, 3). A autora descreve um efeito de presença entre sujeitos associado a um tipo de encontro numa dimensão espaço-temporal comum construída pelo discurso televisual.

A produção desse sentido estésico depende da maneira como o discurso televisual relaciona a duração da transmissão com a própria duração dos fatos, construída narrativamente. A transmissão do evento midiático produz uma dimensão na qual se estabelece um tipo de contato: “todos ao mesmo tempo em torno de uma mesma emissão – e por que não dizer da mesma emoção?” (Fechine 2002, 22).

Esse efeito de estar-junto pode ser potencializado quando complementado por uma nova dimensão espaciotemporal, o ciberespaço (Lemos 1996). Para Rocco Júnior (2016) a característica mais importante do ciberespaço é a possibilidade de interatividade. “Por não ser unidirecional, o ciberespaço supera a visão de emissor e receptor, abrindo um novo espaço de debate e embate” (8).

Esse efeito de temporalidade e de espacialidade facilita a aproximação de indivíduos geograficamente dispersos. Desse modo, o ciberespaço pode funcionar como um elemento catalisador e renovador do laço social, como ambiente de expressão, de articulação social e de busca por mudança (Rocco Júnior 2016).

O surgimento de redes sociais no contexto da digitalização é particularmente relevante. Uma rede social “é uma metáfora para observar os padrões de conexão de

um grupo social, a partir das conexões estabelecidas entre os diversos atores” (Recuero 2009, 24). A autora classifica as redes sociais na internet em dois tipos: 1) associativas, redes cujas conexões são criadas a partir de mecanismos de filiação presentes nos sites de redes sociais – como a lista de amigos no Facebook ou de seguidores no Twitter; 2) emergentes, caracterizadas pelos laços construídos através da conversação entre os atores (Recuero 2009). É esse o tipo de rede que emerge no contexto das transmissões diretas da Copa América de 2018, caracterizada pelo efeito do “ao vivo”, pela copresença dentro de uma mesma espacialidade temporal.

O processo de silenciamento das modalidades esportivas femininas pelos meios de comunicação tradicionais abre uma lacuna que tem sido preenchida pelos meios digitais. Para Coche (2014), a facilidade de entrada oferecida pela internet pode permitir que as mulheres superem barreiras socioculturais impostas ao consumo esportivo. Isso ajudaria os esportes profissionais de mulheres a construir uma base de fãs. Isso posto, partimos para nosso estudo de caso.

A Copa América feminina de 2018

Este estudo baseou-se nos comentários publicados durante as transmissões diretas dos jogos da Seleção Brasileira na Copa América feminina de 2018. O evento teve organização da Confederação Sul-Americana de Futebol (Conmebol) e foi realizado no Chile, entre 4 e 22 de abril. Participaram 10 equipes – Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Peru, Bolívia, Equador, Uruguai, Venezuela e Paraguai. O Brasil venceu todas as partidas do torneio e, com isso, conquistou o sétimo título da competição em oito edições disputadas.

Apesar do favoritismo da seleção brasileira em relação às equipes sul-americanas, o torneio não teve transmissão por nenhuma emissora no país – enquanto a Copa América masculina costuma ter todas as partidas exibidas em canais abertos. Para acompanhar as partidas, os torcedores e torcedoras precisaram recorrer às transmissões diretas realizadas pela página oficial do torneio no Facebook. Em média, cada um dos seis jogos disponíveis na página foi visto 184.000 vezes e recebeu uma média de 4.628 comentários. Os jogos da fase final também foram transmitidos pelo

Twitter da Confederação Brasileira de Futebol (CBF). O confronto contra a Argentina, realizado em 19 de abril, teve mais de 450.000 espectadores na rede social.

Com o objetivo de analisar o comportamento de torcedores e torcedoras de futebol feminino no ambiente digital selecionamos como corpus os comentários realizados nas transmissões diretas realizadas pelo Facebook oficial da Copa América. A escolha pelo Facebook em detrimento do Twitter se deu pelo próprio contexto de conversação propiciado pela plataforma, na qual os usuários podem conversar ao mesmo tempo em que assistem ao vídeo, reforçando o sentimento de copresença dentro de uma mesma temporalidade. Por ser um canal disponível para toda a América do Sul, o ambiente nos permitiu observar algumas particularidades dos torcedores e torcedoras brasileiros em relação às demais nacionalidades.

Metodologia

Os dados aqui apresentados são as primeiras observações que emergiram a partir de um extenso corpus de comentários. As informações foram coletadas de forma automatizada, com o uso de *softwares* de raspagem de dados. Ao todo, foram extraídos 14.772 comentários, realizados por 5.248 perfis únicos, de várias partes do mundo. Por limitações da plataforma, não foi possível extrair a totalidade dos comentários. Além disso, o jogo entre Brasil e Chile (16/04) não estava disponível na página, pois os jogos da seleção-sede foram transmitidos por um canal de televisão local. Dessa forma, foram coletados comentários das seguintes partidas:

Tabela 1. Universo dos dados e amostra coletada.

Adversário	Data	Visualizações	Comentários	Comentários coletados
Argentina	05/04/2018	149.000	4.106	3.731
Equador	07/04/2018	37.000	2.215	1.609
Venezuela	11/04/2018	139.000	6.777	868

Bolívia	13/04/2018	146.000	3.050	2.844
Argentina	19/04/2018	278.000	5.152	4.753
Colômbia	22/04/2018	355.000	6.473	967

Primeiramente, categorizamos todas as 14.772 unidades de acordo com o gênero do usuário, podendo ser: masculino (55,1%), feminino (44,6%) ou especializado (perfis e páginas dedicadas a futebol feminino, que corresponderam a 0,3% da amostra). Nosso interesse nessa primeira classificação era verificar se o gênero poderia ter alguma correlação com a torcida do futebol feminino. Em relação a essa hipótese, verificou-se que, embora a maioria dos perfis fossem de homens, as mulheres foram responsáveis pela maior parte dos comentários (50,1%). Em média, cada perfil classificado como feminino fez pouco mais de 3,1 comentários, enquanto os perfis de gênero masculino fizeram uma média de 2,5 comentários. Este dado indica que, embora os homens sejam mais numerosos quando se trata do consumo de futebol, as mulheres estavam mais engajadas com as partidas.

Em seguida, reduzimos a amostra para proceder com a codificação dos comentários de acordo com a temática. Foi selecionada uma amostragem aleatória simples de 2.500 comentários, de todas as partidas. Nossa amostra tentou dar conta da heterogeneidade temática do universo pesquisado, com um olhar prioritariamente qualitativo.

O processo de codificação baseou-se nos princípios da Teoria Fundamentada (TF). Na Teoria Fundamentada as formulações teóricas surgem dos dados, a partir de sua sistemática observação, comparação, classificação e análise das recorrências e dissimilaridades (Fragoso, Recuero e Amaral 2011). O processo de codificação corresponde basicamente à construção de categorias a partir da sistematização dos dados e de sua relação com as observações de campo.

Na amostra, além do gênero, os actantes foram categorizados de acordo com a sua nacionalidade. Diferenciamos os brasileiros dos demais interagentes – primeiro,

pelo foco desta pesquisa, e segundo porque seria inviável especificar o país de origem de cada perfil. Segundo esta classificação, os brasileiros correspondem a 50,2 % dos perfis únicos presentes na amostra, sendo responsáveis por 55 % do total de publicações realizadas.

Como vimos acima, os homens correspondem a 55 % do total de perfis únicos. No entanto, quando fazemos o cruzamento entre as classificações de gênero e nacionalidade, verifica-se que as mulheres representam quase 60 % de todos os actantes brasileiros. Quando observamos os estrangeiros, a situação se inverte: homens são a grande maioria.

Tabela 2. Perfis de acordo com gênero e nacionalidade (amostra de 2.500 unidades).

Nacionalidade	Gênero		
	Feminino	Masculino	Especializado
Brasileiros	58,49%	41,64%	0,37%
Estrangeiros	35,27%	64,98%	0,25%

Os perfis das mulheres brasileiras correspondem a 29 % de todos os perfis presentes na amostra, o segundo tipo de perfil mais frequente, atrás apenas dos homens estrangeiros (32 %). Essa discrepância entre os gêneros de acordo com a nacionalidade se intensifica ainda mais quando observamos a quantidade de comentários para cada gênero. As mulheres brasileiras são as responsáveis pela produção da maior parte dos comentários publicados (35 %), seguidas pelos homens estrangeiros (30 %), pelos homens brasileiros (20 %) e pelas mulheres estrangeiras (15 %). Ou seja, as mulheres brasileiras foram mais engajadas na torcida da Copa América feminina, aquelas que publicaram a maior quantidade de unidades, superando todos os demais tipos de público presentes na amostra.

Os comentários também foram classificados de acordo com o assunto/aspecto de que tratavam. As categorias não foram definidas *a priori*, mas elaboradas a partir do processo de observação do corpus. Esses assuntos foram classificados em categorias temáticas, apresentadas na Tabela 2.

Tabela 3. Categorias temáticas que emergiram no processo de codificação

Categoria temática	Definição
Performance de torcida	Manifestação de apoio à seleção, reações ao gol e provocações ao rival
Avaliação da partida	Comentários de torcedores sobre algum aspecto da partida assistida em tempo real (qualidade técnica, palpites, arbitragem, estádio, etc.)
Atletas	Comentários que faziam menção a alguma das atletas (em campo ou fora dele)
Contextualização da partida	Comentários que buscavam situar outros torcedores em relação a algum aspecto da partida em andamento (placar, escalação, tempo de jogo, etc.)
Sobre a modalidade	Debate sobre o próprio futebol feminino, investimento do país e visibilidade midiática
Transmissão online	Comentários relacionados à própria transmissão (qualidade, locução, chat, etc.)
Iniciativas de conversação	Comentários que buscavam apenas iniciar ou encerrar uma interação com um ou mais torcedores (exemplo: saudações, agradecimentos)
Citações à modalidade masculina	Menções a jogadores, campeonatos e clubes da modalidade masculina
Sobre a Copa América	Informações sobre o torneio, pontuação e demais partidas

Outros / Diversos	Relatos pessoais, exaltações ao país, spam e outros temas
-------------------	---

A categoria temática mais relevante na amostra está relacionada a um conjunto de “performances de torcida”. Cerca de 36 % de todos os comentários analisados foram codificados dentro desta categoria temática. Verifica-se a presença ostensiva das mulheres brasileiras na propagação de mensagens de apoio à seleção (30 %).

Alguns exemplos deste tipo de mensagem estão demonstrados a seguir:

Tabela 4. Exemplos da categoria temática “Performance de torcida”.

Gênero	Nacionalidade	Conteúdo
Mulher	Brasileira	Vai Brasil sil sil!!!!
Mulher	Brasileira	Pra cima delas meninas da seleção Brasileira '!!!👏👏👏
Mulher	Brasileira	Vamos meninas BRBRBR😊😊😊👏👏
Mulher	Brasileira	Brasil lalalalala Brasil Brasil 🇧🇷🇧🇷🇧🇷🇧🇷

Os exemplos ilustram características que Recuero (2012) sistematiza como próprias da conversação em rede: escrita oralizada; representação da presença por meio de atos performáticos e identitários; e multimodalidade, que se refere às formas de linguagem que podem coexistir nas conversas travadas no ciberespaço (imagem e texto, por exemplo).

Esses elementos são utilizados na tentativa de reconstruir no ambiente virtual a situação de torcida presencial: gritos de incentivo à seleção são expressos pelo uso do recurso da caixa alta e pelo uso exagerado de vogais ou exclamações; trechos do hino nacional foram reproduzidos pelos usuários; a bandeira nacional (ou suas cores) apareceu representada em *emojis*; assim como outros ícones relacionados à experiência física de torcer (aplausos, braços levantados, instrumentos musicais e danças).

Essa característica atesta o efeito estésico produzido pelo próprio contexto da transmissão direta. No ambiente das redes sociais digitais, também se produz um efeito de estar-junto, ainda que na virtualidade, a partir da formação das redes emergentes. Dessa forma, embora não estejam no estádio, podem sentir-se junto a outros brasileiros, a outros torcedores, dentro do espaço de conversação em rede construído pelo tempo da transmissão.

Esse aspecto é evidente a partir das manifestações dos torcedores no momento do gol. Cada gol produzia uma reação em cadeia, com centenas de comentários consecutivos que expressavam sentimentos como alegria, amor e orgulho. Assim como no estádio, o gol representa o momento máximo desse encontro entre torcedores que compartilham a temporalidade da transmissão. Cada grito de gol mistura-se de forma desordenada num uníssono de celebração, com a diferença de que no ambiente digital cada unidade desse brado coletivo pode ser isolada das demais. Essa característica então revela a torcida não apenas como um fenômeno coletivo, mas também como uma série de fenômenos particulares e individuais.

A identidade coletiva de um grupo é construída na medida em que este grupo se distingue de um opositor (Taylor e Whittier 1992). A coexistência de torcidas rivais no mesmo espaço-tempo virtual contribuiu para estimular as declarações de apoio à torcida e reforçar o sentimento positivo de pertencimento ao grupo. Este aspecto também contribuiu para comportamentos tóxicos, reproduzido principalmente pelos homens. A comemoração de um gol era frequentemente atravessada por conteúdos ofensivos, que buscavam debochar da torcida rival.

A rivalidade entre países levou a manifestações mais virulentas, por vezes utilizando o discurso homofóbico como recurso de ofensa. Comentários relacionados a outros campeonatos, principalmente da modalidade masculina, foram utilizados neste contexto. Ofensas a jogadores masculinos do país rival, como Diego Maradona, Messi e Neymar, foram utilizadas como uma maneira de provocar os torcedores; enquanto Pelé foi citado pelos brasileiros como forma de demonstrar superioridade em relação a um outro país.

Nota-se nesse tipo de comentário a valorização velada da modalidade masculina em detrimento da feminina – como se o desempenho da seleção feminina não fosse argumento suficiente para “vencer” a discussão. Um elemento interessante a ser observado é que os homens estrangeiros foram os principais propagadores dos comentários mais agressivos, sendo responsáveis por 63 % dos comentários que rebaixavam ou ofendiam um torcedor de uma seleção rival.

As vitórias foram motivo de grande alegria, especialmente para as torcedoras brasileiras, que demonstraram seu apoio à seleção feminina reproduzindo palavras de ordem, num tom festivo. O desempenho individual das atletas também foi festejado, com destaque para atletas como Marta, Formiga, Bia e Cristiane. Marta foi de longe a jogadora mais mencionada – mesmo em partidas em que a atleta estava no banco.

Ainda sobre Marta, percebeu-se uma grande admiração de toda a torcida – inclusive, de outras nacionalidades – pela atleta. Adjetivos como “rainha” e “ídola” foram utilizados para qualificar a jogadora. Sua habilidade como atacante foi enaltecida em todos os momentos em que aparecia no vídeo. Quando não fazia gols, os elogios eram dados à assistência e ao talento na criação de jogadas. O reconhecimento do talento das jogadoras mais experientes foi, então, um dos fortes motivos para o apoio à seleção.

Cerca de 4 % do total de mensagens questionavam a ausência de transmissão em canais de TV, citando explicitamente emissoras como Rede Globo, ESPN, SporTV e Bandeirantes. A ausência do futebol feminino na televisão foi denunciada como parte de um processo de silenciamento da modalidade pela mídia tradicional. Os actantes parecem se dar conta do que Mourão e Morel (2005) apontaram como “uma resistência [da mídia] à inserção das mulheres nos gramados, como se o brilho do esporte pudesse ser diminuído pela sua prática” (84).

Os actantes ressaltaram que, enquanto jogos pouco importantes da modalidade masculina são transmitidos – inclusive reprises – as partidas de futebol feminino são omitidas da grade de programação. Palavras como “vergonha” e “absurdo” foram utilizadas para qualificar a situação, que provocou sentimentos como raiva, revolta e

indignação. Independente do gênero, os brasileiros foram os mais incomodados com a situação, correspondendo a 63 % dos comentários sobre este tema. As mulheres brasileiras representam 39 % do total de publicações relacionadas à falta de transmissão na televisão, sendo elas as mais engajadas na discussão do assunto.

Tabela 5. Exemplos do assunto “Transmissão na TV”.

Gênero	Nacionalidade	Conteúdo
Mulher	Brasileira	Realmente o futebol feminino não é valorizado no Brasil, nenhum canal de tv para mostrar o futebol bonito das nossas por isso que a maioria joga fora do Brasil, que país é esse???
Homem	Brasileiro	Vários canais passando VT de outros jogos, quando poderiam transmitir esse
Mulher	Brasileira	Absurdo mesmo não passar na TV... Vergonha
Mulher	Brasileira	Obrigada pela transmissão... infelizmente aqui no Brasil... nenhum canal de TV está transmitindo
Mulher	Brasileira	Vamo que vamo... mostrar que vcs não precisam de televisão pra ganhar.
Mulher	Brasileira	Se fosse um amistoso do sub 20 masculino passava 😊😊😊😊😊😊😊😊😊😊
Homem	Brasileiro	Se fosse jogo da Seleção Brasileira masculina, era certeza que algum canal estaria transmitindo!! Vai se foder, CBF...

Os torcedores expressaram um sentimento de gratidão pela existência do espaço virtual para consumo da partida, mas deixaram claro que a mídia massiva deveria

valorizar o trabalho da seleção brasileira de futebol feminino. Mourão e Morel (2005) concordam que a narrativa midiática é um fator que contribui para a construção da identidade feminina e do futebol nacional. Essa seria uma etapa necessária para o fortalecimento da modalidade no país.

Apesar das vitórias, o desempenho da seleção foi criticado por alguns espectadores. Um dos argumentos utilizados por esses usuários está relacionado ao próprio nível da Copa América enquanto competição. Segundo os críticos, o Brasil vai bem diante de seleções de nível técnico inferior, como Equador e Bolívia; mas quando confronta seleções superiores, como Estados Unidos, apresenta resultados desanimadores. Esse fato foi notado por uma minoria de brasileiros que acompanharam as partidas, como maneira de diminuir a vitória da seleção. O esquema tático de jogo, as escolhas do técnico Vadão e a qualidade técnica de algumas jogadoras foram questionados.

Este tipo de crítica era rebatido por outros torcedores. O principal argumento utilizado como resposta às críticas é que a seleção precisa ser valorizada e apoiada, pois não recebe o devido investimento do país. Nesse sentido, nota-se um sentimento de empatia pelas atletas: “respeite as meninas vc n sabe o q elas passam elas precisam de investimento sim, salários dignos sim, respeito sim, e muito mais coisas boas pq elas sim são guerreirassssssssssss”.

Comentários de teor machista também foram mapeados, embora de forma minoritária e pouco expressiva dentro da amostra classificada. Reparámos o uso de adjetivos como “feio”, “ruim” e “chato” para qualificar o futebol feminino; além de comentários que insinuavam que mulheres não deveriam estar no campo, pois não possuem porte físico para o jogo, ou ainda porque deveriam estar na cozinha. Também identificamos comentários que tratavam sobre os atributos físicos das atletas, em dois sentidos distintos: alguns exaltavam a beleza das jogadoras, enquanto outros apontavam uma espécie de “masculinização” dos corpos em campo.

Verifica-se de um lado a reprodução de um certo ideal de beleza feminino no esporte, a busca pela “musa” e, de outro, o julgamento em relação aos corpos que

escapam desse ideal, revelando o medo da masculinização que por tanto tempo justificou as interdições que afastaram a mulher do esporte ao longo das décadas.

Esse tipo de comentário não passou batido pelo crivo das mulheres torcedoras, brasileiras e estrangeiras presentes no contexto da transmissão: “um monte de homem chega aqui só pra ficar falando das mulheres. que podre. isso é futebol não é concurso de miss não. Machistas”.

As conversações apontam para o potencial do futebol feminino de gerar manifestações controversas no contexto da torcida, e os espaços virtuais como um rico ambiente de expressão para essas manifestações. A copresença facilitada pelo ciberespaço permite a performance de torcida, numa simulação da situação do estádio, mas também abre espaço para conversações de outro teor – debates e embates sobre a própria modalidade.

Considerações finais

O estudo identificou nos ambientes digitais uma dimensão que contribui para fortalecer o espírito da torcida e sua identidade coletiva, especialmente no contexto das transmissões diretas e no caso de uma modalidade sub-representada pela mídia tradicional, como é o futebol feminino. A partir das ferramentas disponíveis, usuários puderam sentir-se parte de um grupo, investindo em manifestações que buscavam expressar textualmente a experiência de torcer.

As reações dos torcedores e torcedoras durante as partidas mostram que a aproximação do público com a modalidade é motivada pelo próprio prazer em torcer, como já havia sinalizado Coche (2014) em suas pesquisas sobre fãs de futebol feminino. Declarações de afeto às jogadoras e o sentimento de alegria expresso a cada gol mostram que o futebol feminino é capaz de provocar reações apaixonadas. Para além das práticas de torcida, o espaço virtual foi também aproveitado como arena de debate público, onde a mídia corporativa e a Confederação Brasileira de Futebol foram apontadas como responsáveis para a falta de desenvolvimento do futebol feminino no país.

Destacou-se a presença das mulheres brasileiras como público mais engajado na torcida pelo futebol feminino. Esse aspecto revela que as mulheres desejam participar

ativamente do seu próprio processo de inclusão nos campos, espaço que lhes foi historicamente negado por décadas. Como hipótese, esse maior protagonismo das mulheres na torcida pela modalidade pode ser interpretado como efeito de um movimento social mais amplo pela equidade de gêneros nas mais diversas esferas.

Referências

- Barreto, Soraya. 2016. "A representação feminina na mídia esportiva: o caso Fernanda Colombo". *Observatorio (OBS*)* 10, 1 (acesso 05 de abril de 2019). http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1646-59542016000100008&lng=pt&nrm=iso
- Coche, Roxane. 2014. "What women's soccer fans want: A Twitter study". *Soccer & Society* 15, 4: 449-471.
- Fechine, Yvana. 2002. "Televisão e estesia: considerações a partir das transmissões diretas da Copa do Mundo". *Significação* 7, (acesso 05 de abril de 2019). <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65543/68156>
- Fragoso, Suely, Raquel Recuero e Adriana Amaral. 2011. *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Goellner, Silvana Vilodre. 2005. "Mulheres e futebol no Brasil: entre sombras e visibilidades". *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte* 19, 2 (acesso 05 de abril de 2019). <http://www.revistas.usp.br/rbefe/article/view/16590/18303>
- Lemos, André. 1996. *As estruturas antropológicas do ciberespaço*. Salvador: FACOM/UFBA.
- Mourão, Ludmila e Márcia Morel. 2005. "As narrativas sobre o futebol feminino: o discurso da mídia impressa em campo". *Revista Brasileira de Ciências do Esporte* 26: 73-86.
- Recuero, Raquel. 2009. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina.
- . 2012. *A Conversação em rede. Comunicação mediada pelo computador e redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Rocco Júnior, Ary José. 2016. *O gol por um clique: uma incursão ao universo da cultura do torcedor de futebol no ciberespaço*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

Taylor, Verta e Whittier, Nancy. 1992. "Collective Identity in Social Movement Communities: Lesbian Feminist Mobilization". *Frontiers in Social Movement Theory*. New Haven: Yale University Press.

Redes, marea verde y aborto. Nuevas estrategias comunicacionales del movimiento feminista argentino / Marina Acosta¹

Durante 2018 la democracia argentina asistió a un debate hasta entonces postergado: el aborto. El espacio público argentino experimentó, entonces, un nuevo fenómeno de opinión pública discursiva que tuvo a las redes sociales como epicentro. El debate formal sobre el aborto se dio en el Congreso de la Nación, pero la *autocomunicación de masas* se convirtió en la protagonista de esa discusión histórica en tanto propició un intenso momento de democracia deliberativa.

Las redes sociales se transformaron en epicentros donde se desarrolló el intercambio discursivo. Allí, bajo el hashtag #AbortoLegalYa y la página de Facebook de la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito (CNDALSG) se organizó el activismo feminista a favor de la interrupción voluntaria del embarazo.

La cronología identifica al 6 de marzo de 2018 como el día en que un proyecto – presentado en conjunto por diputados oficialistas y opositores– llegó por primera vez (tras doce años de ausencia) al recinto. Iniciaba de esta manera su recorrido por el Congreso por séptima vez, dado que en las oportunidades anteriores había perdido estado parlamentario. El proyecto pretendía legalizar la interrupción voluntaria del embarazo y que las mujeres pudiesen concurrir a hospitales a practicarse un aborto “legal, seguro y gratuito”. Para el 8 de marzo, día del “paro internacional de mujeres”, el pañuelo verde ya se había convertido en el ícono de la campaña a favor de la despenalización del aborto. El 20 de marzo, la Cámara de Diputados fijó el cronograma de trabajo; según el esquema, en los siguientes dos meses se realizarían las reuniones informativas y las audiencias públicas. El 14 de junio, después de casi veintitrés horas de debate, la Cámara baja aprobó (en general) el proyecto, con 129 votos a favor, 125 en contra y 1 abstención. Fue un final dramático dado que la votación se dio vuelta a último momento, gracias a la gran presión que ejerció el colectivo feminista. Tras pasar

¹ Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina.

al Senado, el 9 de agosto, una mayoría antiabortista le obturó el camino a la sanción de la ley: 16 horas de debate, 38 votos en contra, 31 a favor y dos abstenciones.

Es nuestro objetivo reparar en la conversación digital que tuvo lugar en las redes sociales. La sociedad de la información y el conocimiento, entendida como nuevo paradigma de las teorías de la comunicación, permite mostrar cómo el uso de las TIC resulta una fértil herramienta de activación política ciudadana. Además, la discusión que se dio en los microsistemas digitales se amplificó y se materializó en una acción colectiva. Por eso, enmarcamos la movilización discursiva digital dentro de los desarrollos teóricos de la tecnopolítica pues ella da cuenta de la dimensión colectiva de la irrupción en la escena pública de un movimiento de mujeres. Lo anterior nos permite afirmar que este tipo de movimientos recurren a los medios digitales como un instrumento más de la acción colectiva.

De modo tal que el objetivo general de la investigación es describir las estrategias que llevó adelante la CNDALSG, en la red social Facebook, para propiciar el proceso de conversación digital en torno al aborto. Son objetivos específicos: 1) identificar los temas de los posts que generan mayor actividad por parte de los usuarios; 2) explicitar los modos de participación (reacciones, comentarios y *shares*) de los usuarios (*engagement*); y 3) dar cuenta de la formación de las comunidades virtuales.

Marco conceptual

Los movimientos sociales recurren a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías de la comunicación para amplificar las bases de sustento de su protesta (Cammaerts 2012). Por su naturaleza, las redes digitales siempre están abiertas y constituyen una nueva vía de participación ciudadana que, a su vez, cobra un nuevo valor en términos de activismo y deliberación sobre los asuntos públicos (Del Campo García y Resina de la Fuente 2010; Sampedro 2010; Resina de la Fuente 2010). Existe, en este sentido, un cierto consenso sobre la idea de que los movimientos sociales han logrado una cierta “maduración comunicacional” mucho más sólida de la que pueden tener otros actores sociales tales como partidos políticos o sindicatos, por nombrar solo algunos (Barranquero 2014).

La literatura que se aboca a estudiar las vinculaciones entre la acción colectiva y los nuevos espacios de participación que ofrecen las plataformas digitales evidencia un creciente interés académico en la temática (Alcazan et al. 2012; Castells 2012; Cruells e Ibarra 2013; Gerbaudo 2012; Lago Martínez 2012; Sádaba 2012; Sádaba y Gordo 2008; Sierra 2018; Sorj y Fausto 2016; Treré y Barranquero 2013; Toret 2013 y 2015).

Cabe destacar que a pesar de las particularidades de cada caso, lo cierto es que en todos los movimientos sociales se repite un modelo que se caracteriza por cinco rasgos centrales: 1) se inician en Internet y se difunden por redes móviles; 2) se convierten en movimientos visibles para la sociedad a través del espacio urbano; 3) surgen al margen de los canales tradicionales de los partidos políticos y sindicatos y desafían la autoridad estatal; 4) su masa crítica incide en las instituciones de representación y obtienen ciertas victorias reivindicativas; y 5) son movimientos en red, sin centro formalizado, basado en redes multimodales múltiples y cambiantes (Castells 2015, 18).

Ciberactivismo y tecnopolítica

El espacio digital se presenta como una “nueva vía de participación” en la que la ciudadanía cobra un nuevo valor en términos de activismo y deliberación sobre los asuntos públicos. Al mismo tiempo los medios de comunicación convencionales son cuestionados por su “déficit democrático” en la elaboración de la *agenda setting* (Del Campo García y Resina de la Fuente 2010).

La ciudadanía tiene el poder de politizar sus demandas y canalizar a través de Internet sus reclamos. Esta concepción se distancia de la propuesta que entiende al ciudadano como sujeto pasivo receptor de derechos. En el marco de la *sociedad red*, la ciudadanía se constituye también mediante las herramientas de debate, discusión y deliberación que ofrece la propia arquitectura de Internet. Asimismo, los acontecimientos digitales que allí se producen conllevan una fuerte dimensión performativa; es decir, “crean con antelación en el digital el mundo que se quiere vivir en el mundo físico” (Toret 2013, 51).

Tales desarrollos tienen como telón de fondo teórico a la tecnopolítica que “se basa en la comprensión masiva, intuitiva y profunda de la capacidad política de

organizarnos en red mediados por la tecnología [...]” (Toret 2015, 63). Se trata, en efecto, del uso estratégico de las herramientas digitales para la organización, comunicación y acción colectiva (Toret 2013, 20). El concepto recuerda, por cierto, a la *autocomunicación de masas* (Castells 2009) que supone a su vez un patrón de autoorganización política en la sociedad red (Alcazan et al. 2012; Guitérrez Rubí 2014; Jurado Gilabert, 2013).

Método

Esta investigación recurre al clásico análisis de contenido (AC). Se trata de una metodología destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a un contexto (Krippendorff 1990, 28). Combinamos el AC con el *web scrapping* (método computacional automatizado) que no solo permite vencer las limitaciones del AC tradicional sino además obtener mayores muestras y mejor codificación de datos. La confiabilidad alcanzada a través de la tecnología disminuye los sesgos que puedan desviar la interpretación (Arcila-Calderón, Barbosa-Caro y Cabezuelo-Lorenzo 2016). Nos adentramos en el *ecosistema de comunicación online* (Toret 2015) y utilizamos una combinación de *softwares* para analizarlo.

El proceso de análisis sigue los siguientes pasos: captura de datos, análisis de los datos y presentación de los resultados mediante gráficos y grafos. La herramienta *Netvizz 1.6*, orientada al análisis diacrónico de los contenidos, proporciona distintos datos de la interacción de los usuarios de una página de Facebook. Utilizamos la herramienta para conocer: 1) el número total de publicaciones; 2) las características de los posteos; y 3) el *engagement*. Para el primer y segundo indicador definimos las siguientes variables: enlaces, estado, imágenes y videos. Para el tercero: reacciones, *shares* y comentarios.

Una vez que *Netvizz* analiza esos datos, la aplicación *Gephi* (un *open software*) nos permite leerlos visualmente a través de la elaboración de grafos (conjunto de nodos y aristas). En nuestro análisis, los temas centrales (nodos) se enlazan (aristas) con otros temas (nodos) y constituyen la subestructura de la tematización de la red estudiada (Giraldo-Luque, Fernández-García y Pérez Arce 2018). Las relaciones entre nodos y aristas son esenciales para construir datos sobre la articulación, densidad, organicidad

y la conectividad de una determinada red (Ábrego, Bona y Reguillo 2018). Asimismo, las comunidades se generan cuando dos o más nodos interactúan entre sí. La construcción de un grafo permite la visualización de características importantes que difícilmente pueden analizarse únicamente en una tabla de datos (Abascal, López y Zepeda 2015).

Facebook

Como campo principal de análisis hemos elegido a Facebook dado que esta red social fue uno de los espacios digitales más utilizado en la dinámica de movilización, organización, discusión y difusión de la CNDALSG.

En términos generales, en Facebook hay tres tipos de participación: reacciones (Me gusta y reacciones), *shares* (compartir) y comentarios. Estos tipos de *engagement* revelan la conducta más o menos participativa de los usuarios. Los comentarios representan el nivel más activo de la participación (Fernández Peña 2016).

Después de YouTube (93 %), es la red más utilizada por los argentinos con el 91 % de penetración, seguida por Instagram (68 %) y Twitter (46 %). Cuenta con un total de 32 millones de usuarios activos mensuales, de los cuales 53 % son mujeres y 47 % hombres. El rango etario que más usa la red es el comprendido entre los 25 y los 34 años seguido por el de los 18-24 (Hootsuite y We are Social 2019). Un sondeo reciente señala, además, que el 76 % de la muestra analizada dijo informarse de las noticias a través de Facebook, mientras que un 49 % lo hizo por WhatsApp y un 26 % por Instagram.²

Muestra y universo de análisis

El análisis de contenido se aplicó a la página que la CNDALSG tiene en Facebook (<https://www.facebook.com/CampAbortoLegal/>) y que fue creada el 28 de junio de 2010. Tiene más 160.000 seguidores y se define como “una herramienta de construcción política federal”, que no forma parte de una “grieta”: “Somos sujetas de derechos, activistas por un mundo mejor que organizadxs hemos dialogado con la

² <http://meso.com.ar/wp-content/uploads/2018/11/12.-UdeSA-Especial-Medios.pdf>. Consulta: octubre de 2018.

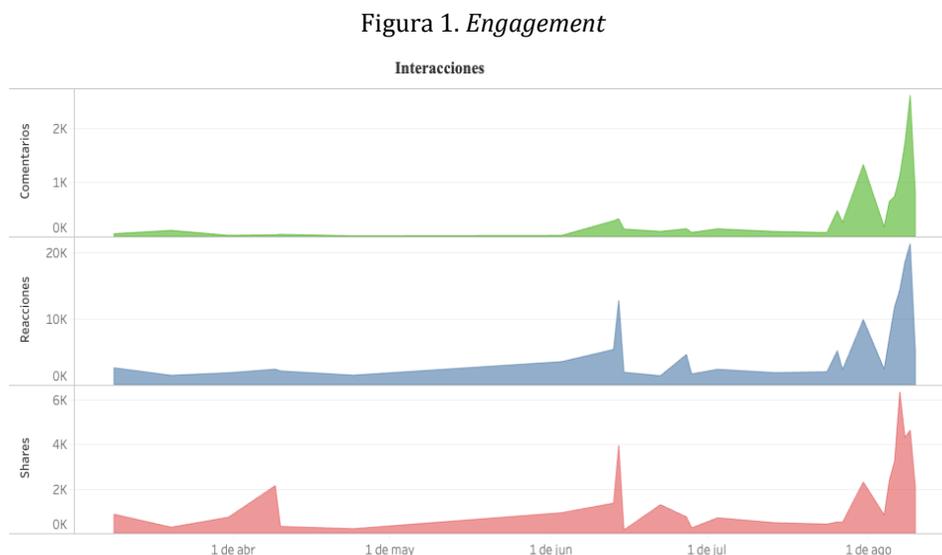
potencia de nuestros argumentos en cada espacio donde desarrollamos nuestras vidas”.³

La muestra total se compone de 522 posteos recolectados con el *software Netvizz 1.6* entre el 1 de marzo al 9 de agosto de 2018. Para describir la actividad de la cuenta se diseñó un instructivo de aplicación donde cada uno de los posteos fue codificado con las siguientes categorías: fecha, tipo de publicación (imagen, video, enlace o estado), contenido del mensaje, *engagement* (comentarios, reacciones y *shares*).

Análisis de los resultados

Durante el período estudiado, la CNDALSG publicó un total de 522 posteos que tuvieron 12.912 comentarios, 316.926 reacciones y fueron compartidos (*shares*) 52.169 veces. En tanto obtuvo un promedio de 3,22 posteos con 79,70 comentarios.

En la siguiente figura se observa la distribución de la actividad en el período y se registra que entre los meses de junio y agosto la CNDALSG se mantuvo muy activa en la red social. Valga agregar que dicho período coincide con el tratamiento legislativo del proyecto en Diputados (junio) y Senadores (agosto):



Fuente: Elaboración propia.

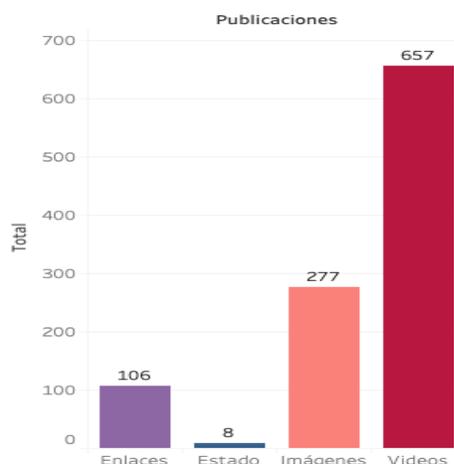
³<https://www.facebook.com/CampAbortoLegal/photos/a.173889482643032/2182663275098966/?type=3&theater>. Consulta: septiembre de 2018.

Los meses de mayor impacto (reacciones + comentarios + *shares*) fueron los de junio, julio y agosto. Los datos muestran los niveles de interacción con usuarios muy interesados en el contenido divulgado. De las interacciones totales, las reacciones fueron las que más *engagement* generaron (83 %); no hay que olvidar, sin embargo, que se trata del nivel menos activo de participación. Le siguen los *shares* (14 %) y finalmente los comentarios (3 %) que, como se ve observa en la Figura 1, comienzan a hacerse más fuertes hacia el final del debate del proyecto en agosto.

Conforme pasaron los días entre el debate en la Cámara Baja y la Cámara Alta la actividad experimentó una meseta, por lo que los días más intensos del activismo *on line* estuvieron centrados en mantener la visibilidad del tratamiento del proyecto, especialmente durante su votación. Fuera de ese período se destaca el 8 de marzo. Con motivo de celebrarse el Día Internacional de la Mujer, Buenos Aires vivió una jornada histórica con la participación de unas doscientas mil mujeres en las calles de la ciudad en lo que se llamó la “marea verde”.

Respecto de la discusión parlamentaria, el movimiento se mantuvo atento a acontecimientos importantes y eso se explicita en su actividad en la página: 1) el inicio de las audiencias públicas en Diputados (marzo); 2) la celebración por el dictamen de mayoría (junio); el inicio del debate en el Senado (junio); la negociación de los senadores “verdes” con los “provida” que solicitaban cambios en el proyecto (julio); 3) el posicionamiento frente a las movilizaciones de grupos católicos y evangelistas (julio-agosto); y 4) las movilizaciones y convocatorias para participar en el espacio público ante el posible rechazo a la norma (agosto). La Figura 2 muestra las publicaciones (n= 1048):

Figura 2. Publicaciones



Fuente: Elaboración propia.

Los formatos que lograron un mayor nivel de *engagement* fueron los videos y las imágenes lo que muestra no solo su poder de viralización, sino además que los contenidos icónicos y audiovisuales generan una mayor atención por parte de los usuarios. La CNDALSG ha recurrido a la publicación de videos (62,69 %), imágenes (26,43 %), enlaces (10,11 %) y estados (0,76 %).

Entre los videos se destaca: 1) *Nuestro pañuelo, un símbolo de libertad*, con 71.000 reproducciones, que recoge el testimonio de mujeres de distintas generaciones; 2) *¿Ahora nos ven? ¿Ahora nos escuchan?*, con 45.000 reproducciones, que muestra el grito de las mujeres con sus pañuelos verdes en las calles de Buenos Aires; y 3) *Nosotras queremos una Argentina de iguales donde las mujeres podamos ser libres*, con 35.000 reproducciones, es el cierre de la intervención en el Congreso de la diputada Victoria Donda.

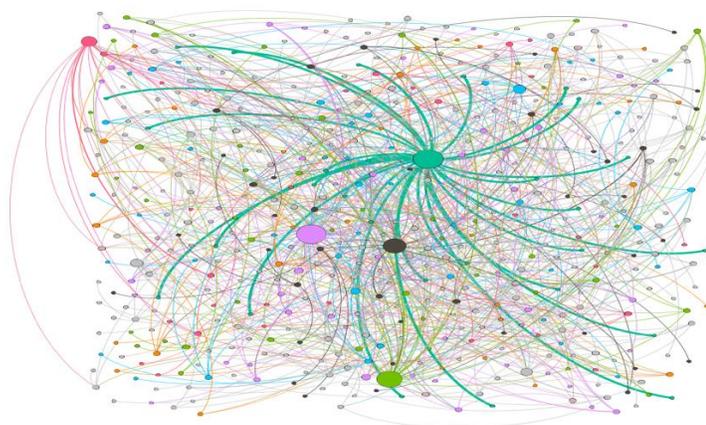
Las fotos que más reacciones provocaron fueron: 1) De acá no se va nadie hasta #QueSeaLey: el retrato de la “marea verde” en la vigilia de la votación en el Senado (6.500); 2) ¡Seguimos en Campaña! donde la CNDALSG agradece el acompañamiento social y político ante el cierre del tratamiento del Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. (3.500); 3) #8A HOY, el Senado de la Nación, vota el Aborto Legal en Argentina (1.700).

Los enlaces posteados remiten a distintos medios de comunicación con noticias relacionadas al aborto. Hay también vínculos al canal YouTube y otros a portales feministas como *Marcha. Una mirada popular y feminista de la Argentina y el mundo* o *LAFTEM. Periodismo Feminista*. Esta estrategia denota el interés de la CNDALSG para que los usuarios se informen sobre el tema con diferentes fuentes.

Conversación

La Figura 3 muestra una red densa de comunicación con fuertes vínculos. El *software Netvizz* detectó un total de 514 nodos y 701 aristas. Luego de aplicar el algoritmo de distribución (*layout*) *Force Atlas*, en *Gephi*, llegamos al siguiente grafo:

Figura 3. Grafo de la conversación



Fuente: Elaboración propia sobre la base de los datos analizados por *Gephi*.

Los nodos representan las publicaciones realizadas y las relaciones (reacciones) de los usuarios. En el grafo vemos la preeminencia de cuatro nodos representados con un color distinto (verde esmeralda, violeta, verde claro y fucsia). Las aristas, también en colores, muestran distintos grosores; el tamaño del grosor es directamente proporcional a la reacción de la publicación. En otras palabras, a más grosor más reacción.

Cada nodo tiene un tamaño diferente que responde al impacto que provocó cada posteo; de allí también el grosor de sus aristas. Los cuatro nodos que identifica el algoritmo son (en orden de importancia/tamaño): 1) la vigilia del 8 de agosto (8A) frente al Congreso de la Nación, con la consigna “De acá no se va nadie hasta que sea ley”; 2) la media sanción del proyecto de ley en la Cámara de Diputados, el 14 de junio; 3) las reacciones de los usuarios al video titulado “Nuestro pañuelo un símbolo de libertad”; y 4) las muestras de apoyo y solidaridad internacional de diferentes colectivos y organizaciones a la lucha de las mujeres argentinas.

Las comunidades se han configurado alrededor de esos nodos y allí ha tenido lugar la conversación virtual. En la Figura 3 también puede observarse que los colores se mezclan evidenciando la gran interacción entre ellas.

Valga también aquí hacer referencia a los posteos que vincularon la conversación en Facebook con la de Twitter, la otra red social protagonista del proceso de discusión. Por caso, han sido constantes las interacciones con los hashtags #LaCalleYaVotó, #AbortoLegalYa, #QueSeaLey, #EstamosHaciendoHistoria, #8ASeráLey, #8A, #ElMundoGritaAbortoLegal, #ConteoVerde, #SeamosMillones, #ConNosotres, #ConTodes, #Pañuelazo.

Conclusiones

Como ocurrió con el #NiUnaMenos, las redes sociales en Argentina se constituyeron en los lugares donde el movimiento de mujeres ha intentado, con éxito, visibilizar ciertas problemáticas relacionadas al género. Se han convertido, en efecto, en esferas que han propiciado la conformación de agendas y planes de acción para el desarrollo de las estrategias de lucha.

La CNDALSG catalizó la necesidad de la ciudadanía de legislar sobre un tema de salud pública. Acaso valga aquí la reflexión habermasiana de que son los movimientos sociales los que no solo pueden percibir problemas nuevos sino, y sobre todo, proporcionar marcos interpretativos capaces de activar un proceso de discusión pública. Esta lucha de las mujeres argentinas se incluye en la lista de los movimientos que se gestan en las redes sociales y encuentran allí el lugar para organizarse e influir

en la agenda de los tomadores de decisión. Por tanto, puede concebirse a este movimiento como un ejemplo exitoso de campaña tecnopolítica (Toret 2013; 2015).

Las redes sociales, en rigor, permitieron *grosso modo*: 1) amplificar el mensaje de la CNDALSG, pues lo que comenzó siendo una conversación virtual se convirtió en una inmensa red de comunicación que trascendió las fronteras domésticas; 2) definir un nuevo espacio de crítica social y discusión masiva del tema; 3) la creación de un acto de habla colectivo y su dimensión performativa para construir acontecimientos y marcos cognitivos; 4) elevar el piso de la discusión sobre el derecho de las mujeres a decidir; y 5) organizar la movilización en las calles. Este último punto es relevante pues sin la presión que ejercieron cientos de miles de mujeres en las calles de Buenos Aires y en algunas de las ciudades más importantes del país quizás el proyecto no hubiese logrado la media sanción en Diputados ni la prensa hegemónica hubiese atendido (vía tematización) el reclamo de la CNDALSG.

La frustrada sanción de la ley de la interrupción voluntaria del aborto no debe ser considerado un fracaso del movimiento feminista. El camino que allanó la CNDALSG ha sido importantísimo. Por caso, ha motivado un movimiento de derechos reproductivos en toda América Latina.

Durante mayo de 2019 la CNDALSG presentó, por octava vez, un nuevo proyecto de interrupción voluntaria del embarazo en la Cámara de Diputados. Fue la señal de que los pañuelos verdes, que dan identidad al colectivo, siguen flameando. Por cierto, los “pañuelazos” mostraron la disputa del espacio público y pusieron en acción el sentido y los afectos de la lucha (Gutiérrez 2018).

Desde las plataformas digitales se puede luchar por los derechos, visibilizar temáticas y organizar la acción colectiva en la esfera pública tradicional. Porque el feminismo ahora sabe que las estrategias y sus tácticas se pueden (también) gestar y consensuar en las redes, pero las *revoluciones* se hacen (como siempre) en las calles poniendo el cuerpo.

Referencias

- Abascal, Rocío, Erick López y Sergio Zepeda. 2015. "Identificación de influyentes en Twitter a través del análisis textual y la elaboración de grafos". *Pistas Educativas* 112: 1.676-1.693.
- Abrego, Víctor Hugo, Yann Bona y Rossana Reguillo. 2018. "Inteligencia artificial electoral. Tercer #DebateINe a la Presidencia". En *El efecto AMLO*. Guadalajara: ITESO.
- Alcazan, Arnaumonty; Axebra, Quodlibetat; Simona Levi. 2012. SuNo:ssima, TakeTheSquare y Toret. *Tecnopolítica, Internet y R-evoluciones*. Barcelona: Icaria.
- Arcila-Calderón, Carlos, Eduardo Barbosa-Caro y Francisco Cabezuelo-Lorenzo. 2016. Técnicas *Big Data*: análisis de textos a gran escala para la investigación científica y periodística. *El profesional de la información* 4: 623-631.
- Barranquero, Alejandro. 2014. Comunicación, cambio social y ONG en España. Pistas para para profundizar en la cultura de la cooperación desde los nuevos movimientos comunicacionales. El caso del 15M. *Commons. Revista de comunicación y ciudadanía digital* 3: 6-28.
- Cammaerts, Bart. 2012. Protest logics and the mediation opportunity structure. *European Journal Communication* 27: 117-134.
- Castells, Manuel. 2009. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- . 2012. *Redes de indignación y esperanza*. Madrid: Alianza.
- . 2015. "Prólogo. El estudio científico de los movimientos sociales del XXI". En *Tecnopolítica y 15M. La potencia de las multitudes conectadas. Un estudio sobre la gestación y explosión del 15M*. Barcelona: UOC.
- Cruells, Marta y Pedro Ibarra (eds.). 2013. *La democracia del futuro: Del 15 M a la emergencia de una sociedad civil viva*. Barcelona: Icaria.
- Del Campo García, Esther y Javier Resina de la Fuente. (2010). "Redes sociales, ciberpolítica y nuevas movilizaciones: el impacto digital en los procesos de deliberación y participación ciudadana". Ponencia presentada en el X Congreso Español de Sociología, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, España.

- Fernández Peña, Emilio. 2016. *Juegos Olímpicos, televisión y redes sociales*. Barcelona: UOC.
- Gerbaudo, Paolo. 2012. *Tweets and the Streets. Social Media and Contemporary Activism*. London: Pluto Press.
- Giraldo-Luque, Santiago, Nuria Fernández-García y José Pérez-Arce. 2018. La centralidad temática de la movilización #NiUnaMenos en Twitter. *El profesional de la información* 27: 96-105.
- Gutiérrez, María Alicia. 2014. Aborto y ciudadanía: la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto legal, seguro y gratuito en Argentina. *Espacios Políticos*. Recuperado de: <http://espaciospoliticos.org/aborto-y-ciudadania-la-campana-nacional-por-el-derecho-al-aborto-legal-seguro-y-gratuito-en-argentina/>
- . 2018. Feminismos en acción: el debate de la ley de interrupción voluntaria del embarazo. *Sociales en Debate* 14. Recuperado de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/socialesendebate/article/view/3340/2737>
- Gutiérrez Rubí, Antoni. 2014. *Tecnopolítica. El uso y la concepción de las nuevas herramientas tecnológicas para la comunicación, la organización y la acción política colectiva*. Recuperado de: <http://www.gutierrezrubi.es/wpcontent/uploads/2014/11/Tecnopol%C3%A9tica.pdf>
- Hootsuite y We are Social. *Digital in 2018 in Southern America. Essential Insights into Internet, Social Media, Mobile and Ecommerce Use across the Region*. [En línea].
- Jurado Gilabert, Francisco. 2013. *Tecnopolítica, redes y movimientos sociales. De la revolución en las comunicaciones al cambio de paradigma*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Krippendorff, K. 1990. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lago Martínez, Silvia (comp.) 2012. *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital*. Buenos Aires: Hekht.

- Resina de la Fuente, Javier. 2010. Ciberpolítica, redes sociales y nuevas movilizaciones en España: el impacto digital en los procesos de deliberación y participación ciudadana. *Mediaciones Sociales* 7: 143-164.
- Sádaba, Igor. 2012. Acción colectiva y movimientos sociales en las redes digitales. Aspectos históricos y digitales. *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* 188 (756): 781-794.
- . y Ángel Gordo. 2008. *Cultura digital y movimientos sociales*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Sampedro, Víctor y Javier Resina de la Fuente. 2010. Opinión pública y democracia deliberativa en la Sociedad Red. *Revista Ayer* 4: 139-162.
- Sierra Caballero, Francisco. 2018. Ciberactivismo y movimientos sociales. El espacio público oposicional en la tecnopolítica contemporánea. *Revista Latina de Comunicación Social* 73: 80-990.
- Sorj, Bernardo y Sergio Fausto (comps.). 2016. *Activismo político en tiempos de Internet*. San Pablo: Plataforma Democrática.
- Treré, Emiliano y Alejandro Barranquero. 2013. De mitos y sublimes digitales: movimientos sociales y tecnologías de la comunicación desde una perspectiva histórica. *Redes.com* 8: 27-47.
- Toledo, Cecilia. 2018. La ola verde por el aborto legal en Argentina. *Letras libres*. [en línea] <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/la-ola-verde-por-el-aborto-legal-en-argentina>
- Toret, Javier. 2013. *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida*. Barcelona: UOC.
- . (coord.). 2015. *Tecnopolítica y 15M. La potencia de las multitudes conectadas. Un estudio sobre la gestación y explosión del 15M*. Barcelona: UOC.

MESA 11: Resistencia cultural callejera

Músicos populares de ‘La Pérgola’ del Matadero Franklin de Santiago de Chile. Sus prácticas musicales y cosmovisiones / Ariel Grez Valdenegro¹

En la presente ponencia daremos cuenta de nuestra interpretación de ciertas categorías con las que tres músicos articulan su visión sobre la música. En específico, trabajamos con músicos que realizan su quehacer musical en el Matadero Franklin, que es uno de los mercados más tradicionales de Santiago de Chile, con un gran flujo de público que se abastece de carnes, frutas, verduras y abarrotes.

Breve síntesis del trabajo investigativo

Esta investigación de carácter etnomusicológico se propuso ahondar en cómo tres cantantes del barrio Matadero Franklin entienden la música y su entorno, cómo se relacionan con su público y cuáles son las motivaciones de su quehacer musical en el lugar. Para esto, se realizaron periódicas visitas al Matadero Franklin durante los fines de semana de los años 2015, 2016 y 2018. En 2015 y 2016 se realizó un proceso de catastro de los músicos que trabajan en el sector, mientras que el 2018 nos concentramos en un espacio específico: La Pérgola, donde profundizamos en la práctica, historia, estética y concepto de música de tres cantantes: Óscar Alarcón, Silvana Fernández y Ernesto Muñoz. De esta forma, pudimos entablar un diálogo profundo que nos llevó a los hallazgos que serán presentados prontamente.

En dicho proceso, se observaron sus redes comunitarias, sus prácticas estéticas y discursos, se les entrevistó a ellos y a transeúntes, además de participar de su cotidianeidad. Dos cuestiones a destacar son que los cultores participaron de un proceso de autorregistro audiovisual,² proceso que cada uno asumió en forma distinta, y por otra parte, la realización de la observación participante, donde el equipo de

¹ Investigador independiente, Chile.

² Este material dio origen a una serie de microdocumentales que realizamos en el marco de este proyecto (Se pueden consultar los siguientes enlaces: Silvana Fernández: https://www.youtube.com/watch?v=0c7vX6_rDgc, Ernesto Muñoz: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-Be7O-C9Ho> y Óscar Alarcón: <https://www.youtube.com/watch?v=klK2uaBQCcY>).

investigación formó una banda en conjunto con otros músicos, con la que los acompañamos en una presentación musical que fue grabada, y que se puede consultar en YouTube.³ En este proceso de ensayos, performance y edición pudimos ahondar todavía más en las visiones de estos músicos, pero desde otro punto de vista.

Nuestra interpretación del quehacer de estos músicos

Músico como sujetos de saber

Independiente de la lectura que se pueda establecer sobre el despliegue estético y discursivo de los cultores y sus comunidades, es relevante notar que estos cantantes tienen plena conciencia de los fenómenos por ellos descritos, elaborando teorizaciones sobre su propio quehacer, y articulando un lenguaje situado para poder referirse a ellos. Empleando el término de la etnomusicóloga Lizette Alegre, estos cantantes del barrio Matadero Franklin se constituyen como sujetos de saber, lo que implica reconocer su papel activo de nuestros interlocutores, así como requerir de un tipo de escucha “flotante” que privilegie el encadenamiento de conceptos y categorías que los mismos músicos traen a las conversaciones (Alegre 2015, 12). En este sentido, los cultores, a la vez que desarrollan sus actividades vitales, afirman sus propios saberes articulando un pensamiento dinámico y situado sobre su propia práctica y contexto que está en diálogo con las comunidades que los sostienen.

Gracias al trabajo investigativo realizado, pudimos ahondar en estas formas de entender y conceptualizar la música de estos cultores. Estos saberes se han articulado a lo largo de sus trayectorias musicales, y se pueden entender en forma analógica (Dussel 2011), en el sentido de que si bien cada uno configura su quehacer musical en forma particular, esto no los hace totalmente *diferentes*, sino que *distintos*. Entender este matiz para interpretación de los diversos quehaceres de estos músicos permite visualizar elementos de sus concepciones de música que consideramos de gran valor para situarse en una reflexión sobre *lo popular*.

³ Estas presentaciones se pueden consultar como parte de los microdocumentales antes mencionados, o en forma independiente en la plataforma de *streaming* mencionada.

Una de las cuestiones de mayor relevancia que pudimos apreciar en el proceso de investigación fue cómo estos artistas consolidan ideas sobre la música que les permiten comunicarse, comprender su propio quehacer, y que organizan sus visiones de mundo. Es decir, se configuran como *categorías*, entendidas como instrumentos hermenéuticos que permiten acceder a sus propios *mundos de sentido*.

En ese marco, pudimos vislumbrar cuatro categorías –*música, pueblo, trabajo y entrega*–. Constituyen abstracciones de acumulados vitales de historias y experiencias, que se concretan analógicamente en cada caso. El ejercicio de encontrar las *semejanzas* entre la expresión concreta de estas categorías en cada músico permite articular un sistema que nos informa sobre una expresión específica de *lo popular*, que a su vez puede dialogar con otras para reflexionar y accionar en este campo tan escurridizo para la academia.

Música

La primera categoría es la de *música*. De diversas maneras, todos remiten a una misma idea: *la música es todo*. Ernesto nos plantea que “la música es todo. Es mi vida, es el gran amor de mi vida. Eso es la música para mí, es fuerza, pasión, sentimiento, es todo, es todo, es todo”, y que en su práctica conoció a su familia, como denomina a las personas que conoció a lo largo de su vida como artistas. Silvana nos plantea que “para mí la música es todo po. Todo, todo. Nací chicharra y voy a morir cantando”, valiéndose de un dicho popular para dejar claro que se dedicará a ella hasta que muera, mientras que Óscar nos dice que “la música es todo. Es todo en el fondo, del universo”. Si bien esto se puede interpretar como un lugar común abstracto, desde nuestra perspectiva analógica esto se constituye como una *categoría*, en tanto abstracción de la condición material de sus proyectos humanos, en tanto práctica social que define sus vidas. Ernesto nos dice que “si no fuera por la música, hace rato que me hubiera puesto la sogá”, haciendo explícito que para ellos la relación vida-muerte se juega en el territorio de la música.

Sin embargo, para ellos, la música no solo define sus proyectos vitales individuales, sino que es el campo en el que se comunican con sus comunidades, es su forma de ser en el espacio público.

Pueblo

Otra idea que comparten estos músicos en sus relatos, es su vinculación a una comunidad, a un *pueblo*. Parte de su propio público los ha catalogado como “profesionales del pueblo” y que su música es “un regalo para la gente humilde”. Esto es reconocido a su vez por los cultores, por ejemplo Silvana, que plantea que “es bacán cantarle a la gente del pueblo [...], porque la gente del pueblo como que te agradece más, te aplaude, te agradece más, es más humilde, te dan monedas”. En la misma línea, pero en el sentido opuesto, Ernesto nos cuenta que “Yo toco en escenarios muy lindos para gente bien, pero son gente vacía, uno es el títere que los divierte”; a la vez que plantea que en el Matadero “la gente a uno lo quiere” y que para él el fin de lo que él hace es “cantarle a la gente del pueblo”.

El mismo público de estos cultores se autoidentifica como *pueblo* en el sentido de ser parte del *bloque social de los oprimidos*, y ven una reivindicación económica en la práctica de la música callejera “uno no tiene el alcance para ir a ver un artista en vivo. Los dobles son los que rescatan la economía pa los pobres”. En ese sentido, el quehacer de estos músicos, con la significancia que ellos le atribuyen, es un hecho social que tiene lugar en la intersección de diversos campos que se tensionan: el artístico, por una parte, pero también lo económico y lo ético.

Trabajo

De la etnografía realizada se desprende también la categoría *trabajo*. Para estos cultores, su música no cumple solo una función expresiva, sino que de reproducción de la vida tanto material como simbólicamente. Gracias a la investigación pudimos apreciar cómo estos cultores caracterizan su propio trabajo musical. Por ejemplo, para los cultores es muy importante entregar una buena interpretación, que contempla no solo lo vocal, sino que también la puntualidad, la buena presentación, la animación o interacción con el público.

En ese marco, los cultores se preparan para llevar a cabo presentaciones que puedan ser significativas para sus auditores. Por lo mismo, preparan presentaciones de acuerdo a las instancias a las que son convocados, las que adecuando sus repertorios y la extensión de las mismas para cumplir lo que consideren que se espere de ellos. Ahora

bien, si para los artistas sus presentaciones son una actividad económica, también son un espacio para la reproducción simbólica necesaria para vivir bajo la idea de que *la música es todo*. Esto es reconocido por su público, por ejemplo, cuando un transeúnte plantea que “resucitar a Sandro, a Roberto Sánchez, es invaluable. [...] Es muy bonito, o sea, hacer ese tipo de tributo, no tiene valor... no tiene precio”.

Se puede interpretar que, si bien la conexión con la memoria colectiva que tiene lugar gracias a la evocación de Sandro no tendría valor de cambio, en tanto no se le puede poner un precio, sí lo tienen en el sentido de valor de uso, de un uso situado para una comunidad específica, bajo la categoría de *pueblo*. Así, el trabajo para estos músicos no está delimitado solo como una actividad de reproducción material de la vida, sino que lo es también en el plano comunitario y simbólico.

Entrega

Consideramos que es en esta última categoría que se entrelazan las tres primeras. En el marco de esta visión del trabajo como músico en el seno de un pueblo, ellos describen su quehacer musical como la entrega de la experiencia musical. Su trabajo es descrito como entregar.

Óscar plantea que “lo que yo canto, si esta voz me fue dada de alguna parte, de algún Ser Supremo, lo que sea, no fue regalada para mí, me fue dada para compartirla con todos ustedes. Mientras ustedes disfrutan yo estoy más feliz, yo abro más que el corazón para ustedes”. Por su parte, Ernesto nos cuenta que con Musik2, su grupo, “somos los cumbieros del pueblo, porque le cantamos a la gente del pueblo. Entonces, ese es el fin que yo percibo de la música, de lo que yo entrego”, mientras que en diversas instancias se refieren a su trabajo como “la entrega” de un show o de canciones.

Tomando en cuenta que para ellos *la música es todo*, que la idea central con la que describen su performance sea como un “entregar”, no es antojadizo. Responde a una manera de entender el mundo, en la que los seres humanos deben compartir lo máspreciado, lo cual se hace aún más apremiante para el pueblo, en el marco de la pobreza.

No olvidemos que estos músicos han llevado a cabo sus dilatadas trayectorias artísticas en un diálogo entre pares. Este diálogo es el diálogo cotidiano, en un espacio de trabajo, en el marco de apremios económicos, por lo que no corresponde a un diálogo

idealizado, ni tampoco es un diálogo conceptual. Es más bien una conversación permanente en la práctica misma, que carece de una formalización escrita y prescinde de convenciones académicas, y que ha aquilatado significados en torno a conceptos que les permiten explicar sus cosmovisiones. En la práctica cotidiana de la música.

Es en ese sentido que consideramos que estas categorías, y en especial la *entrega*, son instrumentos interpretativos que nos permiten adentrarnos en sus concepciones de mundo. Así como para un músico académico la música se “interpreta”, o para uno popular “se toca”, o para un compositor “se compone”, para ellos la música además de todo esto es una relación con un otro, siempre.

En este marco, ellos se ubican en una intersección entre el campo estético-poético y el ético. Poético porque cada uno de ellos ha desarrollado a lo largo de su trayectoria una manera de expresarse en música, con la cual apelan a una sensibilidad colectiva en el ámbito estético. Sin embargo, toda relación entre humanos se despliega en el marco de una ética, y en el caso de los cultores, es una ética de la comunicación.

Claramente, al vivir del modo en que ellos viven, que no está exento de apremios económicos o de urgencias laborales, hay roces al interior de esta comunidad. Su relación no es ideal, o al menos no todo el tiempo. Sin embargo, se basa en una serie de acuerdos prácticos y conceptuales que les permite desarrollar un quehacer en el mismo lugar geográfico, con una comunidad dinámica como lo es el público estacionario del Matadero Franklin (los locatarios), pero también con el público flotante que deambula por ahí. Sin embargo, las categorías que hemos revisado nos ayudan a vislumbrar un planteamiento ético de reconocimiento del otro y de comunicación a través de la práctica poética.

Palabras finales

Como se pudo observar, los músicos tienen percepciones y juicios sobre los procesos de preparación de la interpretación, del oficio del músico, de la recepción por parte de un público dado y de las relaciones sociales que en esos contextos se dan, los cuales constituyen una epistemología popular. Epistemología en tanto no se limita a la recopilación de datos, términos musicales o formas de hacer música, sino que también implica juicios sobre el conocimiento mismo, y metarreflexiones contextuales que se

vinculan entre sí. Ellos saben hacer música, pero además saben que saben, y conversan sobre ello. Popular en tanto es un conocimiento cuya cuna es la categoría de pueblo, no como mera oposición a una hegemonía establecida, sino que como una categoría política, o antes ética, que permite la afirmación vital-estética del pueblo.

De este modo, pudimos vislumbrar cómo la música es para ellos un concepto complejo, que va más allá de la sola interpretación musical: incluye diversas aristas sociales y necesidades de construcción de comunidad, y que se plantea como condición de existencia la relación con un otro, que no es solo un público-receptor, sino que conforma una comunidad de memoria y expresión. Con esto, la categoría de entrega cobra una gran relevancia al intentar dar cuenta de las motivaciones que los llevan a interpretar su repertorio en forma periódica en La Pérgola del barrio Matadero Franklin de Santiago.

Referencias

- Alegre, Lizette. 2015. *Etnomusicología y Decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas en La Huasteca* (tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F.
- Dussel, Enrique. 2011. *Filosofía de la liberación*. Fondo de Cultura Económica.

El espacio urbano en disputa: comercio popular en Santiago a comienzos del siglo xx / Anicia Muñoz Arias¹

Es innegable que el comercio popular es una actividad económica muy difundida en muchas partes del mundo, sin embargo, para en el contexto latinoamericano se relaciona con procesos históricos propios y más aún, para el caso chileno adquiere matices muy particulares. En nuestro país esta práctica es de larga data, constituyéndose en una actividad que ha acompañado el desarrollo urbano y se ha ido configurando en parte íntegra de su panorama histórico y que pese a los innumerables esfuerzos por erradicarlo se mantiene aún vigente.

En este sentido, se hace imprescindible remontarnos a su historia para lograr comprender cómo ha llegado a insertarse en el paisaje cotidiano de nuestro país, instalándose en nuestras calles y espacios públicos. En definitiva, cómo ha logrado legitimarse como un espacio válido en nuestro imaginario colectivo.

Cabe notar que, si bien la historia del comercio popular es de larga data, a comienzos del siglo xx se conjugan una serie de factores que favorecen su proliferación y que permiten que se instale en el circuito económico social de la época definitivamente.

Es importante señalar que hacia fines del siglo xix y comienzos del xx las distintas economías latinoamericanas han ido encontrando su lugar y han ido definiendo una vocación productiva en el circuito mundial. Las principales ciudades se enfrentan a un crecimiento demográfico explosivo, provocado por los procesos de migración que se reproducen a lo largo del continente, y los recién llegados buscan maneras de incorporarse al escenario urbano.

El crecimiento demográfico de las ciudades exige una ampliación y renovación de la estructura urbana, porque las antiguas estructuras se han hecho insuficientes para acoger los nuevos contingentes de población. Si sumamos a esto que la vocación productiva de nuestra economía se abocó principalmente a actividades primario-

¹ Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile.

exportadoras y que en la mayoría de los casos en las incipientes urbes no se desarrollaron actividades industriales de gran envergadura en las que pudieran insertarse los nuevos habitantes, el panorama es más bien desalentador.

Pensar el Santiago de esa época es pensar una ciudad que se hace eco de este panorama, una ciudad en franco crecimiento que busca reinventarse al alero de todos estos procesos.

La necesidad de abastecimiento de esta ciudad que crece de forma explosiva incentiva el surgimiento de un espacio de comercio, que además viene a convertirse en una alternativa laboral para el contingente de migrantes recién llegados.

En este contexto es que surgen y se desarrollan espacios de comercio popular que se mantienen vigentes hasta la actualidad, como la Vega Central, las ferias libres y el Barrio Franklin. Estos espacios se proponen como una solución a los problemas de abastecimiento de la ciudad, sin embargo, a la vez acogen un nutrido contingente de vendedores populares de toda suerte de productos que el ingenio criollo pueda imaginar y que encuentran en este entorno el lugar propicio para instalarse y desarrollarse.

Por supuesto esto generó un conflicto que los puso bajo el ojo atento de la oligarquía y las autoridades de la época, que los cuestionó constantemente por no condecirse con el modelo de orden y progreso que estos buscaban proyectar, extasiados por el alarde que generaba el crecimiento económico originado por la reciente incorporación al circuito mundial de América latina.

El objetivo de esta presentación es mostrar una pincelada de las características que adquirió este comercio popular en el cruce con el desarrollo urbano de la ciudad de Santiago de comienzos del siglo xx.

¿Por qué comercio popular?

Al hablar de comercio popular se hace imprescindible delimitar el concepto, sin embargo, cabe mencionar la importancia de comprenderlo dentro de su propio contexto, entendiendo que los procesos económicos y sociales de principios de siglo xx no son los mismos de un siglo después, en el que han irrumpido una serie de

procesos nuevos, como la tecnologización de las comunicaciones, el desarrollo de la globalización y la adopción del neoliberalismo como sistema económico imperante.

Desde una mirada contemporánea se ha hablado de economía informal para enmarcar una serie de actividades dentro de las que se encuentra el comercio callejero y al menudeo. Claro que para que sea posible hablar de una economía que se encuentra fuera de la formalidad es imprescindible que exista un marco formal.

Ahora, es necesario considerar el rol que juega el Estado en esta definición de economía informal, ya que sería precisamente su intervención en la vida económica la que crearía un espacio “formal” de transacciones predecibles y ejecutables, en el que podría florecer el capitalismo moderno. Adler de Lomnitz explica que “el orden crea el desorden. La economía formal crea su propia informalidad” (1988, 54). La paradoja del control del Estado es que los esfuerzos oficiales por desterrar las actividades no reguladas mediante la proliferación de reglas y controles muchas veces refuerzan las propias condiciones que generan esas actividades (Portes y William 2004, 22). En este sentido, la economía informal no podría existir si no existiera un universo de actividades formales y controladas.

De esta forma, para el caso del comercio popular a principios del siglo xx no podemos hablar de economía informal porque esta se definiría en función de actividades que sí tendrían la calidad de formales, o sea, reguladas por el Estado, sin embargo, para nuestro caso de estudio, en torno a las ventas callejeras aún no se elabora ese marco de regulación. En muchos casos no están permitidas, pero en muchos otros sí se les concede el permiso, se entienden como necesarias, e incluso se fomentan.

Por otra parte también es importante desmarcar el comercio popular de la lógica de la marginalidad, la cual se definiría estructuralmente por la ausencia de un rol económico articulado con el sistema de producción industrial (Adler de Lomnitz 1978, 20). Comprender el comercio popular, en el marco de lo marginal, supone definirlo “por su desvinculación con el sistema de producción económico urbano-industrial” (20), sin embargo, no es posible asegurar que este tipo de comercio esté fuera del sistema de producción, al contrario, muchas veces este tipo de comercio es “el” sistema

que permite abastecer la ciudad, como fue planteado antes. Estamos frente a una ciudad que ha crecido demográficamente con mucha rapidez, de forma no planificada, en la que no se han proyectado los espacios habitacionales, ni el despliegue de servicios básicos ni policías que resguarden el orden ni mucho menos un sistema de abastecimiento que permita la circulación de productos hacia los sectores que van quedando alejados de los centros urbanos. En este contexto, los vendedores ambulantes que recorren las calles y los puestos improvisados en una esquina o en la puerta de un rancho son una solución frente a la necesidad de adquirir los productos para satisfacer sus necesidades.

De esta forma, lo esencial para comprender la noción de “comercio popular” es entender las características comunes que asume en su relación contrapuesta a un ideal moderno. Stuart Hall plantea que lo esencial para entender la noción de cultura popular son las relaciones que la definen en tensión continua con la cultura dominante. Así, este concepto estaría polarizado alrededor de una dialéctica cultural articulada por relaciones que de modo constante estructuran el campo de la cultura en formaciones dominantes y subordinadas, en un proceso por medio del cual algunas cosas se prefieren activamente con el fin de poder destronar otras (1994, 103-104). Así, para este caso, lo que definiría al comercio popular sería su conflictiva relación con la clase dominante oligárquica.

La batalla eterna contra el comercio popular a través de la historia de Chile

En un breve repaso por su historia en Chile, podemos partir hablando de las y los comerciantes populares y remontarnos hasta tres siglos atrás, siguiéndole la huella a las pulperas del período colonial y a los regatones y comerciantes de la Plaza de Abastos.

De hecho, es posible apreciar cómo desde la época colonial se viene desarrollando una conflictiva relación con las autoridades, por diversas razones: porque se escapan a los mecanismos de control y opresión del bajo pueblo, porque funcionan con sus propias lógicas, generan desorden, etcétera.

En Chile, en distintos momentos de la historia se han dado grandes batallas contra el comercio popular, por ejemplo, la lucha moral que se desarrolló durante la colonia

contra las pulperas y bodegones, que podemos identificar como uno de los primeros (des)encuentros entre “comerciantes populares” y la élite dominante. Al respecto Leyla Flores señala: “Alrededor de las pulperas se construyeron diversas redes sociales, dentro de las cuales las reciprocidades o solidaridades entre mujeres fueron indispensables, tanto para la sobrevivencia mutua como para la formación de un espacio atractivo para el encuentro con la masculinidad del bajo pueblo” (1998, 78). “Las pulperas representaban el renacimiento de viejas pesadillas, eran el signo más visible de que la vida continuaba, autónoma y alegre, en los arrabales, más allá del espacio cuadrículado que los hombres de orden asignaban a la ciudad...” (León 2000, 108-109).

Para Gabriel Salazar (2003) la aparición de mercados o ferias se encuentra relacionado directamente con las ciudades de relativo mayor tamaño: como La Serena, Santiago, Valparaíso, Concepción, Chillán. Esto porque son ellas las que poseen mayores dificultades de abastecimiento.

Sin embargo, en Chile la mayoría de la población estaba concentrada en labores agrícolas, y por ende reunidas en torno a las haciendas o dispersas en los campos, y se constituía, en su mayoría, por una población flotante, semivagabunda (peones-gañanes), de esta forma la mayor parte de la producción agrícola se vendía *in situ* en las mismas casas campesinas y a la población popular. Así, los mercados locales o ferias fueron bastante incipientes si las comparamos con las de Europa, por ejemplo.

En las ciudades, el comercio de frutas y verduras se realiza como un rudimentario mercadeo en las cañadas, lugares donde se ubicaban las carretas tiradas por bueyes en las que los campesinos bajaban a las ciudades, para vender sus productos. Alrededor de ellas se instalaban chinganas, ramadas y ranchos de mujeres abandonadas, transformando el lugar en un complejo espacio de diversión, una suerte de arrabal campesino.

A este lugar se movilizaban los regatones a comprar las mercancías que posteriormente revendían al interior de la ciudad, como una forma de supervivencia.

Entre este y el mercado establecido, la autoridad local insistentemente protegió y prefirió el comercio establecido, en desmedro del comercio ambulante, en la medida

que generaba más ingresos por los pagos que estaba obligado a hacer por concepto de patentes y permisos.

Sin embargo, los regatones por muchos años controlaron el comercio de menudeo a pesar de los muchos esfuerzos que se hicieron por evitarlo.

En este sentido, la lucha también se desarrolló contra el comercio regatón, que inundaba la ciudad. Salazar (1991; 2000; Moyano 2000) explica que desde el período colonial las autoridades no supieron cómo tratar el problema, hacia 1767 se les asignó un régimen de excepción (no eran comerciantes por ser informales, insignificantes, y pobres), pero pocos años después, en 1773, las autoridades decidieron aplicarles tarifas y contribuciones, formalización que significó que en poco tiempo los regatones que se habían instalado fuera de la Plaza de Abastos casi duplicaron a los comerciantes que pagaban patente y trabajaban dentro de ella, incentivando, a su vez, que los comerciantes que vendían artesanías y “otras baratijas”, imitando a los regatones, instalaran sus ventas en cualquier sitio público.² Así, la rápida propagación de los baratillos habría confundido a las autoridades que solo habrían atinado a relocalizarlos en sitios que les parecieron más apropiados, intentando mantener el orden y la higiene pública y tratando de contentar a los comerciantes establecidos. Hacia 1830, pese a que sus contribuciones al ingreso municipal eran importantes, se decidió expulsarlos de la ciudad, medida que finalmente fue replegada, permitiendo la contraofensiva regatonal que terminó con su dominio casi completo sobre el comercio de abasto de las ciudades. En este contexto, los regatones terminaron organizando sus propias “Recobas Públicas” donde los tenedores de “puestos” no pagaban ninguna contribución, lo que implicaba una competencia para los mercados (donde sí se pagaba). Se les ordenó desalojarlos, pero no fue posible porque estaban “puertas adentro”.

De modo que después de 1850 las autoridades comprendieron que no podían mantener una Plaza de Abasto con ventajas monopólicas y decidieron reconocer varias plazas de abasto.

² Estos eran los llamados “caxoneros”; una aglomeración de caxoneros formaba una pequeña feria libre, una suerte de “mercado de las pulgas”, que se denominaron “baratillos”.

Hacia 1870 se produjo una explosión demográfica de baratilleros, lo que habría llevado a las autoridades a tratar de controlarlos concentrando a todos los regatones en varias “reducciones”. Sin embargo, el problema de cómo organizar este comercio popular, que escapa a la organización municipal, que no se ajusta a las reglas y produce otra serie de malestares se mantiene vigente llegado el siglo xx.

Hacia principios del siglo xx, en un intento por salvar a la ciudad del abundante comercio popular que inundaba sus calles, se pone en marcha una nueva estrategia: la implementación de ferias libres, estrategia que según Salazar habría estado relacionada además con un esfuerzo por disminuir los precios de los productos, que habrían sufrido un constante aumento a principios del siglo xx. Según la opinión pública de la época, este aumento de precios, se debía a los “derechos” que tenían que pagar productores e intermediarios para negociarlos en el Mercado Municipal o en la Vega Central; a las grandes distancias que necesitaban cubrir los compradores y revendedores (que implicaba gasto en transporte), y la especulación de los bolicheros y los regatones (2003, 76-77). Así, mientras las autoridades insistían en proteger y privilegiar los establecimientos municipales o los particulares supervisados estrechamente por el municipio (el Mercado Central, la Vega Central y el Matadero Municipal) las marejadas regatonales ganaban la batalla comercial por el territorio urbano restante (que era casi toda la ciudad). De este modo, hacia 1910 se hizo evidente que había que descentralizar la red de abastecimiento de la capital, creando por un lado múltiples mercados municipales, y por el otro múltiples y autorizadas “ferias libres” con lo que se buscaba racionalizar el conjunto de las redes de abasto y controlar el nivel de precios.

A partir de 1915 se habría dado inicio a la instalación de ferias libres planificadas en la ciudad de Santiago, iniciativa que desde un principio habría generado opiniones encontradas y críticas, que las hicieron ir y venir en un juego de permisos y prohibiciones con respecto a su instalación que habría durado varias décadas, hasta que en 1954 definitivamente se ganaron un espacio en las calles de la ciudad (Salazar 2033, 83-84). Aunque las críticas no habrían cesado, ni cesan hasta el día de hoy, y las razones son múltiples: su ubicación, la molestia que generan a los vecinos, la suciedad

que dejan en las calles, la falta de medidas higiénicas, el ser un espacio propicio para el brote de enfermedades, etcétera (López 1955).

De esta forma, en pleno siglo XXI, el conflicto con las ferias libres continúa vigente, y en el año 2002, cuando la municipalidad de El Bosque decide desalojar de la calle a una feria libre que ha funcionado en el mismo lugar durante más de 30 años y sus locatarios se resisten a la medida, se reavivan los conflictos que se arrastran del período colonial, el desorden que provoca la ocupación de las calles, la falta de orden y su relación con el delito, aparecen como argumentos válidos para terminar con ellas (Muñoz 2004).

Comercio popular en Santiago a principios del siglo XX

Las ventas al menudeo y en las calles se desarrollaron en muchas zonas de Santiago, especialmente en los lugares que fueron foco de concentración de personas, sin embargo, frente al escenario de modernización, de comienzos del siglo XX se fueron convirtiendo en una piedra en el zapato del progreso, de modo que las quejas fueron constantes y por razones diversas.

En este sentido, los alrededores de los centros de abastecimiento y lugares de mucha concurrencia de público, se configuraron en espacios atractivos para su desarrollo. Por ejemplo: el Matadero Público, las estaciones de trenes, e incluso a las afueras del cementerio. Sin embargo, un espacio importante para el desarrollo comercial fue el barrio del Mapocho y sus alrededores. Es importante recordar que en esa zona se encontraban ubicados el Mercado Central y los galpones de la Vega, lo que la convertía en un punto atractivo para vendedores populares, que veían la posibilidad de insertarse en el circuito comercial transando sus productos al abundante público que visitaba a diario esos mercados.

Esta situación ocasionó una serie de problemas, principalmente con el Mercado Central, donde desde muy larga data se mantenían conflictos entre los locatarios establecidos, y los vendedores ambulantes que pululaban en sus alrededores, por el pago de contribuciones de unos sí y de otros no.

Hacia 1897, en la memoria presentada a la Ilustre Municipalidad, el alcalde, don Nicanor Moreno, planteaba:

[...] Tomando en cuenta los repetidos reclamos de los comerciantes del Mercado Central por las ventas que sin pagar arrendamiento se sitúan a inmediaciones del edificio, en la vía pública, la alcaldía ha concedido permiso a estos últimos para que se coloquen al lado norte del Canal del Mapocho de modo que medie una cuadra a lo menos entre vendedores ambulantes y los del interior del Mercado; pues una competencia tan ventajosa sería ruinoso para estos últimos y perjudicial para los intereses municipales (cit. en Castillo Fernández 2008).

Si se considera que, como plantea Castillo, el arriendo de los almacenes y puestos del Mercado era una importante fuente de ingresos municipales, la separación entre el Mercado y los ambulantes no era para nada descabellada para los regidores, además de que era una problemática que se remontaba a la época colonial (104). Sin embargo, es posible apreciar el esfuerzo por mantenerlos buscando una solución que logre mediar entre ambos tipos de comerciantes.

A través de los años veremos cómo las críticas persisten y se continúan ensayando diversas fórmulas para solucionar el conflicto.

Por ejemplo, en 1903 se intentan prohibir las ventas alrededor del mercado:

[...] El señor intendente ha pasado a la Alcaldía la siguiente nota, acerca de las ventas alrededor del Mercado Central: Encontrando muy justificadas las observaciones hechas por US. en su nota núm. 264 de 3 del presente, y aunque los negocios á que ella se refiere están establecidos en terrenos de propiedad fiscal, se han dado las órdenes del caso para suspender todos los permisos concedidos del Mapocho, exceptuando sólo la garita de la Empresa de Tracción Eléctrica [...].³

Pero en 1905 es posible apreciar cómo estas “ventas” continúan donde mismo y los comerciantes del Mercado Central siguen solicitando su retiro:

Los comerciantes del mercado Central y de los galpones de zapatería han presentado una solicitud a la Alcaldía, en la que piden se ordene el retiro de los comerciantes ambulantes que se sitúan en los alrededores de ese mercado; pues al mismo tiempo que obstaculizan el tráfico los perjudican en sus negocios. Hacen extensivo el reclamo al kiosco que últimamente se ha ubicado al lado sur del Mapocho en la esquina del puente de los carros...⁴

Por otra parte, la prensa de la época cuestiona el actuar de las autoridades: “La costumbre de hacer de la calle sitio de ventas es antiquísima, allá por el año 50, todavía se vendían zapatos en el centro de la Plaza de Armas, y tortillas y causeos en todas las

³ “Ventas alrededor del Mercado Central”. *El Diario Ilustrado*, N° 607, 6 de diciembre de 1903.

⁴ “Los comerciantes del Mercado Central”. *El Diario Ilustrado*, N° 1077, 21 de marzo de 1905.

esquinas. Nuestra Alcaldía mira con ojo benévolo esas ventas [...].⁵ Y enarbola la bandera del progreso, para justificar la molestia por el desarrollo de este tipo de comercio:

[...] Acaso piensa que es progreso si se considera que hace menos de medio siglo, en plena plaza un ciudadano se vestía de nuevo y dejaba lo viejo tirado por los suelos, y nuestros padres se enredaban en calzones y tropezaban en chancletas frente á la intendencia. Algo hemos progresado; pero ¿no sería mejor que no hubiera ventas en la calle? Algunos bien intencionados han construido kioscos para ventas de periódicos; pero la Alcaldía les hace ruines competencia concediendo gratis el uso de las aceras, que parecían destinadas al tránsito de público. Y ahí están los kioscos abandonados [...].⁶

A comienzos del siglo xx al alero de la modernización y el progreso que se vive en las pujantes ciudades latinoamericanas, el comercio popular es un elemento que no se condice con estos ideales y se cuestiona una y otra vez a través de la prensa:

[...] ¿Qué inconveniente hay en que esa buena señora venda sus tortillas y pan de dulce en un elegante kiosko? Ganarían la decencia y el ornato. Agreguemos todavía que esas mujeres viven con sus hijos en la calle, en una viciosa holgazanería; que ahí comen, beben y descomen; que los chicos ni son aseados ni tienen servicio interior de casa para lo que les ocurra, etc., y que los viandantes se ven precisados á ver, oler y palpar, cosas que en sus propios hijos les disgustaría [...].⁷

Epílogo de una historia sin fin

Como se ha planteado a través del texto, la lucha contra el comercio popular ha sido larga y compleja. Hoy en pleno siglo XXI nos encontramos con postales similares a las descritas a comienzos del siglo XX, por lo que es difícil concluir con respecto a una historia que está más viva y vigente que nunca. Por esta razón para terminar solo se propone una imagen para la reflexión.

⁵ “Las Ventas Callejeras”. *El Diario Ilustrado*, N° 1095, 7 de abril de 1905.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Frente a un nuevo decreto que prohíbe la venta de productos alimenticios en la ciudad, la “Sociedad de Comerciantes Ambulantes de Ambos Sexos” encabeza las manifestaciones solicitando la derogación de dicho decreto.⁸



Una manifestación callejera de los vendedores ambulantes.



Directorio de la Sociedad Comerciantes Ambulantes de Ambos Sexos.

Referencias

- Adler de Lomnitz, Larissa. 1978. *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI.
- . 1988. "Informal Exchange Networks in Formal Systems: A Theoretical Model." *American Anthropologist* 90, 42-55.
- Castillo Fernández, Simón. 2008. *El Barrio Mapocho y el Parque Forestal: espacio público y representaciones de ciudad en Santiago de Chile (1885-1900)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Santiago, Universidad de Chile.
- Flores Morales, Leyla. 1998. *Las mujeres y las pulperías: una experiencia de subversión femenina en Santiago, Valparaíso y el norte Chico, 1750-1830*. Tesis para optar al grado de Magíster Artium con mención en Historia de Chile, Santiago, Universidad de Santiago.
- Hall, Stuart. 1994. "Notas sobre la deconstrucción de los popular". En Rafael Samuel, *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

⁸ "Los vendedores ambulantes". *Revista Sucesos*, 1908.

- León, Leonardo. 2000. "Élite y bajo pueblo durante el período colonial: la guerra contra las pulperas en Santiago de Chile, 1763". En *Monografías de cuadernos de Historia N° 1*, Santiago, Universidad de Chile.
- López, Isidora. 1955. *Las ferias libres de Santiago*. Memoria de prueba para optar al título de Profesora de Estado en la asignatura de Historia y Geografía y educación Cívica. Santiago: Universidad de Chile.
- Moyano, Cristina. 2000. *Los vendedores ambulantes en la ciudad horrorizada: el eterno pregón. Santiago 1850-1880. Cambios en la identidad popular*. Memoria de grado para optar al título de Licenciada en Educación en Historia y Geografía, Santiago, Universidad de Santiago de Chile.
- Muñoz, Anicia. 2004. "Soberanía e identidad popular: sociabilidad en las ferias libres de la comuna de El Bosque en la segunda mitad del siglo xx". *Anuario de Pregrado*, Vol.1, Santiago.
- Portes Alejandro y Haller William. 2004. *La economía informal*. Serie Políticas Sociales, CEPAL, Santiago.
- Salazar Vergara, Gabriel. 1991. "Empresariado popular e industrialización: la guerrilla de los mercaderes (Chile, 1830-1885)". *Proposiciones* 20: 60 a 64.
- . 2000. *Labradores, peones y proletarios: formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago, LOM.
- . 2003. *Ferias libres: espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: SUR.

Situacionalidad sonora: comercio ambulante en Bogotá / Cielo Vargas Gómez¹

Palabras clave: Informalidad, espacio público, territorios acústicos, sonido popular

El desarrollo del proyecto se articula en el reconocimiento sonoro del espacio público del centro y los nodos principales de comercio popular de la ciudad de Bogotá, donde se observan e identifican, en el ejercicio del comercio informal ambulante, no solo las tensiones, apropiaciones y modos de acción que integran junto al espacio y los transeúntes del espacio público, sino cómo a través de la voz y los artefactos sonoros se comunican modos de resistencia económicos y culturales que le otorgan identidad sonora a espacios de anonimato, transformando no-lugares en lugares (Augé 1994).

Las manifestaciones sonoras que afloran en el espacio público se mezclan en sus mensajes y propósitos. Uno de los principales incitadores de este sonido habitual y mestizo de cada ciudad lo compone el comercio popular, informal y ambulante, espejo social que evidencia las fisuras de un modelo económico desigual y poroso.

En torno a la informalidad (del comercio ambulante) existe un imaginario anclado a la pobreza y al subdesarrollo que han generado ideas despectivas, parcialmente orientadas hacia sus aspectos negativos, como la invasión sobre el espacio público y la generación de ruido ambiental y contaminación visual, especialmente en el centro de ciudades como Bogotá, sobrepobladas y entrópicas. Proponemos partir desde conceptos conciliadores e inclusivos, como la aproximación al concepto sobre lo informe en George Bataille (2003). A partir de su antidefinición sobre lo informe podremos acercarnos al problema de una manera abierta y encontrar en su actuar elementos sonoros que merecen ser audibles, así como una mirada estética sobre la necesidad, mediada a través de la recursividad de los medios y dispositivos que suenan y nos acercan en su sonar tejiendo lugares.

A partir de esta escucha atenta, donde se perciben los sonidos que componen estos territorios acústicos y el análisis sonoro del centro de las ciudades y sus

¹ Investigadora independiente, Laboratorio Mestizo (México-Colombia).

principales nodos comerciales, se revela esa contrahistoria cuestionadora que supone la informalidad, poniendo a la luz problemáticas mucho más profundas sobre el tejido social, cultural, económico y político, que serán abordadas desde diferentes ángulos epistemológicos para ofrecer una mirada dialéctica sobre la informalidad en favor del fenómeno abordado.

Desde el enfoque empírico, la documentación del material sonoro informal (registro *in situ*) permitirá no solo crear un archivo sonoro digital sino también resignificar, en su análisis, su papel dinámico en la construcción activa y permanente del espacio urbano público, sin desvalorar la informalidad como catalizador de experiencias estéticas y sociales contemporáneas. Este ejercicio se enmarca en el siglo XXI, desde el trabajo de campo (etnografía sonora) en cada una de las ciudades mencionadas, rastreando a los protagonistas del sonido informal y sus dispositivos de amplificación y propagación del sonido.

Justificación

Lo que hace fascinante a ciudades como Bogotá es que la experiencia de vivirlas se constituye en una de las más grandes aventuras existenciales que pueda tener cualquiera que llegue a ellas con el ánimo de configurarse un lugar en el mundo. Dado que están sin acabar (las verdaderas ciudades siempre están en construcción), “nuestra cotidianidad está siempre atravesada por una enorme demanda de despliegue de la imaginación y la creatividad, no solo para superar los obstáculos que todavía atraviesa a la pretensión de alcanzar formas humanas (...) sino para proyectar de manera metropolitana todas las potencialidades que contiene aún en ciernes”, como lo expresa Fernando Viviescas (2002, 59-60).

Para muchos pobladores del mal llamado tercer mundo o países en vía de desarrollo, la fantasía del “poder y el tener” (Rojas y Guerrero 1997) la encuentran en el comercio informal, ese cuyo territorio es el andén, la plaza, el parque y la calle. La importancia de abordar estas manifestaciones sonoras en el espacio público radica en que este sigue siendo territorio poco explorado, son numerosos los estudios sobre informalidad (economía y arquitectura); sin embargo, la etnomusicología tiene una

deuda con este fenómeno, que no es el mismo de los músicos callejeros e informales, es el del sonido propio de la calle desde su cualidad informal. En este punto radica el aporte teórico del proyecto, en la construcción de la informalidad como problema acústico de los entornos urbanos.

Cualquiera que se atreva a andar desprevenido por el centro de ciudades latinoamericanas como Bogotá será el blanco de las atenciones y las arengas de los vendedores, quienes, a través de objetos sonoros, sus propias voces o grabaciones amplificadas nos incitan a la compra, nos interpelan y conquistan repetitivamente. El sonido del comercio informal nos atrae y repele, atraviesa los espacios y los lugares de nuestra memoria, conectando pasado y presente en formas indeterminadas.

Una de las dificultades para abordar el problema es la cualidad nómada del comercio ambulante; sin embargo, al operar desde los márgenes nos ayuda a comprender las diversas estrategias de las cuales se vale: huyendo de la clasificación, la limitación y la forma, incurre en nuevos territorios y activa los espacios de maneras diversas. La relevancia de este trabajo etnográfico sonoro radica en documentar estos sonidos cotidianos, entrevistar a sus protagonistas e indagar de manera profunda en la identidad sonora marginada, en esa estética de la desobediencia que resiste y no quisiéramos olvidar. Porque al final el espacio, como decía Péc (2004), se conquista, y no hay lugar en el cual esta premisa sea más evidente que en ciudades latinoamericanas, donde conviven aún las manifestaciones más populares y tradicionales junto a las estrategias comerciales de actualidad que las arrasan en su legitimidad.

Objetivos

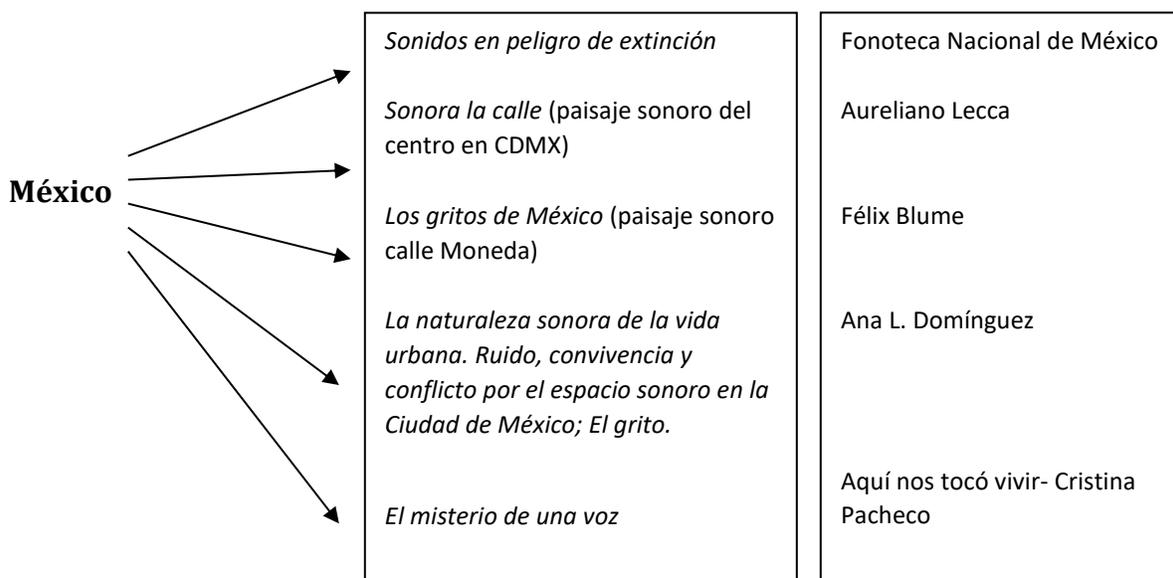
General: analizar los territorios acústicos urbanos en Bogotá por medio de la documentación del material sonoro del comercio ambulante, para resignificar su situacionalidad social en procesos de identidad y memoria del espacio público.

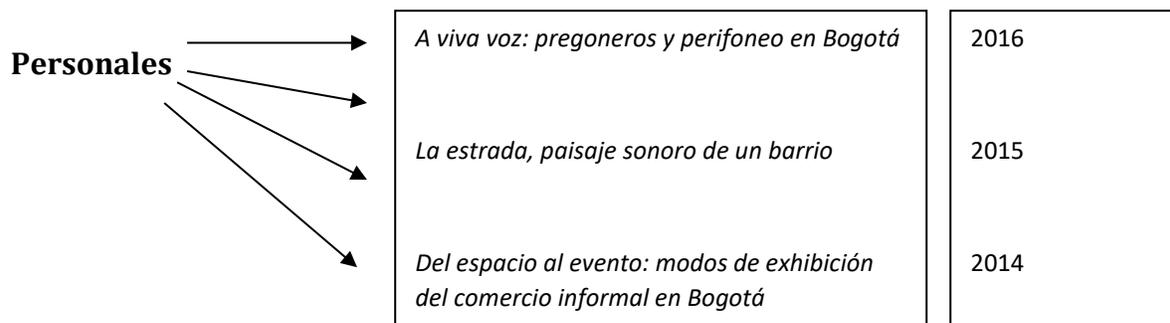
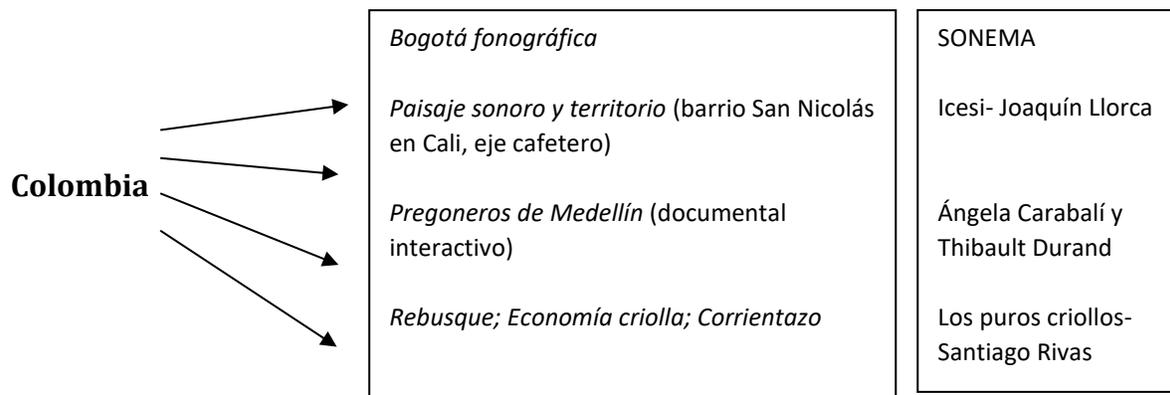
Específicos: registrar el paisaje sonoro del centro de la ciudad de Bogotá y sus nodos comerciales populares, para documentar los procesos de transformación sonora sobre el espacio y las dinámicas de convivencia que se establecen.

- Caracterizar los territorios acústicos del centro y nodos comerciales populares de la ciudad de Bogotá relacionando las condiciones sociales y económicas de estos espacios.
- Identificar a los autores del sonido informal en la ciudad de Bogotá, para analizar los dispositivos sonoros que emplea el comercio ambulante en el mensaje y distribución.
- Recuperar el sonido informal como un acervo cultural colectivo necesario en procesos de reconocimiento y preservación de la identidad urbana latinoamericana (Bogotá).

Antecedentes

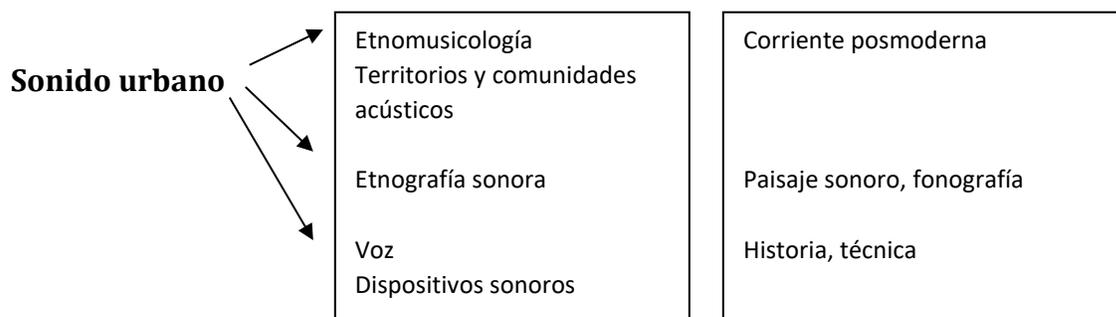
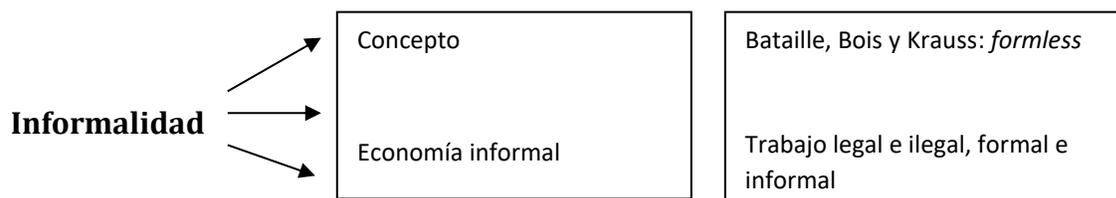
Se entienden como antecedentes de la propuesta, proyectos que coinciden en el objeto de estudio, aproximaciones metodológicas y enriquecimiento en los referentes. Se han examinado primordialmente los contextos de México y Colombia, en función de limitarse a los contextos cercanos de la investigación. También se sitúa este proyecto en la propia trayectoria en la que se origina y de la cual ya se han obtenido hallazgos e hipótesis iniciales que propician este trabajo.

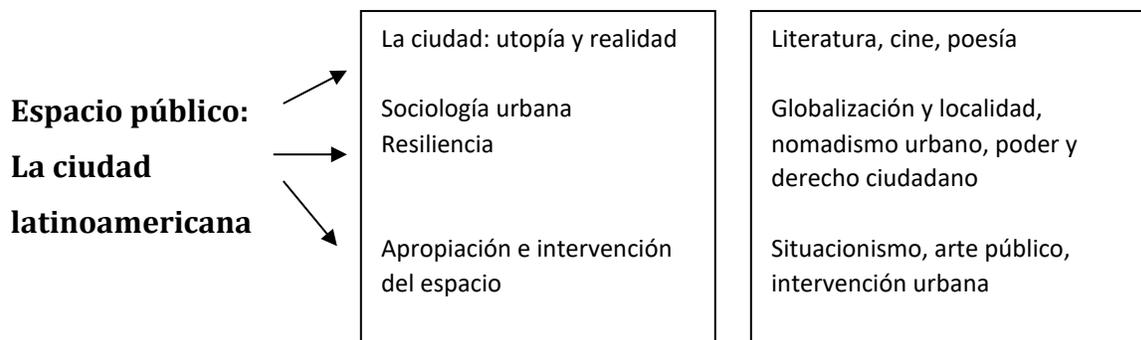




Marco teórico

Para estructurar el marco teórico de la propuesta se han determinado los siguientes ejes:





Lo informe

Concepto: Georges Bataille

Dentro del universo surrealista del pensamiento de Bataille, provocativo y sugerente, su *Diccionario crítico*, suerte de compilación enciclopédica como la emprendida por Diderot, no nos proporciona definiciones, sino más bien los trabajos de las palabras. Así, se rehúsa a definir lo informe, prefiriendo anotar que es un término que permite, nos permite, “operar la desclasificación, en el doble sentido de disminución y de desorden taxonómico” (Bois y Krauss 1997, 18); lo informe tiene una existencia performática, lo informe es una operación.

Al carecer de definición y forma, el término en sí mismo excluye cualquier intento de calificar. El propio Bataille lo dice: “Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz” (2006, 55), carece de forma, de estructura, de jerarquización. Así lo informe se plantea en clave, traspasando las fronteras del lenguaje e instaurando una pregunta sobre la visión del mundo privilegiada: la visión del hombre. Contrariamente a las definiciones universales, lo informe vendría a ser la pérdida de límites, es decir, la no semejanza a nada, “el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (Bataille 2006), ausencia de forma y sentido lógico.

Economía informal

El concepto original de economía informal fue desarrollado dentro de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) a principios de los años setenta (Bangasser 2000) y estaba asociado exclusivamente a los análisis de los procesos

económicos y sociales en los países del tercer mundo (Portes 1994). Durante los años ochenta el concepto de economía informal, redefinido como todas las actividades que implican ingresos que “no están regulados por las instituciones de la sociedad en un ambiente legal y social en el que están reguladas actividades similares” (Portes et al. 1989, 12), fue puesto en juego para explicar los procesos sociales y económicos en los países del primer mundo. Y desde mediados de los años noventa han proliferado los estudios que tratan el proceso de informalización en las llamadas economías de transición o postcomunistas.

Resulta interesante abordar el concepto de informalidad desde diferentes ópticas; si bien partir de su definición nos pone en situación, dado que el objeto de estudio es el comercio informal (su sonido), es necesario acudir a la economía y entender porqué se considera a la informalidad un índice, el parámetro de estadísticas sobre el desarrollo de la economía de un país. Lo opuesto de la economía informal sería la economía formal, pero en nuestros países es mucho más compleja la relación laboral, más difícil determinar los límites bipolares del trabajo.

Al respecto son varios los referentes que ayudarán a abordar este aspecto, específicamente en los contextos latinoamericanos. De igual manera, desde los estudios de urbanismo se ha abordado el caso de la informalidad vinculada a los fenómenos de vivienda y ocupación del espacio en las ciudades. Es un problema amplio e igualmente interesante que data de la Revolución Industrial y la migración del campo a la ciudad, cuando la población de las ciudades se multiplica exponencialmente ocasionando que la infraestructura y los servicios de las ciudades no den abasto. La vivienda multifamiliar, los barrios obreros y otras tantas estrategias surgen desde el diseño urbanístico como salidas al conflicto; sin embargo, la problemática se desborda, y podemos encontrar las figuras de la favela, el barrio de invasión, el tugurio, en cada país se le llama de una forma que finalmente describe la necesidad de un techo. De nuevo estas ideas sobre la informalidad ancladas al caos, la falta de oportunidades y la pobreza se pueden relativizar. Existen proyectos de tejido social y comunal, estrategias de apropiación y sana convivencia. La cultura y el arte son quizá los mejores catalizadores ante estas circunstancias.

Sonido urbano

Etnomusicología y etnografía sonora

Dentro del campo de la etnomusicología, consideramos que el proyecto en tanto abordaje e intereses sociales se vincula a la corriente posmoderna, ya que aborda como objeto de su estudio a la materia sonora dentro de su situacionalidad social.

Los discursos posmodernos surgen tras la desilusión del espíritu progresista de la Ilustración en la modernidad; no hay verdades absolutas, asumen posiciones relativistas, desafiando las posiciones etnocéntricas en nombre del pluralismo; epistemológicamente sostienen que “las teorías proveen en el mejor de los casos perspectivas parciales sobre sus objetos, y que toda representación cognitiva del mundo se reduce a construcciones lingüísticas e ideológicas” (Best y Kellner 1991, 4 en Pelinski 2000). Así, para el posmodernismo el conocimiento no es objetivo y neutral (positivismo) o emancipatorio (marxismo), sino más bien indisociable de regímenes de poder (Foucault) (Pelinski 2000).

La posmodernidad deja de asumir al sujeto en su totalidad y comprende que es un ser fragmentado, cuyo entendimiento es posible dentro del estudio mismo de sus relaciones con el entorno y en comunidad. En este aspecto es de suma importancia que la corriente posmoderna entienda como problema de estudio fenómenos cercanos al investigador; incluso le permite estar inmerso en la problemática y asumir procesos de autoetnografía y de etnomusicología repatriada e incluso etnomusicología urbana. “Dado que la subjetividad del investigador interfiere en el proceso de su experiencia de la cultura estudiada (vivida), es necesario que explicita su posición epistemológica y el modo de su relación con la cultura estudiada” (Cooley 1997, 16-17; Kisliuk 1997, 23-44, en Pelinski, 2000).

La etnografía del sonido investiga la realidad sociocultural comprendiendo sus sonidos, como menciona Steven Feld: “El sonido revela lo que oculta la visión” (1993). En el caso que nos compete: el fenómeno de la informalidad sonora en el comercio ambulante es un fenómeno de intrusión y convivencia acústica en el espacio público; por lo tanto, se deben desentramar las relaciones aurales entre sujetos, objetos y entornos urbanos. Escuchar/observar, describir, analizar e interpretar como ejercicio

etnográfico frente al fenómeno sonoro, empleando procedimientos específicos que en sí mismos constituyen un potencial metodológico clave para la etnomusicología.

Paisaje sonoro: escucha, registro y archivo

Es un apartado extenso, tan solo mencionaremos que la denominación *soundscape* fue inscrita por Murray Schafer y define “el entorno acústico (...) [como] el campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos”. Ahora bien, un proceso necesario en la configuración del paisaje sonoro es el registro sonoro del entorno. La fonografía se refiere a la toma de un fragmento sonoro del entorno, que al ser grabado y reproducido expresa una ideoescena sonora que atraviesa un conjunto de espacios definibles como “espectáculos”, en los cuales quien realiza la grabación en un punto geográfico cualquiera se encuentra en el centro de la ideoescena específica que pretende “aprehender”, ordenándola, jerarquizándola para “captar al mundo exterior” (Moles 1991). En la práctica de escucha y registro se suceden varios procesos técnicos, conceptuales, perceptivos, sensibles e incluso afectivos en el sujeto que ejecuta estas acciones. Estrategias de escucha activa como la caminata sonora y la descripción del entorno acústico en marcas sonoras determinando la fuente, el tiempo y demás, constituyen elementos para abordar y comprender el territorio acústico.

Pregón y perifoneo: Historia de la fijación y reproducción sonora

Hay tres elementos claves para el proyecto, en torno a la producción sonora, su distribución y su conservación. Entendemos producción como la emisión del sonido. En el caso de estudio serán básicamente tres las fuentes: 1) voz humana (ya sea que articule sonidos o fonemas, sílabas y palabras), 2) objetos sonoros análogos y 3) dispositivos electrónicos sonoros (USB, tarjeta SD, CD, DVD, reproducida y amplificada por bocinas). Para la distribución podemos apelar al volumen natural y exagerado tanto en la voz como en los objetos sonoros y en el uso de amplificadores del sonido, como son los micrófonos, megáfonos y bocinas. Finalmente, cuando hablamos de conservación es necesario revisar la historia de la fijación y reproducción sonora. “Para que existiera el sonido tuvo primero que ser escuchado, asimilado y emitido por el

hombre, una vez descubierta la sonoridad, surgió en él la necesidad de expresar con ella las ideas y experiencias adquiridas” (Especímen auditivo 2009). Cuando el hombre toma conciencia sobre el fenómeno sonoro este ya forma parte de su cultura, y al igual que el lenguaje, en algún momento de la historia fue necesario documentarlo, transmitirlo y conservarlo, planteando toda una serie de cuestionamientos en tanto perdurabilidad y fidelidad sonora, desatando una serie de inventivas técnicas en el desafío.

Espacio público

Resulta complejo definir el concepto de espacio, sin embargo podríamos comenzar apelando a Foucault quien situaba al espacio como la obsesión del siglo XX, destronando al tiempo como obsesión del siglo XIX- y comentaba que a diferencia del tiempo, en la actualidad nos hacía falta desacralizar al espacio, ya que en la práctica, seguimos dando por sentado categorías inquebrantables como: la constitución de un espacio público y otro privado; espacios de trabajo y de ocio, etc. (Foucault: 1967). Dado que el espacio público ha sido abordado desde diferentes áreas, vamos a mencionar algunos autores significativos para el proyecto, aunque la literatura es basta no podemos extendernos en su análisis.

Es importante –dado que asumimos las prácticas del situacionismo francés tanto como concepto del espacio y metodología de trabajo en el reconocimiento del mismo (ya que el fenómeno de la informalidad se experimenta mejor al caminar por la ciudad)– abordar el texto de Jan Gehl (2006) en el que enfatiza la necesidad del factor humano en la concepción del espacio urbano de las ciudades, y pone especial atención en la dinámica urbana de ciudades pensadas para automóviles. Gehl rastrea a través de la historia el propósito que estructura la forma de las ciudades, para determinar que la construcción de la ciudad moderna obedece a la movilidad automovilística por encima del recorrido peatonal, conformando un terreno de vacíos y espacios atestados de edificios conectados a través de autopistas. Por otra parte, la obra de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano* (1980) constituye un documento clave si se quiere destramar la calle como espacio donde se tejen barrios y comunidades. En sus dos

volúmenes se abordan temas tan ricos como los usos y las prácticas de las culturas populares a través de su lenguaje, sus juegos y sus estrategias y prácticas, rescatando el caminar como experiencia de reconocimiento, autoconocimiento y conocimiento.

Referentes como la poesía (Perec, Bachelard), la literatura (Borges, Cortázar, Paz, Bataille) el cine (apenas refiriéndonos a la ciudad de Bogotá son varios los directores y películas que surgen) nos hablan sobre la ciudad como espacio de tejido social y de tensiones de poder cotidianas. Damos un espacio de igualdad a este tipo de fuentes, ya que nos permiten entender a la ciudad latinoamericana dentro de la utopía y la marginalidad, inmersa en la espiral del desarrollo, pero arraigada a tradiciones populares y a una idiosincrasia generacional.

Metodología

Investigación cualitativa. Método: etnografía sonora (antropología del sonido: Feld; Ecología acústica, *soundscape*, *soundwalking*; cartografía sonora: Schafer, Westerkamp, Truax)

• Objeto de estudio

- a. Fenómeno social: sonido de la informalidad comercial urbana.
- b. Sujetos etnográficos: comerciantes ambulantes de los principales nodos de comercio popular.
 - **Bogotá:** Centro (Plaza de Bolívar, Carrera Séptima desde la Calle Sexta a la Calle 26); sectores comerciales populares: Plaza de San Victorino, Chapinero (Carrera 13 desde la Calle 68 a la Calle 53), Plaza de Mercado de Paloquemado, San Andresito-San José, Mercado de Pulgas de Usaquén.
- c. Criterios inclusivos para la integración y delimitación de los elementos que conforman el objeto de estudio:
 - Comercio/comerciantes informales establecidos en el espacio público (andenes/banquetas, calles, plazas, mercados o parques públicos).
 - Parte de su comunicación comercial debe ser sonora, ya sea a través de un slogan, estribillo, pregón, perifoneo, grabación, narración de venta,

sonido particular (voz, silbido, instrumento musical, objeto sonoro, medio de transporte sonoro, entre otros).

- Puede ser el mismo comerciante u otra persona quién elabore el pregón/sonido comercial.
- d. Criterios exclusivos para la integración y delimitación de los elementos que conforman el objeto de estudio:
- Aunque el transporte público entre en la categoría de espacio público no hace parte del estudio la población ambulante presente allí.
 - Los espacios elegidos en cada ciudad corresponden a nodos de comercio popular, no se contemplan espacios como centros comerciales (comercio formal) ni supermercados de cadena, así como tampoco el sonido del comercio formalizado.
 - No hacen parte del estudio los músicos ambulantes, a menos que su actividad sea parte del sonido del comercio ambulante de manera puntual.

• **Procedimientos**

Se han establecido cuatro dinámicas para el desarrollo de la investigación:

- I. Dinámica tendiente a la revisión de fuentes y construcción epistemológica del proyecto desde los ejes trazados en el marco teórico: informalidad, sonido urbano, espacio público.
- II. Dinámica de trabajo de campo en las ciudades: etnografía sonora de la informalidad.
Registro sonoro de los espacios nodales de comercio popular en Bogotá.
 - **Bogotá:** cartografía sonora en la cual se perciban las señales acústicas que identifican su paisaje sonoro. Entrevistas con los protagonistas y documentación audiovisual de sus modos de acción en el espacio público.
- III. Dinámica de análisis, catalogación y archivo del material sonoro y audiovisual digital de cada ciudad.

- IV. Dinámica de creación: publicación del archivo digital sonoro de cada ciudad (mapa sonoro); guión narrativo y edición del documental audiovisual sobre sonido informal de cada ciudad.

Referencias

- Andreotti, L., y X. Costa (eds.). 1996. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona-ACTAR.
- Augé, Marc. 1994. *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, Georges. 2003. *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bois, Y. A., y R. Krauss. 1997. *Formless: A User's Guide*. Nueva York: Zone Books.
- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Alba, Felipe y Frédéric Lesemann (coords.). 2012. *Informalidad urbana e incertidumbre. ¿Cómo estudiar la informalidad en las metrópolis?* México: Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, UNAM.
- De Certeau, Michel. (1996) *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2008. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. 2004. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. 2014. "Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles". *Estudios Demográficos y Urbanos* 29(1): 89-112. El Colegio de México.
- Gehl, Jan. 2006. *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Reverté.
- Jaime, Edna, Pilar Campos y Nydia Iglesias. 2002. *Informalidad y (sub)desarrollo*. México: Cal y Arena.
- Labelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.

- Mendez, Lorena, Brian Whitener y Fernando Fuentes (eds.). 2013. *De gente común: prácticas estéticas y rebeldía social*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Fundación Colección Jumex.
- Rojas, E. y M. Guerrero. 1997. "La calle del barrio popular: fragmento de una ciudad fragmentada", *Barrio Taller. Serie Ciudad y Habitat* 4:1-40. Recuperado de www.barriotaller.org.co/publicaciones/calle_barrio.rtf
- Otálora, L., y V. Sánchez. 2011. *La publicidad en el banquillo: Ecología, consumo y subjetividad*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Perec, Georges. 2004. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Ramírez, P. (coord.). 2017. *La erosión del espacio público en la ciudad neoliberal*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Schafer, Murray. 1969. *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi.
- . 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Silva, A. 1992. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Vargas, C. 2013. "Apariciones y desapariciones: publicidad informal en el espacio público de Bogotá". En M. Á. Chávez (dir.). 2015. *Comunicación y ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 251-258.
- Viviescas, F. 1997. "Espacio público imaginación y planeación urbana", en Barrio Taller (ed.). *La calle: lo ajeno, lo público y lo imaginado*. Bogotá: Barrio Taller.

Persa Biobío: “la calle se niega a morir” / Álex Zapata Romero¹

Para comenzar, creo necesario señalar que este texto brotó de la investigación denominada “*Cachureando para sobrevivir*”: *Persa Bío-Bío como movimiento social y museo vivo de la memoria y cultura popular*, desarrollada formalmente entre 2006 y 2008 como tesis de Magíster en Historia y Ciencias Sociales, lo que implicó una estadía de diez meses en sus dependencias, específicamente en un puesto que se concibió como centro de operaciones, destinado a la recopilación de testimonios, objetos y experiencias diversas. Subrayo formalmente porque como visitante recurrente y amante de dicho espacio, desde inicio de los años 90 ya había iniciado el proceso de recopilación dispersa de fuentes de prensa, prácticas culinarias, musicales y otras formas de venta, y esa sociabilidad singular, que es lo que en definitiva me continúa generando lo que Yi-Fu Tuan (2007) bautizó como *topofilia*.

Volviendo a la “investigación formal”, debo decir, que esta básicamente ofrecía un examen a la trayectoria histórica de este emblemático lugar de intercambios de la ciudad de Santiago en torno a dos dimensiones imbricadas que se deseaban, y que en este espacio deseo continuar destacando: 1) como estrategia de supervivencia de larga data, especialmente para sujetos pertenecientes a los bajos fondos de la sociedad, con sus características o especificidades, y 2) como espacio para la (re) producción de elementos de la cultura material e inmaterial de vendedores y compradores; en otras palabras, como espacio que alberga y hace circular patrimonio cultural.

¿Qué son y cómo nacen los mercados persas?

Cachureo: el “Mercado de las Pulgas” de París de los barrios bajos del Gran Santiago de Chile, o a las orillas del Mapocho, entre sus puentes antiguos, y también se entienden los desvanes domiciliarios, en los que descansan, amontonados, los objetos o vestidos en desuso.
“Vocabulario”, Pablo de Rokha,
en *Mis grandes poemas: antología* (1969, 327).

¹ Doctor en Estudios Americanos, Chile.

Los mercados de las pulgas o mercados callejeros de cosas usadas existen por millares, prácticamente no hay ciudad en el mundo que no albergue al menos uno. Son espacios reconocidos y destacados en las ofertas culturales de las urbes contemporáneas. Representan destinos turísticos recomendados por guías e instituciones gubernamentales. Unos años atrás *National Geographic* (2007) construyó un ranking con los diez mejores mercados del mundo. La selección destaca por lo políticamente correcta, incluyendo mercados de todos los continentes con excepción de Oceanía. Los países escogidos son de fácil identificación para un lector promedio; de ahí, quizás, la razón de excluir al persa Biobío. Sus nominados fueron el *Marché aux Puces* de Paris, el mercado de las pulgas de *Hell's Kitchen* en New York, *Chandni Chowk* de Delhi, el *Grand Bazar* de Estambul, la *Feria de San Telmo* en Buenos Aires, el *Mercado Nocturno de Patpong* en Bangkok, el *Dappermarkt* de Ámsterdam, mercado de antigüedades de Naviglio en Milán, *Portobello Road* de Londres y, por último, el *Mercado Nocturno de Temple Street* en Hong Kong. ¿Qué tienen en común estos centros de intercambio? Básicamente, y guardando las distancias culturales (ya que el acto de comprar o vender es un acto cultural donde afloran particularismos diferenciadores): el realizarse en la vía pública (con o sin techo) y ofrecer un universo indeterminado de artículos u objetos de distintos “tiempos históricos” y de distintas dimensiones de la existencia. En Chile, a estos centros les llamamos mercados o ferias persas para diferenciarlos de las ferias que ofrecen productos agrícolas y otros comestibles, conocidas como ferias libres. Por esto, su denominación local (porque somos el único país que la ocupa) se aplica a los centros especializados en antigüedades, ropa y calzado usado, o cachureos en general. Su nombre tiene un origen difuso y cercano a los relatos fantásticos de *Las mil y una noches*, según palabras de sus protagonistas de mayor edad. Su origen vendría del imaginario local construido sobre los mercados que se realizaban en el Medio Oriente de antaño. Estos sitios se distinguían por la venta en la vía pública sobre alfombras o paños decorados, y al parecer a partir de esta imagen exotista se habría acuñado el concepto, que pasó a ser utilizado por los “pañoleros”, que es una modalidad de venta en la acera de larga data en la realidad chilena y latinoamericana:

“Bueno, *persa* viene de origen asiático, que se instalaban en las calles, de ahí que vienen las ferias persas, de esas donde los vendedores colocaban sus productos sobre alfombra y donde se vendían artesanías, jarrones inmensos, turbantes y paños de seda” (Emilio Gustavo Bartolini Rojas, 68 años en 2003, vendedor de antigüedades del Persa Biobío).

Si bien la data de la “etiqueta” es difícil de determinar con exactitud, esta nos lleva a la inmigración “turca” (palestina y libanesa) de principios del siglo XX, cuando el comercio ambulatorio era quizás el principal oficio desempeñado por este grupo étnico. Esta situación habría reforzado ese imaginario “orientalista” acerca de la venta de objetos en la vía pública, cosa que ocurrió durante la década del '30 a raíz de la crisis económica que experimentaron trágicamente los sectores populares del Chile de entonces. Fue por ese tiempo donde el término se habría empleado en una realidad preexistente, desde el período colonial, pero con otro apelativo. *Baratillos* era el nombre con el que se conocían los mercados o ferias en la vía pública. Los había de variado tipo, incluso los destinados a la venta de objetos de segunda y más manos. Es más, en el Santiago colonial hubo hasta una arteria conocida como Calle de los Baratillos Viejos, porque en ella se instalaban, como señala la definición de la RAE, “conjuntos de artículos, nuevos o usados, puestos a la venta a bajo precio”, “tienda o puesto en que se venden artículos de bajo precio” y “lugar fijo en que se venden y cambian artículos a bajo precio, especialmente robados.”

El primer persa conocido y recordado con ese nombre fue el de la calle Balmaceda (en el sector de Mapocho,² frente a la estación de trenes del mismo nombre), que comenzó su vida a partir de los vendedores ambulantes ubicados fuera de las dependencias de la excárcel de la ciudad en la calle homónima. Con el correr de los años fue expandiéndose por aceras y calles aledañas a “orillas del Mapocho”, como bien dijera De Rokha –visitante recurrente–, hasta alcanzar una dimensión considerable, llegando hasta la avenida Brasil por el poniente. Su expansión y consolidación coincidió

² Barrio popular por excelencia (junto a Matadero-Franklin, y Estación Central) da lugar a la confluencia de distintos centros de sociabilidad y comercio como el mercado, la pérgola, la vega y la estación de ferrocarril. A esto hay que sumarle el intenso comercio ambulatorio proveniente desde el período colonial cuando funcionaba el puente Cal y Canto y sobre él se instalaban gran número de estos.

con la debacle económica de la década del '30 y la falta de trabajo en el mundo popular. Bajo estas condiciones funcionó hasta mediados de los ochenta, cuando muchos de sus vendedores, y por ende también sus visitantes, migraron hacia el barrio Matadero-Franklin, al persa de la calle Biobío.³ A pesar de que el recorrido histórico de este último se había iniciado décadas atrás, más o menos desde los años '40, cuando algunos ambulantes del sector perteneciente al antiguo Matadero Municipal, que no podían montar sus puestos móviles en las cercanías de sus instalaciones ni de las de la extinta estación de ferrocarril San Diego, decidieron hacerlo en la intersección de las calles Biobío y Víctor Manuel a media cuadra de la avenida Santa Rosa. Los vendedores asentados en este sitio correspondían a ropavejeros que encontraron clientela en los “huasitos” provenientes de los alrededores rurales de la ciudad que llegaban en tren, los fines de semana, a vender sus productos al mercado matadero. Estas personas compraban ropa y calzado usado, pagando con dinero o bien con productos “de campo”, a modo de trueque. A medida que el número de vendedores y compradores aumentó, también lo hicieron los rubros: comida (empanadas, sopaipillas y caldos), herramientas viejas, música callejera, posteriormente material discográfico (realizado fundamentalmente por jóvenes en número escaso) y literario (diarios, revistas), y un

³ La historia de los persas está íntimamente ligada a la del comercio ambulatorio o ambulante. Precisamente de este modo de comerciar y su aglomeración en barrios con identidad comercial y mucha afluencia de público, como son Mapocho y Matadero, es que se dieron las bases (económica y territorial) para albergar y proyectar estos masivos y reconocidos centros de intercambios y sociabilidad que, como manifestamos más arriba, representan una continuidad histórica en América Latina, el investigador peruano Hernando de Soto en su texto célebre *El otro sendero* (1986, 67) clarifica lo siguiente:

“El término comercio ambulatorio evoca dos actividades definidas: la del comerciante que deambula por la ciudad ofreciendo productos o servicios sin un lugar fijo donde establecerse, y al del comerciante que expende mercadería desde un puesto fijo en la vía pública. (...) Esta distinción no es reciente, pues ya en tiempos de la Colonia se les llamaba regatones, por su función minorista y su habilidad para negociar contratos y a los segundos mercaderes de cajón, por sus emplazamientos de madera en la vía pública. En consecuencia el término comercio ambulatorio resulta equivoco, dado que no todos los ambulantes deambulan; sin embargo, se trata de la denominación más difundida. En ese sentido, podemos hablar de dos clases de comercio ambulatorio. La primera es la itinerante; la segunda, la que se ubica en un lugar fijo dentro de la vía pública. Por lo general son etapas dentro del comercio ambulatorio que los comerciantes van superando a lo largo del tiempo para poder trabajar con mayor seguridad”.

sinfín de cachureos u objetos que sobraban del hogar o eran recolectados por los vendedores durante la semana y luego puestos a la venta los fines de semana en el Persa. Así, en sus propias palabras, “se hizo costumbre”: un lugar reconocido de la ciudad y una actividad comercial-recreativa para familias y sujetos de distintos estratos socioeconómicos. Fue tal su éxito, que en 1969 se produjo el primer intento de formalización de algunos “comerciantes en la vía pública”, extendiendo permisos pagados y luego traspasándoles una parte de lo que había sido el antiguo matadero, donde se instaló el persa Las Gangas. Durante las experiencias históricas de la Unidad Popular y la dictadura cívico militar se expandió en todas direcciones, llegando al su tope máximo tras la crisis económica de 1982. Esto coincidió con la apertura de los “galpones viejos” (manzana Placer-Biobío-Víctor Manuel-San Isidro) como lugar destinado a la instalación de puestos que complementaba la de los puestos de la calle. Los galpones no eran otra cosa que una curtiembre típica del sector, que había quebrado en 1979, “donde entraba el animal muerto y salía hecho zapato”; entre ese año y la apertura de los galpones estos últimos funcionaron como bodegas para los vendedores de la vía pública que, tras el pago de un arriendo, les guardaban sus mercancías. Lo mismo realizaban algunas casas de la calle Biobío. Este es el persa que funcionó hasta la formalización masiva en 1993, realizada bajo la administración de Jaime Ravinet en la Municipalidad de Santiago, que significó (a pesar de las resistencias) la creación de galpones en la calle Placer, donde los vendedores callejeros para seguir funcionando estaban obligados a comprar. Para esto se gestionaron préstamos con el Banco del Desarrollo y se construyeron estos “persas”, que tomaron distintos nombres vigentes hasta el día de hoy, que terminaron por “colonizar” simbólicamente al barrio en su conjunto haciendo que Persa Biobío –o simplemente “El Bío”, como se le conoce coloquialmente–, sea la denominación para todo el sector.



Imagen N°1. Melania fue parte de las vendedoras y vendedores del primerizo Persa Bio-Bío, que desde los años '40 hasta el año 1993 trabajaron intercambiando ropa y calzado usado (ropavejeros), alimentos, algunos discos, herramientas viejas y una infinidad de cachureos, en la intersección de las calles Víctor Manuel y Biobío. En 1969 un grupo del que formaba parte Melania, luego de un proceso de negociación-formalización con Manuel Fernández Díaz, el alcalde de entonces, dieron origen a Las Gangas, en las dependencias de lo que había sido una sección del antiguo Matadero en calle San Francisco. En sus comienzos, en “Las Gangas”, haciendo honor a su nombre de uso (ya que su nombre formal es el de dicho alcalde) y a la costumbre de su estadía en la vía pública, vendían todo tipo de cosas a un bajo precio. Con el tiempo se fue especializando en el rubro que prevalece en la actualidad, mueblería nacional de “primera mano”.

Cachureos

*Cuántas cosas,
Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
Nos sirven como tácitos esclavos,
Ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
No sabrán nunca que nos hemos ido.*
Jorge Luis Borges

Cachureo es el chilenuismo usado para designar cachivaches o baratijas (para distinguirlos de las antigüedades de costo elevado), son el alma de los mercados persas y actualmente de las “colas” de las ferias libres. Dicho de otro modo, los cachureos son

objetos familiares en desuso que se ponen nuevamente a la venta. Por eso para algunos son sinónimo de desecho o basura. Sin embargo, esto último no sería necesariamente correcto, a pesar de que esta sea la fuente principal de su obtención. Lo que queremos decir es que no cualquier cosa es un cachureo. Estos nacen cuando los vendedores (en tanto curadores) sienten que son posibles de generar algún interés en los usuarios que se traduzca en ventas. Estas confirman si la elección fue la acertada o no. Si las ventas de un cachureo aumentan, se valida y “reproduce” como tal. Por esta razón sus “reales fabricantes” son los vendedores; de donde son obtenidos es solo un accidente. Siempre sorprende constatar cómo son vendidos con éxito y a buen precio “cosas que desechamos en algún momento” y que ahora vuelven a tener “valor”. De hecho, un cachureo se transforma en “antigüedad”, cuando el vendedor, en tanto conocedor de su oficio, es capaz de posicionarlo como una reliquia con una valoración estético-afectiva que provoque un aumento considerable del precio que las personas estén dispuestas a pagar.

Sin embargo, es cierto, que parte importante del su atractivo es que son los hogares los principales focos que nutren de cachureos al Persa. Los vendedores los obtienen de sus propias casas en tiempos de apremio, de las de otros mediante regalos o intercambiados por servicios esporádicos variados, o bien los recogen directamente de basureros. Hay locales que son verdaderas “casas puestas a la venta”. Al ser las cosas “íntimas” las expuestas, mayores son las conexiones, sentidos o atractivos que les damos, al contrastarlas con la experiencia propia o cercana. Es frecuente reconocer “nuestros” objetos personales o familiares: adornos, utensilios de cocina, vajillas, cuadros, antigüedades, mobiliario, herramientas, ropa, televisores, tocadiscos y un largo etcétera, que despiertan la nostalgia de la vida propia pasada o de la vida pasada de otros. Razón por la cual uno de los principales atributos de los cachureos y las antigüedades es que son “objetos memorables”, nos permiten viajar al nebuloso territorio del pasado. Estos objetos gatillan recuerdos, dan marcos a memorias individuales y colectivas, reforzando inclusive la historicidad, o mejor dicho, la conciencia histórica de la vida de las personas y sociedades por medio de los objetos, que nos permiten contar y crear relatos, es decir crear identidad.

Una gran necrópolis

Escuchar a los muertos con los ojos

Francisco de Quevedo

Como historiadores o historiadoras es evidente que enfrentamos a las fuentes de información (materia prima de nuestra labor), casi exclusivamente mediante el órgano de la vista. La mayoría de los documentos o vestigios del pasado que utilizamos son visuales. Sean estos escritos, correspondan a imágenes de cualquier tipo, objetos u otros elementos materiales, son percibidos por los ojos. Por ellos “viajamos por el tiempo”, observando las materializaciones de un pasado que se arrastra hacia nosotros.

El Persa es, en algún sentido, un cementerio. Esto, porque en su interior se da una aglomeración simultánea de “cadáveres” de vidas pretéritas, una sedimentación temporal. Estos cadáveres, como fuentes históricas que son de cultura material de momentos determinados, nos permiten “escuchar a los muertos” que les dieron vida. De lo que fueron capaces de crear, imaginar y significar. De cómo vivían, qué cosas facilitaban u ordenaban sus vidas.

Microcomunidades (imaginadas) vertebradas por objetos con capacidad de agencia

Un mercado persa, cualquiera sea, es un espacio de socialización, y un puesto en su interior un espacio de microsociabilidad. Socialización o microsociación por medio de y entre objetos y humanos. Ambos juegan, ambos producen conductas, valorizaciones socioestéticas, políticas. Como diría Bruno Latour, ambos “tienen capacidad de agencia”, ambos “son actores” (2008, 95-105). Las cosas actúan como intermediarios entre los sujetos y la multidimensionalidad de sus aspiraciones. Las de anticuarios (coleccionistas de lo antiguo y “rarezas”), las de tradición política militante (nacionalsocialistas, grupos de ultraizquierda, militaristas), de carácter académico (artistas visuales, escritores, diseñadores e investigadores varios), de coleccionistas discográficos, de “cachureros”, insectos, libros, instrumentos musicales, herramientas industriales, campesinas y un sinfín más. En estos casos los objetos son fundamentales

para el ingreso, permanencia en *(micro) comunidades imaginadas* (inspirándome en la noción de Benedict Anderson) de disímiles fines que se han hecho espacio. Refuerzan la fabricación identitaria. En torno a ellos se charla, se convive, se intercambian saberes, se ritualizan prácticas que dan vida a comunidades, transitorias, trashumantes, cuya existencia depende del quehacer e historia de los objetos. Objetos que ayudan, por ende, a la autorrealización personal y comunitaria. Por ejemplo, libros, revistas, discos, en el momento de proscripción de la izquierda en contexto de dictadura, ayudaron a la constatación, la permanencia simbólica de la comunidad negada, derrotada, clandestina. En el Persa cada puesto y quienes los frecuentan (clientes, amigos y amigos-clientes) conforman una diminuta comunidad, una que no se agota en ese espacio, ya que puede desbordarse en muchas direcciones. Pero existe solo gracias a la conjunción transitoria que se da en ese espacio. Es el recipiente microcomunitario para la microsociabilidad que lo orbita y le da vida. Hay objetos que generan mayor sociabilidad y gregarismo, como libros, discos en todos sus formatos, antigüedades, video juegos, cachureos. Hay puestos de estos rubros donde muchos visitantes recurrentes ni siquiera compran, van por el solo hecho de compartir con otros (también recurrentes) de gustos afines, su “comunidad” de pares. Con todo, el conocimiento en profundidad de los objetos y sus contextos (producción, atributos, historicidad) genera un capital cultural que el sujeto exhibe como parte de su *background* sobre el tema y que lo posiciona al interior de la pequeña comunidad sónica, intelectual, partidista, coleccionista, fetichista, religiosa, entre otras.

Coleccionistas: busquillas, “amantes de las cosas y las cosas rotas”

Hay algo de nerudismo en este persa
(Visitante frecuente, coleccionista de libros
y discos de jazz, poeta y profesor universitario)

*Digo triunfalmente al objeto
codiciado: -Eres mío ahora.*
El objeto impenetrable, opaco me objeta: -Me compras,

Cualquier visitante a alguna de las casas de Pablo Neruda (Isla Negra, Valparaíso y Santiago) se habrá percatado de que el poeta era un acérrimo coleccionista, un acumulador de objetos que no entendía como meros ornamentos para cubrir los distintos rincones de sus moradas, si no como su alma o esencia. Una alegoría de la productividad e ingenio humanos, un modo de enaltecer su carácter como *homo faber*, una señal compuesta de muchas otras (los objetos mismos) que dan testimonio de cómo se fueron (y se van) construyendo él, sus moradas y la persona humana en general. Dimensiones que, casi como un manifiesto, expusiera en sus odas “a las cosas”, y “las cosas rotas”. Bajo esta lógica, cualquier visitante percibirá que son estos objetos, por separado o agrupados en segmentos pequeños o de mayor tamaño, los que confieren encanto y sentido a sus respectivos hogares. En el Persa Biobío sucede algo similar, algo de este *nerudismo*, en el que los coleccionistas cumplen un papel central.

Acerca del coleccionismo se han articulado discursos que lo enaltecen y otros que lo condenan. Dentro de los primeros se enfatiza regularmente cómo este despierta potenciales habilidades que tienen que ver con la búsqueda, clasificación e investigación (productora de conocimiento) sobre las cosas y sus contextos; así, por ejemplo, se destaca su labor en el rescate, preservación y difusión de patrimonio tangible e intangible, como las músicas, memorias y diversos “modos de hacer”. Respecto de los segundos se dice que refleja estados de la personalidad obsesivos que, más que generar placer, gratificación o una mejor vida en sus practicantes los convierte en presas de sus preciadas cosas. Más que vivir, vivirían para su colección, intensificando un irracional consumismo de objetos suntuarios que satisfacerían necesidades vacías, relegando a otras de mayor importancia.

Así, el Persa como un centro objetual cobija el coleccionismo de lo más insólito que se pueda imaginar. Es un espacio donde coleccionistas, desde los roles de locatarios o vendedores (muchos con el tiempo, cambian de rol de acuerdo a sus necesidades o las coyunturas del momento), hacen circular sus mercancías (suministrando y

suministrándose), dependiendo del gusto individual, de si el objeto “se está vendiendo”, “es negocio poseerlo” (o sea, su valoración momentánea), o como forma de ahorro o inversión, cuando se les “brindan” a bajo costo, a sabiendas de la obtención de un mejor precio en un futuro relativamente próximo.

Como señalé, coleccionistas hay de cualquier cosa, aunque predominan los rubros tradicionales del anticuario o cachurero: libros, material discográfico (objetos sónicos no necesariamente para escuchar,⁴ sino también para ver, contemplar como tapas de discos o carátulas), utensilios del hogar, muebles, adornos, vajillas, tecnología, instrumentos musicales, juguetes (algunos que no lo parecen, no se entienden o sencillamente espantan). En síntesis lo que algunos, siguiendo las modas de turno, etiquetan como *vintage*.

Fueron y continúan siendo las “casualidades de la vida” (o mejor dicho los vaivenes de la estructura económica) como el quedarse sin empleo, tener uno precario, o una jubilación que no satisface las necesidades propias ni del grupo familiar, lo que llevó y lleva a sujetos a sentir la necesidad de vender lo que coleccionaron toda su vida, transformándose en *perseros*. Porque, por lo general, los coleccionistas no desean deshacerse de sus objetos preciados, “sus tesoros”, “que tanto les costó conseguir”, en los que han invertido tiempo, dinero y energías. Por eso buscan cualquier excusa para no desprenderse de ellos. Para ellos, su puesto es su museo personal, el lugar donde muestran y hacen gala de su colección. De ese modo “la disfrutan” (sintiendo regocijo y placer estético), y al mismo tiempo generan el desapego requerido para acceder a vender y vivir de aquello. Vivir de la colección que transformó el cachureo en objeto significativo, valioso desde varios puntos de vista.

Referencias

Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

⁴ Por ejemplo, en el Persa se venden y compran: estuches, fundas de vinilos con portadas rotas, a veces sin discos o con discos en mal estado, que no suenan; se adquieren para la decoración del hogar, como “objetos memorables” de un fragmento de vida gozada.

- De Rokha, Pablo. 1969. *Mis grandes poemas: antología*. Santiago de Chile: Nascimento.
- De Soto, Hernando. 1986. *El Otro Sendero*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Millán, Gonzalo. 1997. *Trece lunas*. Santiago: Fondo de Cultura Económica. 2000. *Peones, labradores y proletarios*. Santiago: Lom.
- Salazar, Gabriel. 2003. *Ferías libres: espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: SUR.
- , Gabriel. 2012. *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica, proyección política*. Santiago: Uqbar Editores.
- Tuan, Yi-FU. 2007. *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Madrid: Melusina.

MESA 12: Humor y sujetos populares en la industria cultural

Cultura de masas y sujeto popular: el caso de *La Cuarta* / Eduardo Santa Cruz A.¹

En el siglo pasado la industria cultural chilena generó diversos productos, en variados lenguajes, formatos y géneros dirigidos *a y sobre* lo popular. La prensa escrita fue uno de los espacios donde dicha tendencia se originó, desde los momentos en que se comenzaron a establecer las bases de un mercado cultural de masas (Ossandón y Santa Cruz 2001).

Este tipo de prensa, que Sunkel denomina *prensa popular de masas* (1986), tuvo su máxima expresión en *Clarín* (1954-1973). Sin embargo, existen antecedentes de prensa dirigida *a y sobre* lo popular desde fines del siglo XIX. Es el caso de *El Chileno* (1882-1924), conocido como *el diario de las cocineras* y luego, *El Diario Popular* (1902-1906), ambos de tendencia católica-conservadora. Más tarde apareció el diario *Los Tiempos*, que se editó entre 1922 y 1931. Posteriormente apareció *Las Noticias Gráficas* (1944-1954) (Santa Cruz 2014).

Sunkel recalca que se trataba de empresas periodísticas cuya acción estaba orientada al logro de beneficios económicos, aunque mediatizada por opciones político-culturales que le conferían una especial identidad. Cabe señalar que este tipo de prensa no es en ningún caso exclusiva de nuestro país, sino que se manifestó en otros países de la región. Un caso emblemático es el del argentino *Crítica* (Saitta 1998).

Según Sunkel habría una matriz cultural *simbólico-dramática* como mecanismo discursivo de base de este tipo de prensa. Dicha matriz incorporaría un cierto tipo de lenguaje que deviene de una concepción religiosa del mundo (bien/mal; perdón/castigo), como mecanismo básico de representación de la realidad. Esta dramatización apelaría a sentimientos tales como el miedo, el dolor, la alegría o el sufrimiento, para generar sensaciones e impresiones más que para suscitar una reflexión o alimentar un juicio racional.

¹ Profesor titular, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

La matriz cultural aludida fue recogida a lo largo del siglo XX por la industria cultural en una diversa gama de productos y narrativamente vehiculada a través del melodrama en la música, la literatura, la prensa, el cine y la TV (Martín-Barbero y Muñoz 1992), lo que pone de relieve ciertas competencias culturales que serían propias de la cultura popular latinoamericana. En nuestro país la *prensa popular de masas* reconoció esta potencialidad del actor social popular. Los diferentes contextos históricos, así como los específicos intereses económicos y/o ideológicos de sus propietarios, determinaron las diferencias en la idea de *pueblo* que dichos medios sustentaron.

La Cuarta, el diario pop: sus primeras dos décadas

Durante la dictadura, el Consorcio Periodístico de Chile, propietario de *La Tercera*, fundó *La Cuarta*, que apareció el 13 de noviembre de 1984. Su relación con el *pueblo*, era más bien de servicio a los *necesitados*, de auxilio y beneficencia, previamente lavada de cualquier contaminación política (Alvarado 1997; Sunkel 2002). Durante casi veinte años, hasta el 2003, el diario mantuvo un perfil y una estrategia periodística que lo colocaba en una línea de continuidad con los diarios anteriores.

En primer término, cabe destacar la especificidad de esta prensa. Isabel Awad y Guillermo Soto dejan clara esta distinción, al enfatizar que “la popularidad de *La Cuarta* no tendría tanto que ver con el sensacionalismo tal y como este se da en periódicos estadounidenses y europeos, sino con el empleo de un lenguaje profundamente arraigado en la cultura popular” (Awad y Soto 2001, 62). No se trata de reproducir o imitar, en tanto caricatura, la manera cotidiana del habla popular, sino más bien de incorporar al lenguaje de la prensa moderna recursos gramaticales típicos de esta habla. Así, el lenguaje y la narrativa utilizadas constituían el elemento vinculante entre el diario y su público popular. Esto último cuestiona incluso la tesis de que este tipo de prensa estaría ajena a toda racionalidad o difusión de contenidos informativos, sino que estos serían colocados en una relación comunicativa: “Ello significa que esta prensa no es algo externo al mundo popular, sino, por el contrario, que requiere incorporar o “capturar” algunos de sus elementos culturales básicos ya que, de otra manera, ella simplemente no tendría sentido para sus lectores/as” (Sunkel 2002, 124).

En este sentido, agrega Sunkel, se establecen tres niveles de cercanía y relación entre el diario y su público. En primer lugar, conectándose con la oralidad del mundo popular; luego, conectándose con ciertas experiencias vitales de sus lectores y, finalmente, conectándose con un cierto modo de decir o narrar los acontecimientos, visto por los lectores de *La Cuarta* como *realista*. Esto lo lleva a afirmar que hay en este caso un modo, también particular de enfrentarse a la información periodística: “No es un informarse de lo que ocurre en la actualidad nacional e internacional. Es un ‘informarse’ de lo que nos está ocurriendo a ‘nosotros’, o más bien, de lo que estamos” (Sunkel, 129).

Por su parte, Alvarado pone el énfasis en la operación discursiva para caracterizar lo popular. Hace notar que en su primera edición publica una editorial por única vez. En dicho texto, el diario estableció una suerte de declaración de principios que delimitaba cultural y políticamente su campo discursivo. Así, afirmaba que:

No queremos que esta tribuna se convierta en un foro político. Ni a favor ni en contra de las autoridades o de quien sea. Por desgracia siempre la política es centro de discordia y antagonismo y esos sentimientos no concuerdan con la amistad que le estamos ofreciendo [...]. La Cuarta quiere ser un amigo para desahogarse y un hombre fraterno en donde llorar sus penas. Publicaremos sus cartas para que las autoridades escuchen la voz del pueblo a través de este diario que pretende ser su vocero [...]. La Cuarta pretende identificarse con quienes han estado como dejados de la mano de Dios [...] el pueblo no lo conforman solo los cesantes, los más pobres y aporreados por la vida. El pueblo lo forman los 11 millones de chilenos. El hecho que busquemos la amistad y confianza con los “de abajo” no significa que le buscaremos odio y bronca a los de arriba. Al contrario intentaremos acortar la distancia y borrar diferencias que tanto daño hacen a la patria (*La Cuarta*, 13 noviembre 1984).

El diario intentaba instalarse como un vocero de los sectores populares, pero rehuyendo los aspectos políticos de esa representación. Como señala Alvarado, se trataba de separar drásticamente lo político y lo social, y este último era reducido al ámbito del drama humano. Agrega que lo que el diario hacía era denunciar los problemas, pero sin llevarlos a planos conflictivos, es decir, sin transformarlos en problemas políticos. Por su lado, Sunkel afirma que el rol de vocero de los sectores populares que proclamaba el diario implicaba ser un medio para que las autoridades se enteraran de la voz popular, pero a condición de no transformarse en una tribuna política.

Lo anterior le permitió al diario, especialmente durante los años 90, conectarse con los procesos de atomización y fragmentación que aceleradamente comenzó a vivir la sociedad chilena y sobre los que volveremos más adelante. La representación de lo popular en *La Cuarta* en esa década abarcó la creciente heterogeneización que vivieron esos sectores:

Este diario construye un discurso que da cuenta de la gran fragmentación social, informa acerca de los trabajadores del sector público, de los establecidos en pequeñas empresas, medianas y grandes, del enorme y nuevo contingente de mano de obra flexible, de los microempresarios, de los allegados, de los cesantes, de diversas formas de marginalidad (delincuencia, criminalidad, prostitución, homosexualidad, violencia, etc.), así como del resto de los actores sociales que generalmente tienen mayor cabida en los otros medios (políticos, empresarios, la jerarquía eclesiástica, estudiantes, etc.) (Alvarado 1997, 203-204).

Lo anterior se expresó durante años en una estructura formal que no tuvo mayores variaciones y en la que la portada jugaba un papel central, manteniéndose inalterable el titular principal con letras rojas sobre un hecho policial y la fotografía de una mujer semidesnuda distinta cada día. Los contenidos de tipo sexual, más o menos explícitos, a nivel de la palabra y la imagen, han sido característicos de este tipo de diarios. Sin embargo, la fotografía de portada no era como las del póster llamado *Bomba 4*, que aparecía los viernes, provenientes de publicaciones o agencias internacionales, sino que era tomada durante el verano en los balnearios más conspicuos del país o del extranjero. Es decir, la mujer cuya imagen se difundía a lo largo de todo el territorio, generalmente pertenecía, a juzgar por su aspecto, a sectores sociales más bien acomodados.

El interior del diario, por su parte, mantenía en términos de espacio la importancia concedida a la crónica policial y otros ámbitos de la vida nacional, junto a las secciones dedicadas al deporte y el espectáculo. Con respecto a esta última sección, si bien ocupaba un espacio importante que aumentaba los días viernes, configuraba un espacio delimitado y específico que no contaminaba otras secciones. Finalmente, durante esta etapa –según la investigación que expone Sunkel– el diario se dirigió preferentemente a un público “constituido mayoritariamente por personas de estrato bajo y medio bajo y con escaso capital educacional. Existe una proporción relativamente mayor de lectores hombres [...]

y el público del diario aumenta proporcionalmente con la edad. Además, este diario llega a personas que trabajan en empleos informales (trabajadores por cuenta propia, comerciantes ambulantes, etc.) o en condiciones de precariedad (conductores de locomoción colectiva, conserjes de edificios, etc.)” (Sunkel 2002, 69).

Pueblo y multitud en el discurso de *La Cuarta*

En mayo del 2003 se produjo una importante transformación del diario *La Cuarta*: “el escaparate donde se exhibía la muerte y la sangre era ahora ocupado por la vida íntima de los famosos y sus pequeños grandes dramas” (Fuentes y Otazo 2005, 3). El medio se integraba a un cambio significativo que se estaba operando en el medio periodístico nacional y en el que su competidor directo, *Las Últimas Noticias*, ya se había embarcado, y con éxito. Como manifestación de procesos profundos de cambios sociales y culturales, generados por el desarrollo de las tendencias hegemónicas de la actual fase de la modernización capitalista, hizo eclosión en esos años una suerte de nuevo espacio público, construido desde una convocatoria mediática.

Se trata de aquello conocido corrientemente como *la farándula*. Una suerte de *star system* criollo constituido por animadores televisivos, actores y actrices, ciertos intelectuales, deportistas, periodistas y al que no son ajenos empresarios, políticos, militares y sacerdotes. Se construyen allí figuras públicas, presentadas muchas veces como referentes identitarios. Son los *famosos*, líderes de opinión buscados ansiosamente para campañas publicitarias, políticas o de servicio público. Incluso emergió la curiosa figura del *opinólogo* o *influencer*, persona capaz de comentar y opinar sobre cualquier tema, legitimado justamente por ser ignorante de aquello sobre lo que emite sus juicios y por enfrentar los distintos temas desde el sentido común más ramplón.

No se trata de que el mundo del espectáculo no haya generado antes en Chile la aparición de figuras públicas reconocidas socialmente. Desde los orígenes mismos de la industria cultural y la cultura de masas en Chile esto ha existido, porque es un fenómeno que le es consustancial (Ossandón y Santa Cruz 2005). Un elemento fundamental de este nuevo espacio público lo constituye la exposición lo más amplia posible de la privacidad y la intimidad de estos *famosos*, en el que se manifiestan aquellos procesos de

transformación profunda de lo público, el impacto de la sicologización y personalización de la vida social, cuestión estrechamente ligada a la atomización y fragmentación social (Sennett 2002; Lipovetsky 1994).

El fenómeno aludido asume un carácter intermedial, es decir, participan en él de manera articulada e interdependiente la televisión, la prensa escrita, la radio y las redes digitales.

En el acápite anterior habíamos señalado que *La Cuarta* mostró durante los '90 una particular sensibilidad antes ciertas transformaciones sociales y culturales que se estaban viviendo al calor de la modernización globalizante. El cambio vivido por el diario en el año 2003 significó adecuarse a estos nuevos procesos que estaban desarrollándose aceleradamente.

En primer lugar, cabe señalar que no se trató de que el diario haya realizado un cambio en el tipo de contenidos que trataba, sino que llevó a cabo una reorganización en términos de la importancia que le confería a unos y otros. El aspecto más visible fue que la crónica roja cedió su lugar de primacía al interior del medio a los contenidos de la *farándula*. Dicha reorganización afectó especialmente a la portada. El titular principal dejó de estar dedicado a hechos policiales, para ser generalmente consagrado a las vicisitudes de la vida de famosos o a sus intervenciones en algún programa televisivo de la noche anterior (tal como ocurre en *Las Ultimas Noticias*), lo que no pocas veces genera titulares crípticos o derechamente incomprensibles para quien no sea telespectador asiduo de esos programas. Asimismo, la fotografía de una mujer semidesnuda, anónima, pero a la vez reconocible socialmente –que revisamos más atrás–, fue reemplazada por la imagen de algunas de estas figuras femeninas de la *farándula*.

La crónica policial quedó más bien reducida a una sección interna del diario, aunque también muchas veces se cruzaba con la *farándula*, accediendo por esta razón al titular principal (por ejemplo, con la riña en un bar de un tenista o el regalo de joyas robadas por parte de un futbolista a su esposa, modelo y *opinóloga*). Lo anterior, para reiterar que cualquier ámbito de la vida nacional puede llegar al sitio de noticia central, en tanto esté interrelacionado y formando parte de este nuevo espacio público, construido mediáticamente.

De este modo, la subsistencia de lo popular en *La Cuarta*, ya no decía relación con los contenidos del diario, ni con la búsqueda de la identificación del lector con la representación de la realidad material de vida de los sectores populares, sino que “es a través de las ‘hablas’, de una forma especial de ‘contar’ las historias y del recurso a la imagen que lo popular subyace dentro de la masividad” (Fuentes y Otazo, 7). La cooptación y el uso de la variedad de recursos lingüísticos y narrativos provenientes del mundo popular le permitía construir discursivamente la *multitud*: “Así, representa a una masa popular que proyecta tal condición como base de una identidad nacional. Tal como menciona su publicidad, el diario busca hablar en ‘buen chileno’” (Fuentes y Otazo, 169).

En definitiva, el uso de un determinado lenguaje que contiene claves de identidad que remiten a lo popular se constituía en un factor central en la integración de los sectores populares, fragmentados y heterogéneos, a una *comunidad nacional* construida discursivamente de manera preferente desde el mercado. Se trataba de la cooptación de costumbres, gustos, modos de habla e imaginarios que remiten a lo masivo y que se entroncan con raíces culturales populares, pero desprovistos de todo sedimento identitario o clasista, con incrustaciones de fragmentos residuales, fuera de contexto histórico y social, de elementos de la cultura popular, desprovistos de toda referencialidad y convertidos en meros significantes.

De diario pop a magazine

En ese marco se verificó la última transformación del diario. El viernes 17 de noviembre del 2017 publicó por segunda vez en su existencia una editorial para dar cuenta de un cambio estratégico que significó una radical alteración de su perfil. El diario se reformuló, señalando que pretendía ahora estar ligado a los lectores que “gracias a su esfuerzo, trabajo y perseverancia han logrado crecer, han alcanzado sueños [...]. Hablamos de una generación más sabia, con más títulos e inserta hace años en el dinero plástico y las compras online. Agueridos, despiertos, justicieros y quieren cercanía como también modernidad”; es decir, haciéndose eco de una visión relativamente consolidada en el sentido común masivo, acerca de que la sociedad

chilena se habría convertido en un país fundamentalmente de clase media y en el que los sectores populares se habrían reducido a un grupo minoritario.

Por otro lado, y de manera claramente secundaria, pretende instalarse al interior de los cambios sociales y culturales producidos por los masivos movimientos sociales ligados a las demandas de género, orientación sexual, inclusión de migrantes y otras relacionadas con el combate a la discriminación y exclusión en todas sus formas. En este sentido, señalaba que

[...] tomamos las banderas por el respeto a la mujer, cuyo protagonismo es una constante de la modernidad que hoy vivimos. La reina de la casa, la jefa en el trabajo, la gerenta general, la capitana del equipo. Está en todas. Y no existe ni una enana duda de ello. Lo de la Bomba 4 fue una larga humorada sensualoide acorde a otros tiempos. No va más. Se acaba... Sin tapujos, y bien por eso (*La Cuarta*, 17 de noviembre 2017).

Con respecto a los otros aspectos, agregaba que “la inclusión se convierte en nuestro bastión, considerando la gran cantidad de inmigrantes –de todas las culturas, de todos los colores y, por qué no decirlo, con todas las gastronomías– que han llegado a Chile para instalarse con camas y petacas”.

Finalmente, la editorial volvía sobre lo central al insistir en que “somos un diario cercano, accesible y moderno que no se encandila y no es ajeno a lo que pasa. Ese es el sello de un diario sin enemigos. Un sello donde las causas se harán presentes y se darán a conocer en todas las plataformas impresas y digitales. Porque así somos la nueva *La Cuarta*, un diario moderno y transversal, el cual siente que debía crecer junto a los chilenos”.

A manera de conclusión: ¿qué queda de lo popular en la industria cultural chilena?

Las transformaciones vividas por *La Cuarta* se ubican en un marco en que se encuentran debilitados y deslegitimados aquellos discursos políticos y culturales que durante el siglo pasado plantearon una idea de nación y un proyecto de sociedad desde y hacia lo popular, en tanto espacio social con su propia densidad y especificidad histórica no reductible a totalidades mayores.

El discurso hegemónico recoge ciertos fragmentos y residuos de lo anterior y le construye un sentido global al interior del mercado. Es posible detectar algunos estereotipos que tratan de cubrir genéricamente lo popular. Uno es el del individuo o la familia popular en tanto sujeto desvalido y sufriente. Las desigualdades y carencias reales le permiten apropiarse del lugar de vocero del sufrimiento popular, pero siempre en tanto drama individual. Ello no se reduce a la construcción discursiva del *espectáculo de la miseria*. La fórmula del evento hace necesaria la participación activa de los destinatarios de la ayuda solidaria, lo que se traduce en *rating* y otros beneficios publicitarios, lo que requiere que el individuo o las familias estén dispuestos a mostrar detallada y dramáticamente sus problemas y demandas. Se genera así una reedición tecnologizada de la vieja práctica de la caridad/limosna, en una versión casi grotesca de populismo y clientelismo. Lo anterior contrasta evidentemente con las imágenes provenientes del pasado referidas a los movimientos sociales (sindical, poblacional, o campesino), planteando y exigiendo derechos colectivos.

Una segunda forma en que lo popular aparece en los discursos hegemónicos establece alguna línea de continuidad con una figura que hizo emerger la industria cultural en el siglo XX: lo cómico y picaresco que, a su vez, recoge otros fragmentos menos elaborados y cultivados por una experiencia de vida o de otro orden y supuestamente más cercanos a una aparente naturalidad, en que no hay ningún asomo de irreverencia ante el poder. Una picaresca popular domesticada y limitada a un cierto rol en un libreto. Se trata del empobrecimiento de una vertiente que por siglos en la cultura occidental y en nuestro país, desde el siglo XIX, permitió la manifestación de una cierta rebeldía popular a través de la parodia, la burla y la risa (Salinas 1996).

La tercera forma está asociada a la idea de la amenaza y el temor. Ya no se trata de la figura del *roto alzado*, organizado en sindicatos o militante de partidos que, en tanto actor colectivo, planteaba en su accionar la posibilidad de remover las bases del poder de los sectores dominantes. La figura actual es una amenaza directa a los bienes y las personas, pero sin ninguna perspectiva más allá del beneficio individual de los agresores. Es la amenaza de la delincuencia sobre los barrios acomodados, y también aparece ligada al narcotráfico y a la existencia de pandillas y bandas que asolan barrios

y poblaciones. De esta forma, esta figura amenazante se liga a la primera, ya que una de sus víctimas son también los *populares sufrientes*.

Así, el fantasma que recorre Chile es el del sujeto delincencial construido por los discursos mediáticos como principal amenaza a la convivencia y el orden, que asume los rostros del asaltante de casas, del ladrón callejero o –en una versión más juvenil– el del *vándalo infiltrado* en manifestaciones sociales, deportivas, culturales o políticas de una supuesta “ciudadanía sana”.

Lo popular aparece construido discursivamente a partir fundamentalmente de su heterogeneidad y fragmentación, compensadas por la conformación de colectivos plebeyos y multitudinarios de carácter masivo, especialmente articulados por convocatorias mediáticas orientadas hacia distintos ámbitos: el deporte, la recreación, la política e incluso la religión, pero siempre manifestándose efímeramente. Multitudes que se arman y se desarman, sin capacidad de autoconvocatoria, ni de organicidad estable, y menos de proyectos que se dirijan hacia la totalidad social en una perspectiva estratégica (Virno 2003).

Referencias

- Alvarado, Roxana. 1997. *La prensa sensacionalista: el caso del diario La Cuarta*. Documento de Trabajo N°20, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile.
- Awad, Isabel y Guillermo Soto. 2001. “Popularidad de *La Cuarta*: la clave está en el lenguaje”. *Cuadernos de Información* 14. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fuentes, Cristián y Iván Otazo. 2005. “Elementos de continuidad y ruptura en *La Cuarta*: lo popular en el lenguaje”. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Periodismo, Universidad de Chile.
- Lipovetsky, Gilles. 1994. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Martin-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz. 1992. *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. 2001. *Entre las alas y el plomo. Los orígenes de la prensa moderna en Chile*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.

- . 2005. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la cultura de masas*. Santiago de Chile: Arcis-Lom.
- Saitta, Sylvia. 1998. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salinas, Maximiliano. 1996). *“Risa y cultura en Chile”*. Documento de Trabajo N°11. Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Arcis, Santiago de Chile.
- Santa Cruz, Eduardo. 2014. *Prensa y sociedad en Chile, siglo XX*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Sennett, Richard. 2002. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.
- Sunkel, Guillermo. 1986. *Razón y pasión en la prensa popular*. Santiago de Chile: ILET.
- . 2002. *La prensa sensacionalista y los sectores populares*. Bogotá: Norma.
- Virno, Paolo. 2003. *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de Sueños.

MESA 13: Subjetividades populares y representación

La década de los '80 en Chile: Imágenes de una subjetividad política popular / Fernando Cofré Cerda¹

Abordar un trabajo de investigación siempre es una empresa compleja. Aún más cuando el saber se entiende dentro de una matriz en la que está en disputa siempre el sentido de la realidad. Así, la labor del investigador no puede remitirse solo al hecho “objetivo” de recopilar datos, analizarlos mediante un método validado científicamente y concluir información relevante para la disciplina en cuestión, sino que debe tener siempre presente que la aportación que realice tendrá una funcionalidad. Esta puede ser ya sea a la estructura de dominación que configura el sentido vigente y su hegemonía o puede presentarse como un aporte a visibilizar posiciones disidentes que movilicen el conocimiento en dirección de destrabar lo establecido y tensionar el orden actual. Ambas partes pertenecen a la dimensión de lo político y requieren de un posicionamiento claro y coherente, sobre todo cuando lo que se propone tiene relación y relevancia para los estudios de la sociedad, sus significantes y sus significados.

En concreto, lo que será sujeto a escrutinio en este texto corresponde a un proceso que se inicia con la pregunta por la falta. ¿Acaso ya no es una verdad asumida la carencia de participación político-social? ¿Acaso el vaciamiento de la subjetividad política no se ha convertido en un recurrente de los relatos “especialistas” y también “vulgares”?

Este devenir fragmentado, ampliamente diagnosticado, explicado y difundido, ya sea por elaboraciones teóricas o análisis políticos, ha visibilizado una problemática profunda. La misma se ha vuelto compleja de explicar, ya que en los últimos años hemos asistido a masivas congregaciones de individuos dispuestos por distintos lugares del país, manifestándose por todos los medios: desde la batucada, la danza, la *performance*, los carros alegóricos, los corpóreos, el *flashmob*, pasando por el cacerolazo, hasta el infaltable encapuchado que resiste violentamente la represión y vuelca su energía

¹ Universidad de Chile.

contra la materialidad que no le pertenece. Entonces pareciera disruptivo pensar en una falta, en un vacío de participación.

Así, nos encontramos con análisis que giran hacia el reconocimiento de nuevas formas de organización política, las que serían coherentes con el proceso histórico, político, social y tecnológico que transcurre por nosotros. Estas serían la ignición y la muestra material de que asistimos al “derrumbe del modelo”,² presentándose como un momento en el que “de nuevo la sociedad”³ hace su aparición en la escena política para disputar el sentido de la existencia.

Mientras algunos teóricos y analistas se enfocan en impregnar estas experiencias de retórica posibilitante, las mismas no hacen más que diluirse y caer en el agotamiento del recurso, tanto material como simbólico. En este agotamiento se ven envueltas, en general, las esperanzas individuales de muchos que llaman constantemente a reformar una estructura que se percibe incómoda, pero que al mismo tiempo ofrece la sensación de garantías necesarias para el desarrollo humano (en su dimensión puramente librecambista). Todo aquello, siempre dentro de un marco institucional, proporcionado por los mecanismos de control dispuestos en la estructura dominante.

Pero aun ocurrido lo anterior, la pregunta por la falta no cesa, no deja de desbordar cada proceso electoral a todo nivel: federativo, partidista, municipal, congresal, presidencial, entre otros. Tampoco desaparece de otros espacios históricamente activos, como los sindicales, los estudiantiles y los poblacionales, que no han visto sino mermadas sus fuerzas con el pasar de los años. Aun así, de cuando en vez las calles siguen atiborrándose de individuos portadores de esperanzas

² Se hace mención al texto *El derrumbe del modelo. La crisis de la economía de mercado en el Chile contemporáneo*, de Alberto Mayol (2012), donde se intenta posicionar la tesis de que existe una crisis de legitimidad en el modelo económico chileno. Dicha tesis carece de consistencia, debido a que, desde la fecha de la publicación del libro, la sociedad chilena, en general, ha demostrado respaldo al modelo económico imperante. Por ejemplo, con acciones como la de elegir como presidente por un segundo período, a Sebastián Piñera, un declarado representante, defensor y profundizador de las lógicas neoliberales, para que dirija el país.

³ Respecto a *De nuevo la sociedad*, de Carlos Ruíz Encina (2015), texto en el que se propone con convicción el surgimiento de un nuevo Chile, que superando la dicotomía dictadura democracia, presenta la oportunidad de superar la configuración individual de existencia de los sujetos.

individuales, buscando con ello resolver las necesidades que les son más próximas. Poniéndonos en una peligrosa contradicción aparente.

De allí a que la falta a la que hacemos mención se nos presente difusa, esquiva y casi inhallable. Mas la búsqueda incansable por respuestas nos ha llevado a la identificación de variables que resuenan como ecos de esa pieza extraviada en aquel rompecabezas que construye al sujeto social. El eco aparece como ejercicio de interrogantes (internas y externas) sobre dimensiones de lo social que se presentarían relacionadas a la temática en materia. Cuestiones sobre las identidades colectivas, las reivindicaciones y los movimientos sociales, entre otras, nos acercaron a lecturas que hacen énfasis en un proceso en particular, que se presenta como el encargado de dotar de sentido a la acción. Nos referimos al proceso de subjetivación. Lo que lleva a preguntarnos si posiblemente ¿no será esta la pieza faltante?, o ¿quizás aquella no falta, y solo ocurre que aparece con una falla de forma, no logrando encajar en las expectativas del observador y el instrumento de turno?

En la búsqueda de respuestas nos encontramos con autores como Freddy Urbano, quien propone que aquel vaciamiento de sentido político de la acción, ocurre mediante la afectación de la subjetividad del sujeto. Esta se vería fuertemente dislocada en el proceso de transición a la democracia, en el que se “regula la actividad política, (y) la instrumentalización forma parte de una concepción poderosa de la vida militante de esta generación, que asume que esta manera de concebir la participación política es inherente a la forma de ser de izquierda” (Urbano 2012, 236). Reflexiones como estas, que encontramos en su obra, nos llevan a cerrar filas en torno a la convicción de que, más allá de que exista la pérdida de algo (de una falta), lo que ocurre es una transformación de la subjetividad política de los sujetos históricamente llamados a emanciparse, vivida como ausencia. El autor describe este fenómeno como despopularización.

Se debe comprender que la transformación de la subjetividad política –en donde se desvanecen aquellas particularidades que la hacen tan propia de una lectura reivindicativa projusticia, prolibertad y proigualdad– es un proceso que ocurre socio-históricamente y atiende a las condiciones específicas de una época particular. Este

período está marcado por la desafección de los anclajes simbólicos y materiales que configuraban un sentido propio de articulación en torno a categorías políticas antagónicas como “el pueblo”, las que definían el espacio y la forma en la que se abordaba el conflicto (político) social. La motivación por conocer aquel momento previo a la “debacle subjetiva”, si no el momento mismo en que esta comienza a desaparecer en su dimensión antagónica, política y popular, es el móvil de este trabajo.

La forma en la que se aborda el mismo responde a una lógica multidimensional, multimedial e interdisciplinaria, debido a lo que significó hacerse con un objeto de estudio que responde a las complejidades de ser, a la misma vez, un sujeto. Este sujeto-objeto social, del cual necesitamos conocer la subjetividad política popular, además, no se encuentra en nuestro tiempo, sino que nos espera en un pasado. Para movernos hasta ese lugar y ese momento, tuvimos que seleccionar un medio de transporte que facilitara nuestra llegada hacia esas construcciones subjetivas. Estas tendríamos que recogerlas sin siquiera poder tensionar el relato de quienes las articulan, por lo que el método también tenía que proveer ciertas herramientas que sirvieran a tal propósito. Así, se definió como medio el cine documental de la década de los 80, y como método a la lectura de las representaciones sociales que los sujetos tienen sobre sí mismos, mediante las herramientas proporcionadas por el análisis del discurso político (Van Dijk y Rodrigo 1999).

En primer lugar, la selección del cine documental se realizó porque como género está limitado a reflejar los problemas de la realidad del presente, en donde toda persona que aparece en el filme aparece verdaderamente (no actúa) y se define en el tiempo mismo del rodaje. En el mismo no existe previamente un guion en el que articular los roles de quienes aparecen, siendo su motivación fundamental el realismo y el respeto por la realidad (Mouesca 2005). Esta aproximación al documental posicionó como preferencial su utilización, ya que presentó la posibilidad de recoger un relato lo más “cercano” posible a lo real, en un tiempo pasado y permitiendo ofrecer un contexto (imagen), en el mismo registro.

En segundo lugar, la década de los 80 fue seleccionada debido a que es ahí donde la literatura consultada nos posiciona en la última evidencia de articulación política

popular. De ahí surge de manera general, la premisa de que “la falta” se hace evidente en la década posterior, afirmando en los ’90 la desafección mediante la articulación categorial de una “generación perdida”, descrita claramente por la frase “no estoy ni ahí”. Esta misma generación fue la que, además de crecer en dictadura, experimentó “en carne propia el derrumbe del siglo XX. Eso que se llamó ‘el fin de las ideologías’, ‘el fin de la historia’ o simplemente ‘posmodernidad’” (Ortúzar 2013), por lo que buscar un lugar en donde exista aquello que se espera encontrar (la subjetividad política popular), nos llevó hasta ese período.

En tercer lugar, la lectura de las representaciones sociales que los sujetos populares tienen de sí mismos nos llevó a reconocer en sus propios relatos aquellas características constitutivas de la subjetividad política popular, las que articulan un sentido común propio de la época. Esto, ayudado con el enfoque del análisis del discurso político, nos presentó una información contextualizada y entendida bajo una realidad de conflicto material y simbólico, por la existencia y el sentido de esta, aportada por la imagen y el argumento de la elaboración fílmica.

Finalmente, el análisis de la información se hizo posible mediante la construcción de un instrumento que sirviera para tal finalidad (identificar la presencia de la subjetividad política popular). Así, se dio paso a la elaboración de una grilla de contenido en la que se dispusieron matricialmente los ejes que se reconocen como aquellos que, por una parte, pertenecen a la definición de lo popular (Pobreza, Subordinación y Exclusión) (Salazar et al. 1999) y por otra, a aquellas dimensiones que configuran una subjetividad política (Identidad, Narración, Posicionamiento, Memoria y Proyección) (Ruiz y Prada 2012). El cruce de estos ejes de análisis operó como movilizador de reconocimiento textual de los discursos políticos enunciados por los sujetos populares de la época, presentando una oportunidad única para poner en valor no solo a aquellos sujetos y a sus discursos, sino también para reconocer en ellos la articulación de una subjetividad política popular. Esta responde a una disputa abierta por el sentido de la existencia, de (al menos) dos proyectos claramente definidos, el “Popular” y el de la “Elite”. Los diagnósticos teórico-políticos que motivan este trabajo proponen que aquella disputa no logra traspasar la década de los 80, configurando una

nueva subjetividad política postdictatorial, instrumental y al servicio de la gobernabilidad. En este nuevo escenario es donde se percibe la falta y el vaciamiento del conflicto abierto entre proyectos de sentido, capaces de poner en tensión el campo mismo y las reglas de lo político.

Análisis de la información

El foco de esta investigación se puso en los documentales que tratan sobre los sujetos populares y que fueron producidos en la década de los '80. Según el sitio web cinechile.cl⁴ entre el año 1980 y 1989 se produjeron 77 documentales de diverso tipo, de los cuales se han seleccionado en primera instancia 36 cintas (ver Tabla N°1), según el criterio de tratar o estar relacionadas con los sujetos populares en el período señalado para el análisis. Esto incluye documentales que presentan la realidad de distintas poblaciones y sus pobladores, como *Vivienda y familia popular* (1980), *Chile, no invoco tu nombre en vano* (1983), *¡Venciendo!* (1983), *Hasta vencer* (1984), *La Victoria* (1984) y *Caminito al cielo* (1989), entre otros.

⁴ CineChile.cl es un proyecto de investigación desarrollado por un grupo de periodistas especializados e investigadores en cine, creado el 2009 con el apoyo del Fondo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para investigación en audiovisual, para crear una Enciclopedia del Cine Chileno en internet.

Tabla N°1: Listado completo de documentales relacionados a los sujetos populares (1980-1989)⁵

Nombre	Año	Nombre	Año	Nombre	Año
Vivienda y Familia Popular	1980	Gracias por un favor concedido	1983	Andrés de la Victoria	1985
Margarita Troncoso Acuña	1981	Tantas vidas, una historia	1983	Es urgente	1985
No olvidar	1982	El Willy y la Myriam	1983	Acta General de Chile	1986
Mecánicos	1982	Rebelión Ahora	1983	Estrellas de la esquina	1986
Romance para el otro Santiago	1982	Fragmentos de un diario inacabado	1983	Somos +	1986
Una encuesta	1982	Carrete de Verano	1984	En Nombre de Dios	1987
Chile, no invoco tu nombre en vano	1983	La Asamblea General	1984	Tate Piola	1987
¡Venciendo!	1983	Si tomamos las riendas y el camino	1984	Por la vida	1987
No todo lo que brilla es oro	1983	La Merienda de locos	1984	Cien niños esperando un tren	1988
Cámara a los dirigentes sindicales	1983	Guerreros Pacifistas	1984	Caminito al Cielo	1989
Una experiencia de la Iglesia entre los trabajadores	1983	Hasta vencer	1984	Amores de excepción	1989
Forjando la esperanza	1983	La Victoria	1984	Gestación	1989

⁵ Fuente: CineChile.cl

Sobre el listado de 36 documentales se realizó un muestreo no probabilístico intencional, en el que fueron escogidos 3 documentales atendiendo a 3 momentos de la década: inicio, mitad y terminó. Se busca que esta división sirva a modo de comparación, para obtener una visión general del período. Con la intención de constatar la subjetividad del sujeto popular y conocer su dimensión política, mediante las representaciones sociales que presentan los sujetos populares de sí mismos en los documentales. También será interesante, si es posible, determinar si la subjetividad del sujeto popular comienza su tránsito hacia la desafección (Valderrama 2018) y la despopularización (Urbano 2012) durante la década de los '80.

Documental N°1: Vivienda y familia popular (1980).

Categoría:	Documental
Nombre:	Vivienda y familia popular
Año:	1980
Duración:	26 min.
País:	Chile
Formato original:	U-matic
Director:	Claudio di Girolamo
Guión:	Claudio di Girolamo
Casa productora:	ICTUS
Producción:	Teresita di Girolamo
Foto:	René Schneider
Montaje:	Claudio di Girolamo, René Schneider
Música:	Pablo Salas
Fuente de descripción:	cinechile.cl, catalogo documentales



Vivienda y familia popular (1980) 1

Documental N°2: Andrés de la Victoria (1985).

Categoría:	Documental
Nombre:	Andrés de la Victoria
Año:	1985
Duración:	50 min.
País:	Chile
Formato original:	U-matic
Director:	Claudio di Girolamo
Guión:	Claudio di Girolamo
Casa productora:	ICTUS
Producción:	Teresita di Girolamo
Foto:	Pablo Salas, Claudio di Girolamo, Germán Malig
Montaje:	Pablo Salas, Claudio di Girolamo
Música:	Quilapayún, Ángel Parra, Alejandro Guarello, Los Curacas
Fuente de descripción:	Catálogo ICTUS: Videoteca Memoria Histórica 1978 - 1992



Andrés de La Victoria (1985) 1

Documental N°3: Gestación (1989).

Categoría:	Documental
Nombre:	Gestación
Año:	1989
Duración:	34 min.
País:	Chile
Formato original:	U-matic
Director:	Proceso
Guión:	Taller de mujeres pobladoras, Fabiola Severín
Casa productora:	Grupo Proceso, Taller de mujeres pobladoras
Montaje:	Ximena Arrieta, Fabiola Severín



Gestación (1989) 1

Una vez recogida la información de los documentales, esta se dispuso en una grilla de análisis (ver Tabla N°2), que permitió recoger como se representa socialmente la subjetividad política de los sujetos populares durante la década de los 80. La grilla está compuesta por un eje horizontal, en el que se disponen las tres dimensiones del sujeto popular (pobreza, dominación y exclusión) y un eje vertical en donde se incluyen las dimensiones de la subjetividad política (la identidad, la narración, la memoria, el posicionamiento y la proyección).

La propuesta de atravesar dichas dimensiones en una grilla de análisis busca reconocer cómo los ejes de “lo popular” responden a las dimensiones de la subjetividad política configurando un sentido común propio de una época (político/popular) durante la década de los 80, que pareciera desvanecer-se entrada la época de los “pos” donde se instala “otra” subjetividad, que configura “otro” sentido común, propio de

“otra” época (desafectada/despolarizada). La grilla de análisis aparece como el instrumento óptimo para abordar dicha complejidad, ya que nos permite tener acceso a la subjetividad política de los sujetos populares en tanto esta es representada socialmente (por ejemplo: Pobreza/Identidad; Pobreza/Narración; Pobreza/Posicionamiento; Pobreza/Memoria; Pobreza/Proyección) en los relatos articulados en las distintas formas del lenguaje, lo que daría cuenta de un sentido común asociado a dichas representaciones sociales. Sentido común que, a la vez, es el elemento central para re-reproducir las subjetividades políticas.

Tabla N°2: Grilla de análisis de contenido

	Pobreza	Subordinación	Exclusión
Identidad (¿Soy?)			
Narración (¿Por qué?)			
Posicionamiento (En relación a)			
Memoria (Pasado)			
Proyección (Futuro)			

Conclusión

En primer lugar, se pudo concluir que el instrumento diseñado cumplió con el objetivo esperado, ya que fue posible identificar la presencia de subjetividad política en todos los registros audiovisuales revisados, al menos en uno de los ejes de lo popular, sobre los cuales se construyó teóricamente la grilla de análisis, validándolo con esto de manera interna.

En segundo lugar, el análisis de los documentales seleccionados presentó un conocimiento sobre las representaciones sociales que los sujetos populares tienen de

sí mismos, mediante los ejes determinados en la grilla: Pobreza, Subordinación y Exclusión. Principalmente en el cruce que este realiza con la dimensión de identidad (dimensiones de la subjetividad política), aunque complementado por el de narración (¿del porqué se consideran dentro de esos ejes?) y el de posicionamiento (¿en relación a qué? Se identifican en ese lugar). En este sentido, los sujetos (auto) representados en los documentales revisados se reconocen pobres, subordinados o excluidos en alguna de estas dimensiones, identificándose de esa forma como “populares” incluso de manera explícita.

Gestación (1989): “Sra. Olga, nosotros somos mujeres de organizaciones populares” (Pobladora 1).

“Quisiéramos presentarles a Cristina que es una mujer pobladora que está incorporada a la organización de mujeres y al movimiento social, pero que es una mujer que le ha ido trabajando a una faceta muy particular y muy poco trabajada en el ambiente popular específicamente” (Pobladora 2).

O asociado a otras categorías miméticas, como “el pueblo”, “los pobres” o “los marginales”, como se presenta en el análisis de los documentales:

Andrés de La Victoria (1985): “Nosotros jamás hemos negado que somos pobres” (Pobladora 1).

“Somos pobres, pero somos bien dignos” (Pobladora 2).

Vivienda y familia popular (1980): “Falta de interés de los organismos oficiales por solucionar los problemas habitacionales en las poblaciones marginales. A ellos no les interesan las poblaciones marginales” (Poblador 17).

También se representan de manera patente como los postergados y en condiciones mínimas, así como también, de manera latente, como sujetos oprimidos:

Gestación (1989): “Yo pienso que sí, porque en realidad la situación actual que estamos viviendo en el país, la mujer como que está muy postergada, no solo la mujer si no que todos estamos muy postergados” (Pobladora 12).

Vivienda y familia popular (1980): “Las condiciones nuestras son mínimas, no se puede decir que son mínimas, son... ustedes podrán apreciar... terribles” (Poblador 9).

Andrés de La Victoria (1985): “Bendito sea Dios, que nos mantiene vivos, a pesar de tantos lumazos, gases, tantos balines, tantos perdigones, tantas balas. Tanto desprecio por la vida de los pobres” (Padre Pierre Dubois).

Según estas relaciones podemos legitimar el uso de la categoría de sujeto popular sobre quienes se realizó el análisis (sujetos populares de los 80 en Chile), dando cuenta de su (auto) identificación, su narración y su posicionamiento a través de los discursos recogidos por la grilla. Ahora bien, el reconocimiento de la subjetividad política de los sujetos populares reclama también la interrelación de las dimensiones de memoria y de proyección. Estas los posicionan como parte de un conflicto político que ha transitado históricamente en la lucha entre aquello que se reconoce como “El Pueblo y Lo Popular”, frente a “La Élite” que le gobierna, domina empobrece y excluye como sujeto político. En conclusión, las dimensiones mencionadas presentan la información necesaria para identificar el sujeto popular de los 80 en Chile. En él descubrimos que habita una subjetividad política, ya que además de identificarse como sujeto histórico-político, se afirma tanto en una memoria de pobreza, desigualdad, de injusticia y de resistencia a estas, que además recoge de las experiencias pasadas, herramientas y aprendizajes para articular su presente:

Vivienda y familia popular (1980): “Nosotros también sabemos de la experiencia ya de que aquí mismo, pobladores de este decanato de Lo Valledor Sur y Lo Valledor Norte, junto a pobladores de La Bandera, participaron en una toma de terreno” (Poblador 12).

Andrés de La Victoria (1985): “Y cuando partiéramos para la toma de terreno, entonces teníamos que tomar un colchoncito y conseguir una carpa, y si no teníamos una carpa teníamos que traernos sabanas para levantar aquí y la bandera chilena, que eso era lo principal. Y todos nos ayudamos unos a otros en carretón de mano.” (Pobladora 3).

“Nosotros compañeros, tuvimos que organizarnos y tuvimos que luchar, porque si no tenemos casa donde vivir, luchamos”. Y lo hicimos así, luchamos todos po” (Pobladora 3).

Gestación (1989): “La mujer que viene recién saliendo de la casa a compartir con un grupo, nosotros vamos apoyándola a través de nuestra experiencia, porque nosotros también pasamos por eso. Nosotros no salimos de la casa al tiro para arriba, sino que pasamos también primero el salir sin permiso, después andar poco menos que escondida, tratar de dejar todo preparado para que no se notara que uno había salido y poco menos andar haciendo que los hijos también sean cómplices de uno, todo eso nosotros lo vivimos” (Pobladora 1).

Por su parte, la dimensión Proyección, termina por configurar aquello que determina una subjetividad política. Debido a que el sujeto propiamente tal, al posicionarse en una senda histórica de linealidad en donde el proyecto futuro de una sociedad distinta y de la transformación social, moviliza las acciones del presente hacia el cumplimiento de metas y objetivos estratégicos. Dicho proyecto se representa en todos los casos, como algo mejor por venir, un momento más justo y más digno, el que solo puede ser alcanzado mediante la organización (popular), lo colectivo (la unidad), la defensa (del pueblo) y la resistencia.

Gestación (1989): “Si tu empezai a sumar, son cualquier cantidad de grupos con cosas muy específicas. Ahora cada una de esas partes es lo que hace esta suma, esta totalidad que constituye este gran movimiento de las mujeres. Y este gran movimiento de mujeres, es el que hemos ido dando esta muestra publica dijéramos estos últimos años, de manifestaciones incluso callejeras. Y que hemos ido demostrando que, porque somos

más, queremos más y queremos más en términos de una vida que sea más digna, una vida que sea más justa, una vida que sea más vida” (Pobladora 4).

“Entonces pienso yo que deben agruparse las mujeres, no es necesario que estés en un grupo CEFI, puede ser en un taller laboral, puede ser en (porque no decirlo) comprando juntos, en una olla común. En todo eso se puede juntar la gente. Y así es una oportunidad para que podamos luchar por un mañana mejor.” (Pobladora 12).

Andrés de La Victoria (1985): “Es que aquí es un Estado de Emergencia. Si nosotros no nos unimos, si nosotros no defendemos a nuestros cabros chicos, ¿quién nos va a defender? Si nosotros no estamos peleando por ese futuro, nadie nos va a venir a entregar ese futuro. Esa consigna era muy real, la que decía que ‘los pueblos solo tienen derecho a lo que son capaces de defender’” (Pobladora 1).

Vivienda y familia popular (1980): “La continuación de este por buscar la unidad del conjunto de pobladores, del conjunto del pueblo en la búsqueda de soluciones, en la búsqueda de justicia, en la búsqueda de igualdad” (Armando Valenzuela).

“Lo que pienso yo acerca de lo que podría ocurrir después es empezar a trabajar concretamente todas las organizaciones en buscar esa amplia unidad, ese deseo de generar un organismo real, representativo de la base. Que represente todas las aspiraciones de los pobladores y, al mismo tiempo, represente las aspiraciones del pueblo y a partir de allí comenzar el camino concreto por la justicia social que necesitamos, que es un camino más largo tal vez” (Armando Valenzuela).

“Son aproximadamente 280 familias que están viviendo en este lugar, que de una u otra manera han comprendido que el camino de su lucha, de conseguir un pedazo de tierra chilena para sus hijos, es una meta por la cual todos los pobladores sin casa deben atravesar” (Pobladora 11).

Se reconoce que tanto la identificación como tal (proceso de sujeción) del sujeto popular, como su subjetividad política, se encuentran presentes en todos los registros revisados, abarcando de manera general toda la década de los 80 en Chile, descartando

la tesis de la despopularización paulatina en esa temporalidad, llevándonos a instalar la interrogante ahora sobre períodos posteriores, en los cuales sea posible, mediante el mismo tipo de análisis, dar cuenta de ese proceso de desalojo político de la subjetividad popular, teniendo como punto de referencia esta investigación y la afirmación de que en la década de los 80 en Chile sí existen tanto un sujeto popular como su subjetividad política.

Referencias

- Di Girolamo, Claudio. 1985. *Andrés de La Victoria*. Santiago: Ictus. Documental, 50 min.
- . 1980. *Vivienda y familia popular*. Santiago: Ictus. Documental, 26 min.
- Gestación*. 1989. Santiago: Grupo Proceso. Documental, 34 min.
- Mouesca, Jaqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago de Chile: Lom.
- Ortúzar, Pablo. El retorno de la generación perdida. *La Segunda*, 15 de julio de 2013. <https://www.ieschile.cl/2013/07/el-retorno-de-la-generacion-perdida/>
- Ruiz, Alexander y Manuel Prada. 2012. *La formación de la subjetividad política: Propuestas y recursos para el aula*. Buenos Aires: Paidós.
- Salazar, Gabriel, Julio Pinto, Azun Candina y Robinson Lira. 1999. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: Lom.
- Urbano, Freddy. 2012. *El puño fragmentado: la subjetividad militante de la izquierda del Chile post-dictatorial*. Concepción: Escaparate.
- Valderrama, Miguel. 2018. *Prefacio a la postdictadura*. Santiago: Palinodia.
- Van Dijk, Teun y Iván Rodrigo. 1999. *Análisis del discurso social y político*. Quito: Abya-Yala.

Genealogías de lo popular. Música, alteridad, nación e industria / Juan David Rubio Restrepo¹

Las últimas dos décadas han traído un renacer en el interés tanto por el concepto de “música popular” como por su forma adjetiva “lo popular.” Con esto no me refiero a lo que Ana María Ochoa Gautier ha llamado “estudios de música tradicional y popular” (Ochoa Gautier 2006) que han pululado en América Latina desde el siglo XIX y que se encuentran esparcidos a través de una serie de géneros y disciplinas que sobrepasan lo etno-musicológico. Me refiero a trabajos más recientes que han buscado indagar y teorizar el significado mismo del apelativo “popular. Esta ponencia busca contribuir a este corpus usando un enfoque genealógico. Siguiendo a Castro-Gómez y Restrepo (2008), considero la genealogía como una “anticiencia,” ya que constituye “intervenciones en contra de los efectos paralizantes de las teorías totalitarias y de los aparatos disciplinarios que encubren contenidos históricos y saberes sometidos.” (Castro-Gómez y Restrepo 2008, 35). Estoy apelando pues, a un estudio arqueológico (en un sentido foucaultiano) “del archivo, de los enunciados y visibilidades que lo constituyen, de los regímenes de jurisdicción y legitimación que los posibilitan.” (Ibid.). Si bien una parte importante de los estudios históricos de la categoría música popular se han ocupado de discursos hegemónicos provenientes de élites políticas e intelectuales,² mi interés radica en las maneras como ha circulado el vocablo música popular en la esfera pública.

Partiendo de un archivo conformado por diarios que datan de 1909 hasta los '50 en Colombia y México, como también algunos trabajos recientes, esta ponencia hace un trabajo comparativo entre los dos países, buscando tanto semejanzas como matices. Uso *alteridad, nación e industria* como categorías analíticas amplias a través de las cuales teorizo la diversidad de ideas en este archivo que abarca más de diez diarios.

¹ Universidad de California San Diego, Estados Unidos.

² Me refiero específicamente al trabajo de Pérez González (2014) que plantea la posibilidad de un diálogo entre Carlos Vega y Mário de Andrade durante la primera mitad del siglo XX, o al significativo estudio de Ochoa Gautier (2014) en el cual rastrea la voz “canción” y “canción popular” en la Colombia del siglo XIX.

Aunque suscribo cada una de estas categorías a momentos históricos particulares, esto no implica que el desarrollo del concepto música popular haya sido teleológico ni que su ontología haya mutado de manera lineal. Por el contrario, pienso que dichas genealogías –alteridad, nación e industria– se han ido acumulando en el concepto mismo. De allí mi argumento de que el concepto música popular es: 1) *palimpsestico*, ya que abarca diferentes connotaciones que se han ido sedimentando y cuyos orígenes más recientes son rastreables al siglo XIX, y 2) ha sido históricamente construido en relaciones de Otredad. Debido a la extensión de mi archivo he escogido voces, ideas, y momentos específicos que son ilustrativos de la construcción y evolución discursiva de estas ideas.

Alteridad, nación y el sujeto popular

La transición del siglo XIX al XX trajo consigo una mayor democratización de la información. Las discusiones que una vez fueron exclusivas de élites académicas e intelectuales comenzaron a darse en escenarios más públicos. Los periódicos fueron el medio principal a través del cual debates de interés general fueron expuestos al público. El papel de los periódicos fue clave. Siendo juez y parte, voces provenientes de diversas orillas ideológicas comentaron el estado de las músicas nacionales (o pusieron en duda su misma existencia) y educaron a sus lectores en lo que constituía una práctica musical “popular” ideal para las emergentes naciones. Durante la primera mitad del siglo XX “lo popular” estuvo en el centro de debates que sobrepasan lo meramente musical y se adentran en cuestiones de identidad, subjetividad y capital. Como lo ha mostrado Ochoa Gautier (2014), en Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX la ontología de lo popular, cuáles eran sus manifestaciones locales y sus respectivos juicios de valor, fueron enunciados a través de una mirada eurocéntrica que hacía una clara distinción entre lo “popular” y lo “culto.” Es decir, la categoría “popular” se construía en contraposición a prácticas musicales hegemónicas blancas-mestizas.

En la primera mitad del siglo XX dichos discursos tuvieron continuidad tanto en México como en Colombia. En agosto de 1909 el periódico *La Gaceta de Guadalajara* llamaba al estado a convocar a un concurso de composición con ocasión del centenario

de la Independencia. Considerando que “nosotros [México] no tenemos música popular, porque nunca hemos hecho música seria,” la editorial propugnaba una práctica musical nacionalista que tomara como modelo lo que Offenbach había hecho en Francia. Según ellos, el concurso propuesto sería la oportunidad para “cristalizar [...] guajiras y tumbas de la costa, ardientes valonas del bajío, sones melódicos de la sierra, todo ese silabeo nacional, raro, melodioso en su lengua monotonía [sic] con que nuestro pueblo dice que tiene un alma” (La Gaceta de Guadalajara 1909, 1). Esta editorial ilustra elocuentemente las nociones de “lo popular” que estaban en circulación en ese entonces. El concurso tenía varios objetivos: 1) sentar las bases de una práctica musical “apropiada” para una nación en proceso de modernización; 2) reunir y “cristalizar” diversas músicas rurales, un estudio que debería ser llevado a cabo siguiendo metodologías y estándares eurocéntricos, y 3) circular el producto de dichos procesos bajo la denominación *música popular*. Este afán enciclopédico por documentar prácticas musicales rurales fue recurrente durante las primeras décadas del siglo XX.

Los discursos que entrelazaban raza y nación eran inherentes a la construcción de la categoría música popular como objeto identitario y de conocimiento. La editorial argumentaba que las músicas rurales constituían la expresión de “un alma indígena llena de tristeza y de duelo, impregnada de amor y de lágrimas” (Ibid.). Esta concepción racializada, en la que las poblaciones amerindias son simultáneamente representadas como “melancólicas”³ y la base sobre la cual se debía construir la identidad nacional, fueron comunes a través del siglo XX. Sin embargo, dichas músicas “folklóricas” y rurales debían pasar por el filtro de las élites ilustradas antes de ser consideradas músicas populares. En enero de 1935, Daniel Castañeda, compositor y musicólogo con un interés particular en músicas folklóricas mexicanas, que llegaría a ser jefe de la Academia de Música Mexicana del Conservatorio Nacional de Música en los años 30, publicó el artículo “La música y la Revolución Mexicana” en el periódico *El Nacional*. En un diagrama anexo al artículo (Fig. 1), Castañeda sitúa la música mexicana –término que el autor intercambia libremente con el de música popular– en un punto liminal

³ Hernández Salgar (2014) ha explorado ampliamente la construcción de la relación entre poblaciones amerindias, “melancolía”, música y nacionalismo en el contexto colombiano.

entre los sonidos rurales (“lugares apartados de la civilización”), precolombinos (“música con alto porcentaje pre-cortesiano”) y amerindios (“aborígenes”), y la música urbana (“capital y ciudades”) y de origen europeo (Castañeda 1935). Es en este punto medio, entre lo urbano y lo rural, lo europeo y lo indígena, donde se origina la verdadera música popular mexicana según Castañeda.

Figura 1. “Diagrama de la formación de la música mexicana”. *El Nacional*, enero 13, 1935.



El artículo evidencia la equivalencia que ciertas élites estaban tratando de establecer entre música popular y música nacional. Como se dijo anteriormente, dicho proyecto no solo estaba fuertemente influenciado por las escuelas de nacionalismo musical europeas, sino que también pretendía instaurar una formación racial mestiza en su connotación más literal (es decir, blanca e indígena) como sujeto nacional normativo. Estos postulados provenientes de la musicología se daban en medio de giros epistémicos significativos. Para el momento en que Castañeda estaba formulando su teoría de los orígenes de la música mexicana-popular, el trabajo de intelectuales como José Vasconcelos –particularmente su influyente *La raza cósmica*– había circulado por casi una década. Así pues, las ideas de Castañeda se pueden considerar un peldaño más en la construcción de la identidad mestiza nacional mexicana. Este fue un proceso que, si bien se inició en la época de Porfirio Díaz, encontró su apogeo en la era de la Revolución y pos-Revolución (como lo indica el título del artículo). Esta revolución cultural –patrocinada desde el gobierno por figuras como el propio Vasconcelos– fue

un agente clave en el establecimiento de movimientos como el indigenismo que encontró en discursos como el de Castañeda un aliado natural a través del cual establecer un orden biopolítico mestizo y nacionalista como base de la identidad mexicana.

Si bien en México las ideas de la Revolución enaltecieron al mestizo como sujeto racial normativo, en países como Colombia, donde la blancura y el eurocentrismo seguían siendo capitales culturales de la mayor importancia, la situación era distinta. En octubre de 1923, Guillermo Uribe Holguín, músico bogotano con estudios de composición en Francia, publicó en el periódico *El Colombiano* el artículo “La música nacional.” En este, Uribe Holguín argumentaba: “No es demostrable el origen indígena de *nuestra* música [debido a] la carencia de documentos escritos de tradición oral.” (Uribe Holguín 1923, 6 [énfasis propio]). Expandiendo su tesis, el compositor sostenía que “es probable que *nuestra música popular* sea derivada de la española.” (Ibid.). A pesar de que Uribe Holguín no niega la posibilidad de que haya existido una práctica musical indígena precolombina, para él lo más probable es que dicha práctica –a la que califica como “folk-lore indígena”– haya sido “rudimentaria.” Más allá del racismo inherente al argumento de Uribe Holguín, llama la atención la manera como equipara lo popular con lo nacional. En este particular, el colombiano no dista mucho de su homólogo y contemporáneo Castañeda en México. También es significativo el hecho de que Uribe Holguín hace una clara distinción entre lo nacional-popular y lo folklórico; esto probablemente en un intento por distanciar lo nacional-popular de las connotaciones racializadas que –a los ojos de Uribe Holguín– indexaba lo folklórico.

En Colombia voces como la de Uribe Holguín representaban los extremos más conservadores de esta discusión. Sin embargo, contrario a lo que pasaba en México, en Colombia existía una mayor reticencia a aceptar las músicas indígenas como parte de la categoría música popular (y por ende, nacional). Lo que encuentro consistente en los dos casos ya expuestos es que 1) el hecho de que la categoría música popular fue construida en contraposición al canon europeo, y 2) que estos sonidos populares eran considerados capitales culturales en los proyectos nacionalistas *siempre y cuando* fueran estudiados y reproducidos bajo paradigmas eurocéntricos. Es decir, había en los

sonidos “populares” una *potencialidad* más que un valor intrínseco. La construcción de una práctica popular nacionalista fue perturbada por las industrias culturales emergentes.

De música popular a “música populachera”: el mambo como antítesis

El establecimiento de las industrias musicales latinoamericanas coincidió con la difusión mediática que tuvieron los debates de la identidad nacional y las músicas populares-nacionales ya descritos. La relación entre estos dos es compleja. Por un lado, en varios países latinoamericanos las industrias culturales fueron claves en establecer ciertos repertorios locales como músicas nacionales (Wade 2000; Franceschi 2002; Cañardo 2017). Por otro lado, estas mismas industrias importaron géneros transnacionales y los circularon bajo la denominación música popular. Estos incluían tanto músicas provenientes del norte global (jazz, foxtrot, rock, etc.) como sonidos regionales (tango, bolero, mambo, etc.). Esta fricción entre repertorios con diversos orígenes y connotaciones supuso otro quiebre en la ontología de la música popular. Mientras las voces ilustradas seguían abogando por una práctica popular que reflejara al sujeto nacional normativo, las industrias musicales empezaron a usar esta misma denominación para agrupar músicas por fuera del canon europeo, sin importar su lugar de origen. Es importante matizar la diferencia entre la industria cultural mexicana y la colombiana.

Voces desde de todos los espectros ideológicos se alzaron para denunciar los peligros que constituía la creciente industria musical lanzando críticas construidas en gran medida sobre concepciones profundamente racializadas de estas músicas. Describiendo muchos de los géneros cosmopolitas como “negroides” y “simiescos”, voces críticas en México y Colombia atacaron tanto el bolero y el tango como el foxtrot, el jazz y, más adelante, el *rock and roll*. En diciembre de 1937, en una editorial el periódico mexicano *El Nacional* le solicitaba al gobierno regular la radiodifusión, enmarcando este asunto en una cuestión de salud (moral) pública (*El Nacional* 1937, 6 [énfasis propio]). Según ellos, la programación ideal debía mantener un balance entre música “clásica” europea –la que llaman “música profesional”– y música “popular”

(léase nacional), manteniendo la música “comercial” al mínimo debido a su cualidad “insana y morbosa” y a que “los textos sobre los que se basa son generalmente de un erotismo vulgar y la música concuerda en morbosidad con dichos textos.” (Ibid).

Las músicas “comerciales” extranjeras no eran las únicas consideradas decadentes. Versiones de estas producidas localmente y, aún más importante, músicas rurales en procesos de comercialización también hacían parte de lo que se percibía como una ola de degeneración estética y moral. La permeabilidad de lo que anteriormente se concebía como una diferencia clara entre prácticas musicales rurales y urbanas conmocionó a los adalides de lo popular. Este cambio en la geopolítica de lo popular era particularmente preocupante ya que, a los ojos de los críticos, las músicas rurales estaban siendo prostituidas con fines económicos. Como lo ha mostrado Carolina Santamaría Delgado (2007), ya en 1928 existía un debate similar en Colombia que proponía hacer una diferenciación entre música “académica”, música popular, y “música populachera.” (Santamaría Delgado 2007, 205). Según Santamaría Delgado, esta última se refería a “música popular urbana [con una] connotación de música populista, vulgar y barata.” (Ibid.) Es decir, la categoría música popular se construía como música que era simultáneamente no-europea (“clásica”) y no-comercial; lo que yo llamaría una *ontología de Otredad*.

En abril de 1951 y en una editorial titulada “Imperio de estridentismo”, el periodista José Guerra escribía en el periódico *El Colombiano*: “Nuestra actitud frente a la *música popular* de nuevo cuño no es difícil que la compartan muchos de nuestros lectores [quienes] tienen que soportar estas estridencias que apenas en estados de ánimo morbosos, como por ejemplo bajo los efectos del licor, pueden producir alguna sensación de alegría” (Guerra 1951). Guerra continúa: “El señor Dámaso Pérez Prado [...] se ha ingeniado una especie de mezcla de lo más estridente de la música saxoamericana, con el acento negro de la música de los pueblos hispanoparlantes. De esa hibridación a salido... ¡el mambo!... un ritmo ebrio de lujuria, de gritería negroide” (Ibid.). Para Guerra, estos sonidos casi subhumanos no deberían ser llamados música popular, sino música populachera. El evidente racismo sobre el cual Guerra construye su crítica evidencia los discursos de raza y nación que ciertas élites conservadoras

seguían promulgando. En este caso, y similar al caso mexicano, se trataba de una idea de mestizaje que podía oscilar entre lo blanco y lo indígena, pero que omitía lo negro categóricamente. Escritos como este no eran para nada excepcionales y más bien ilustran la interseccionalidad entre raza, clase y nación inherente a estas formaciones discursivas. En este caso, el mambo es descrito no solo como una “gritería negroide,” sino también como música *populachera* (no *popular*) en un intento por anexarla a las masas vulgares y con poca educación.

También en 1951, el periodista Federico Ortiz Jr. publicó en el periódico mexicano *Jueves de Excelsior* la columna “El mambo y su influencia malsana”. De manera similar a lo hecho por su homólogo colombiano, Ortiz Jr. argüía que “la música popular de América y los Estados Unidos está pasando por una dura prueba.” (Ortiz Jr. 1951). Refiriéndose al mambo, Ortiz Jr. escribía: “La mayoría de las orquestas que ejecutan esta clase de música están compuestas principalmente por tambores, bongós, trompetas, maracas, el güiro, la conga y otros instrumentos raros” (Ibid., [énfasis propio]). El autor hacía, pues, una apreciación profundamente racializada del mambo, a la cual le añade un elemento de análisis musical: “los instrumentos raros” que interpretan el género. De esta manera, apelaba a estereotipos primitivistas subrayando la abundancia de instrumentos de percusión y por ende la “estridencia” (como diría su colega colombiano) de esta submúsica. Sin embargo, el aspecto sonoro no era lo único que preocupaba a Ortiz Jr.; el mambo *qua* agente foráneo era un asunto central de su crítica: “Se espera [...] que América entera reaccione sobre este particular y sea partidaria de la *música popular de sus propios pueblos*, desplazando entonces a la música que nos viene de fuera.” (Ibid.). Es decir, el mambo no era solo una música negra y primitiva, sino también extranjera, invasiva, y comercial; en otras palabras, la antítesis de las prácticas populares por las cuales críticos como Ortiz Jr. y Guerra abogaban.

Igualmente llama la atención la manera cómo el autor usa el término “música popular” para referirse tanto al mambo como para hacer un llamado a enaltecer la “música popular de sus propios pueblos”, con el fin de combatir la amenaza extranjerizante. Pareciese pues que para los '50 la lucha por la ontología del concepto música popular *qua* música nacional ya estaba perdida, y críticos como Ortiz Jr. se veían

obligados a usarlo en su connotación más “pedestre” y turbia, haciendo el término una episteme menos fértil para adelantar discursos nacionalistas. Si bien la contraposición que el mambo representaba a los discursos normativos de raza y nación lo hacía un blanco fácil (García 2006) esta no fue de ninguna manera la única música objeto de ataques. Por el contrario, estas voces disidentes formaban parte de lo que se podría calificar una cruzada en contra de las músicas de corte comercial que –a los ojos de los críticos– se salían del ideal popular-nacional. En México, entre 1949 y 1953, dicha cruzada produjo titulares alarmantes como “Los mercachifles de la música venden fango al teatro, cine y televisión” (*El Nacional* 1949a); “Los compondores de canciones comerciales, como los traficantes de drogas heroicas, están envenenando el cuerpo y el alma de México” (*El Nacional* 1949b); “La música llamada popular responde a la época de un mundo muy corrompido” (*El Nacional* 1949c) y “Nociva labor de compositores noveles que están degradando la canción mexicana” (*El Nacional* 1953), entre otros. Estos artículos advertían que varios géneros locales estaban siendo cooptados por la industria cultural con resultados estéticos y morales nefastos. Es decir, si bien la ausencia de una negritud explícita (como sí la tenía el mambo) hacía las críticas hacia las músicas consideradas mestizas más matizadas, sus orígenes eran similares; la Otredad como auralidad indeseable.

Para críticos como Guerra y Ortiz Jr., la industria musical era un agente clave en el descarrilamiento de lo que debía ser una práctica popular ideal; a saber, una música nacionalista, mestiza y de origen rural. Al tiempo que los adalides de lo popular hacían estas denuncias, la industria musical también movilizaba el apelativo popular con fines distintos. Cañardo ha mostrado cómo en los '20 compañías como la Victor Talking Machine hacían una diferenciación entre “clásico” y “popular” en Argentina (Cañardo 2017, 147). En 1939 la subsidiaria mexicana de la RCA Victor hacía lo propio mercadeando sus productos usando dos categorías: un “sello rojo” que incluía arias de óperas conocidas de Bizet y Rossini y piezas instrumentales célebres como el Bolero de Ravel, y un “sello negro” de “música popular” que incluía éxitos latinoamericanos como *Perfidia*, canciones del mexicano Pedro Vargas y del foxtrot estadounidense de The

Lambert Walk, entre otros (Fig. 2). Así, pues, podemos ver cómo la categoría “música popular” se tornaba en un locus epistémico disputado.

Figura 2. “Pronto expirará esta sensacional oferta RCA Victor” (publicidad). *El Nacional*, 27 de febrero de 1939, 3.

LA MÚSICA QUE USTED QUIERA
La música que usted quiera...
CUANTAS VECES QUIERA

Más de 2000 Discos Victor de donde escoger!

DISCOS SELLO ROJO ALTA FIDELIDAD	MUSICA POPULAR Sello Negro
<p>7770 AIDA. Colecta Asia.— LOS TEBADEROS DE PERLAS, Enrico Cantu.</p> <p>14162 DANZA MACABRA. 1a. y 2a. partes. Or- questa Sinfónica de Zi- ludella, Dirección: LEOPOLDO WED- COWSKY.</p> <p>14323 MEDITACION.—ES- QUIRRO-TARANTE- LA. J. A. S. G. H. A. HEL- FETE. Violín (acom- pañamiento de piano).</p> <p>14974 POLONESA (de Fiat Mare). 1a. y 2a. par- tes. IGNACIO JUAN FADREWSKI. Piano solo.</p> <p>7231 MOLERO (Rabel) 1a. y 2a. partes. ORQUESTA SINFÓNICA DE BOSTON. Director: SERGE Koussevitzky.</p> <p>7232 MOLERO (Rabel) 3a. parte, y GYMNOPÉ- DIE No. 1. ORQUESTA SINFÓNICA DE BOSTON. Director: SERGE Koussevitzky.</p> <p>8570 EL BARBERO DE SE- VILLA (Uga Voce so- co Fa). 1a. y 2a. par- tes. LILY FONS.</p> <p>14311 ITALIANOS EN AR- GENTINA. 1a. y 2a. par- tes. ORQUESTA SIN- FÓNICA DE NUEVA YORK. Director: AB- TURO TOROIANI.</p> <p>7710 FAYASOS. Versi. 1a. M. y 2a. partes. MA. E. T. A. M. y 2a. partes. ENRIQUE GARRIDO.</p> <p>7353 EL BARBERO DE SE- VILLA (Largo di Pas- sion). Un Baile de Mascaras. LAWREN- CE TIBBETT.</p>	<p>76988 LOS PICONEOS. Bo- livia.—ANTONIO VARGAS HEREDIA. Adriana Trullis y con Orquesta. (Del film CARMEN LA DE TRIANA).</p> <p>75087 TRIANA-TRIANA. SA MURVIE DE AN- TONIO VARGAS HE- REDIA. Adolina Tra- llis con Orq. (Del film CARMEN LA DE TRIANA).</p> <p>76938 LAMBERT WALK. Fox Trot. Joseph Raitz y su Orq.—MEMO- RIAS DEL VERANO. Fox Trot. LARRY GIL- son y su Orq.</p> <p>76940 FEFERDIA. Bolero.— DESPREJO. Bolera, Luzita Palomera con Orquesta.</p> <p>23445 ALEXANDER'S TAG- TEME BAND. Fox Trot.—BIFTEIN AT RITZ. Fox Trot. Bes- sy Goodson y su Orq.</p> <p>76941 MENTIROSA (o 2da Mentira). Canción.— SERGIO. Canción. Onicho Martínez Gil con Orquesta.</p> <p>76886 NOCTURNAL. Bolero. MI MARGARITA, Fox Danza. Tapa. Lascaris y su Orquesta.</p> <p>76942 UNA VERGADA MÁS Canción.—ANTILLA- NA. Canción. Onicho Martínez Gil con Orquesta.</p> <p>76802 OGNENI DA. Espi- na.—MI DESEYEA- CIÓN. Canción. Rodri- guez Metal. Espinaca Espina.</p> <p>76928 VUELVE OTRA VEC. V. M.—RUEGO. Can- ción. Pedro Vargas con Orquesta.</p>

Aquí la categoría “popular” no distaba mucho de lo que algunos críticos consideraban la debacle de las músicas populares-nacionales: músicas extranjeras, racializadas, y músicas de origen rural que estaban pasando por la maquinaria comercial. Al tiempo que los críticos denunciaban la debacle de la música popular, las compañías discográficas usaban este mismo término con una connotación más cercana a su contraparte del Norte global con fines publicitarios. El tránsito transnacional de músicas –particularmente provenientes de los EE.UU– desencadenó en una serie de disputas sobre el significado mismo de lo popular. Dichas disputas eran tanto semánticas como ontológicas. Como he mostrado, para mitades del siglo XX, la categoría “popular” implicaba diferentes cosas para diferentes personas, al punto que su significado dependía del contexto en el que se enunciaba, quién lo hacía y –aún más importante– con qué finalidad.

Conclusiones

Durante la primera mitad del siglo XX ciertas élites intelectuales en Colombia y México estuvieron empeñadas tanto en demarcar qué era música popular como en regular su práctica. Sin embargo, el organismo viviente que es la cultura transgredió estos correctivos. La construcción de discursos nacionalistas, su relación con dinámicas raciales, y el establecimiento de las industrias discográficas locales se superpusieron, tornando la ontología de lo popular en un locus epistémico disputado. Así pues, no se podría afirmar que diferentes nociones de lo popular han emergido y declinado de manera lineal. Más bien, todas estas genealogías se han sedimentado y habitan el concepto mismo. Esto explica por qué esta categoría es ampliamente usada pero raramente definida. En particular, la connotación racializada que constituye los orígenes mismos del concepto música popular tiende a ser obviada e invisibilizada.

Si bien es cierto que conforme el siglo XX avanzó las nociones de lo popular se entrelazaron más y más con su contraparte euroamericana, es de suma importancia pensar la categoría música popular en Latinoamérica como una con una genealogía particular que está directamente relacionada a cuestiones de alteridad y colonialidad. El mambo constituye solo un ejemplo de muchos. Aunque su negritud manifiesta lo hacía un objetivo “natural” tanto para los críticos de la época como para estudios contemporáneos que buscan historizar estas formaciones discursivas, es en las prácticas populares asociadas a formaciones raciales liminales donde queda mucho por hacer.

Referencias

- Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Castañeda, Daniel. 1935. “La música y la Revolución Mexicana”. *El Nacional*, 13 de enero.
- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo. 2008. “Colombianidad, población y diferencia”, en *Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Restrepo (eds.). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- El Nacional*. 1937. "Consejo para supervisar la radiodifusión". 27 de diciembre.
- . 1949a. "Los mercachifles de la música venden fango al teatro, cine y radiodifusión". 10 de junio.
- . 1949b. "Los componedores de canciones comerciales, como los traficantes de drogas heroicas, están envenenando el cuerpo y el alma de México". 21 de junio.
- . 1949c. "La música llamada popular responde a la época de un mundo muy corrompido". 3 de julio.
- . 1953. "Nociva labor de compositores noveles que están degradando la canción mexicana". 24 de mayo.
- Franceschi, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo*. Río de Janeiro: Petrobras.
- García, David F. 2006. "Going Primitive to the Movements and Sounds of Mambo". *The Musical Quarterly* 89(4):505-523.
- Guerra, José. 1951. "Imperio del estridentismo". *El Colombiano*, 29 de abril.
- Hernández Salgar, Oscar. 2014. *Los mitos de la música nacional: poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- La Gaceta de Guadalajara*. 1909. "La idea de un Concurso". 22 de agosto.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12 (6):803-825.
- . 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Ortiz Jr., Federico. 1951. "El mambo y su influencia malsana". *Jueves de Excelsior*, 28 de junio.
- Pérez Gonzáles, Juliana. 2014. "Mário de Andrade y Carlos Vega: El estudio de la música popular". *Historia y teoría del arte* 26 (XVIII):38-62.
- Santamaría Delgado, Carolina. 2007. "El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos". En *El Giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), 195-216. Bogotá: Siglo del Hombre.

- . 2014. *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Uribe Holguín, Guillermo. 1923. "La música nacional". *El Colombiano*, 3 de febrero.
- Wade, Peter. 2000. *Music, Race & Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.

MESA 14: Proyectos políticos, contrahegemonía y sujetos populares

A cultura popular na comunicação pública brasileira: o caso EBC / Akemi Nitahara e Cristina Rego Monteiro da Luz¹

Resumo

A partir de um projeto de comunicação pública não consolidado, o Brasil passa por um processo de desmonte dos avanços conseguidos na área com as mudanças impostas à Empresa Brasil de Comunicação (EBC). A EBC foi criada em 2007 para atender à sociedade brasileira e cumprir o princípio constitucional de complementariedade entre os sistemas privado, governamental e público de comunicação. Os veículos que deram origem à empresa vêm de linhas diversas, como as redes de televisão educativas, a agência governamental e a histórica Rádio Nacional, um importante veículo de divulgação da cultura popular brasileira. Após o *impeachment* presidencial de 2016 os rumos da comunicação pública brasileira ficaram incertos, com mudanças editoriais e a retirada de programas do ar. Mas ainda há na grade das emissoras programas culturais. Faremos um mapeamento desses programas para uma reflexão sobre a importância da comunicação pública na preservação de aspectos da cultura popular, bem como para garantir a existência de um espaço midiático qualificado dedicado à exposição de manifestações culturais que não tem eventualmente apelo comercial para obterem espaço em emissoras ligadas ao poder econômico prevalente.

Palavras-chave: EBC, comunicação pública, TV Brasil, Rádio Nacional, Rádio MEC

O sistema público de comunicação no Brasil está previsto no artigo 223 da Constituição Federal: “Compete ao Poder Executivo outorgar e renovar concessão, permissão e autorização para o serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens, observado o princípio da complementariedade dos sistemas privado, público e estatal”. Este princípio levou duas décadas para ser implementado, após discussão na sociedade

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC) ECO-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Orientadora: Cristina Rego Monteiro da Luz. Professora do Departamento de Expressão e Linguagens da ECO-UFRJ e do PPGMC ECO-UFRJ.

civil e a realização do I Fórum Nacional de TVs Públicas, em 2007. Até então, a Empresa Brasileira de Comunicação (Radiobrás) cumpria o papel estatal, embora abarcasse características públicas nas emissoras de rádios.

Criada para efetivar o sistema público do país, a Empresa Brasil de Comunicação (EBC) nasceu da Medida Provisória 398/2007,² convertida na lei 11.652/2008.³ A norma fundiu à Radiobrás alguns veículos da Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (Acerp). A Radiobrás foi constituída pelo decreto 77.698/1976, que englobou as rádios Nacional, a TV Nacional, e, posteriormente, a Empresa Brasileira de Notícias (EBN) e o programa radiofônico nacional *A Voz do Brasil*.

Pertencem à EBC a TV Brasil, as rádios Nacional e MEC do Rio de Janeiro, Brasília e Amazônia, Agência Brasil e Radioagência Nacional, veículos com origens distintas. Enquanto a TV Brasil veio da TVE do Rio de Janeiro, uma das primeiras experiências de TV pública do país, a Agência Brasil tem origem na Agência Nacional, criada para distribuir notícias do governo. A Rádio Nacional foi criada em 1936 como uma emissora privada e incorporada pela União em 1940, mantendo características comerciais, e foi a grande responsável pela chamada Época de Ouro do Rádio. A Rádio MEC AM descende da primeira emissora do país, a Rádio Sociedade, fundada por Edgard Roquette-Pinto e Henrique Morize em 1923.

A EBC também é responsável pelos serviços governamentais TV NBR, Voz do Brasil e Rede Nacional de Rádios, além da distribuição de publicidade legal e do Monitoramento e Análise de Mídias, um serviço de *clipping* para clientes. Em abril de 2019, uma portaria interna da empresa fundiu as grades da TV Brasil e da NBR,⁴ borrando a separação constitucional entre os sistemas de comunicação pública e governamental.

² http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Mpv/398.htm (acesso em 12 de julho de 2019).

³ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11652.htm (acesso em de julho de 2019).

⁴ Portaria 216 de 9 de abril de 2019. Disponível em http://www.ebc.com.br/institucional/sites/_institucional/files/atoms/files/portaria_-_presi_no_216_-_programacao_televisiva_da_ebc.pdf (acesso em 12 de julho de 2019).

Comunicação pública

Utilizaremos neste trabalho o conceito de comunicação pública dos *Indicadores de Qualidade nas Emissoras Públicas*, lançada pela Unesco em 2012, que estabelece características básicas das emissoras e empresas públicas:

- 1) Independência editorial e financeira; 2) autonomia dos órgãos de governança;
- 3) Pluralidade, diversidade e imparcialidade da programação; 4) claro mandato de serviço público, estabelecido em documentos legais pertinentes; 5) prestação de contas (*accountability*) junto ao público e junto aos órgãos reguladores independentes (Bucci, Chiaretti e Fiorini 2012, 9).

A publicação destaca que a comunicação pública é “um componente vital de um sistema midiático efetivamente plural, livre e independente” (Ibid., 9) e que “um aparato robusto de radiodifusão pública, em linha com as melhores práticas internacionais, constitui-se elemento complementar aos atores privados e comunitários que configuram os ecossistemas midiáticos – o que é da mais alta relevância para a democracia” (Ibid.).

Toby Mendel, em *Serviço público de radiodifusão: um estudo de direito comparado* (2011), coloca que “o argumento central das emissoras de serviço público é o de servir às necessidades e aos interesses de informação do público” (Mendel 2011, vii), embora muitas delas tenham operado como monopólios protegidos por lei. Para ele, as emissoras públicas são um componente vital da radiodifusão e representam parte importante do setor na maioria dos países, com potencial de “proporcionar complementação efetiva aos serviços comerciais” e satisfazer “as necessidades de informação e os interesses aos quais o mercado não chega a responder” (Ibid., 3).

Mendel aponta a qualidade e diversidade na programação e a promoção da identidade nacional como elementos importantes para a comunicação pública.

Tradicionalmente, a qualidade tem sido a marca distintiva da radiodifusão pública, e é possível que isso forneça um parâmetro para o setor como um todo, incluindo as emissoras privadas. Elas podem garantir que os programas sejam transmitidos, cobrindo um amplo leque de interesses e respondendo às necessidades de todos os setores da população. Quando alcançam seu melhor potencial, elas garantem a

diversidade na programação e realizam importante contribuição, no sentido de satisfazer o direito de o público saber o que acontece. Elas também servem como ponto focal na promoção de sentido de identidade nacional, promovendo cultura de democracia e respeito aos direitos (Mendel 2011, 3).

Os Indicadores da Unesco classificam um veículo de mídia como comunicação governamental quando se trata de uma estatal cujo “vínculo administrativo se dá com o Poder Executivo e esse vínculo implica subordinação, expressa ou velada” (Bucci, Chiaretti e Fiorini 2012, 22). A principal maneira de impor tal subordinação ocorre por meio do financiamento via orçamento público, o que pode levar à “interferência do governo sobre a linha editorial e o uso do serviço como forma de propaganda governamental” (Ibid., 16).

Destacamos que emissoras governamentais são estatais e as públicas não deveriam ter, idealmente, vínculo direto com o Estado. Porém, isso ocorre em muitos exemplos internacionais, bem como o financiamento via Estado. É o caso brasileiro da EBC (Azevedo, Rodrigues, Silva e Valente 2009).⁵

Apesar de, em alguns aspectos, a EBC não cumprir os requisitos estabelecidos pela Unesco para caracterizar uma empresa de comunicação pública (por ser dependente financeiramente da União, ter vínculo com o Poder Executivo e não ter mais órgão de governança independente, após a extinção do Conselho Curador), ela foi criada com o objetivo de preencher “uma necessidade cultural” que à época não era “apropriada pelos sistemas estatal e privado de comunicação e que somente poderia ser ocupada por uma rede pública de comunicação” – conforme consta na Exposição de Motivos⁶ que subsidiou a MP 398.

A nova televisão será veículo relevante na consolidação democrática bem como ator no processo de construção da identidade brasileira. Entre seus objetivos encontra-se o

⁵ Em *Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro*, os pesquisadores do Coletivo de Comunicação Interozes Flávia Azevedo, Diogo Moyses Rodrigues, Sivaldo Pereira Silva e Jonas Valente sistematizam a estrutura das empresas de comunicação pública de diversos países. Os modelos são muito diferentes quanto ao financiamento, gestão e vinculação ao governo ou outras entidades.

⁶ EMI nº 4 SECOM-PR/CCivil/MP. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Mpv/398.htm (acesso em 12 de julho de 2019).

fomento à produção regional e à produção independente, bem como o direcionamento de suas atividades para finalidades educativas, culturais, artísticas informativas, científicas e promotoras da cidadania. Como resultado final, espera-se um incremento do debate público no País, fundamental à reprodução social permanente do processo democrático (EMI nº 4 SECOM-PR/CCivil/MP, item 3).

A autonomia da EBC nunca foi garantida de fato e o Conselho Curador, órgão “responsável por elaborar e aprovar as diretrizes que constituirão a política de comunicação a ser observada pela EBC” (Idem, item 5), foi extinto pela MP 744/2016,⁷ convertida na lei 13.417/2017⁸ que retirou dispositivos de comunicação pública da EBC. Porém, como veremos a seguir, a programação das emissoras de rádio e a de TV cumpriram e em parte ainda cumprem os princípios descritos no artigo 2º da lei de criação, nomeadamente os incisos III, “produção e programação com finalidades educativas, artísticas, culturais, científicas e informativas”; e IV, “promoção da cultura nacional, estímulo à produção regional e à produção independente”.

TV Brasil

No site da EBC⁹ consta que “a TV Brasil atende à antiga aspiração da sociedade brasileira por uma televisão pública nacional, independente e democrática”, com a finalidade de “complementar e ampliar a oferta de conteúdos, oferecendo uma programação de natureza informativa, cultural, artística, científica e formadora da cidadania”. A emissora foi criada junto com a EBC, reunindo três canais: TVE-RJ, administrada pela Acerp, TVE-MA, repetidora da TVE do Rio, e a TV Nacional de Brasília, administrada pela Radiobrás. O sinal é retransmitido, parcial ou totalmente, por emissoras parceiras em todo o país, com 50 emissoras geradoras e mais de 700 retransmissoras, além de estar disponível nos pacotes básicos de TV por assinatura e

⁷ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Mpv/mpv744.htm (acesso em 12 de julho de 2019).

⁸ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Lei/L13417.htm (12 de julho de 2019).

⁹ <http://www.ebc.com.br/institucional/veiculos/tv-brasil> (acesso em 23 de julho de 2019).

para livre captação por antena parabólica.¹⁰ A transmissão própria é feita apenas no Distrito Federal, Rio de Janeiro, Maranhão e em São Paulo.

A lista de programas¹¹ no site da emissora traz 504 títulos. Desse total, 194 trazem o ícone de Acervo, por não fazerem mais parte da grade, alguns com capítulos para serem assistidos *on-line*, outros não. A maioria apresenta uma descrição do programa, porém não há informações sobre quando cada um começou a ser transmitido nem quando foi tirado do ar. A lista completa inclui, além de programas que tem ou tiveram horário fixo na grade, eventos encerrados como o campeonato feminino de futebol de anos anteriores, especiais temáticos, mostras selecionadas de filmes e coberturas específicas.

Não foi possível identificar o critério para classificação dos programas como Acervo, já que entre eles há produções estrangeiras, como o infantil *Barney* – sem episódios disponíveis –, programas que estavam na grade da TV Brasil assim que ela entrou no ar, como o de entrevistas *3x1*, e especiais comemorativos como o programa *90 anos de rádio no Brasil*. Outros que não estão mais no ar não apresentam a marca de Acervo, como o de viagens *Expedições* e campeonatos de futebol.

Faremos um levantamento da programação da TV Brasil em três momentos distintos: logo após a sua inauguração, com base em análise feita por Valente (2009); no início de 2016, com base no último Plano de Trabalho apresentado ao Conselho Curador antes da extinção do colegiado; e a grade atual, implantada em abril de 2019 após a fusão com a TV NBR. Focaremos nos programas que valorizam a cultura popular e a identidade nacional.

Segundo Valente (2009, 183), pouco mais de um ano após a implantação da TV Brasil, em abril de 2009 o conteúdo cultural somava a segunda maior participação na grade da emissora, com 21,87%, 28h semanais, atrás apenas do infantil, que ocupava 23,76% da programação, com 30h25.

¹⁰ <http://tvbrasil.ebc.com.br/comosintonizar> (acesso em 23 de julho de 2019).

¹¹ <http://tvbrasil.ebc.com.br/programas> (acesso em 12 de julho de 2019).

Tabela 1: Participação dos gêneros na grade da TV Brasil (2009)

Gênero	Horas	Percentual
Infantil	30h25	23,76%
Culturais	28h	21,87%
Jornalismo	17h	13,28%
Debates/entrevistas	16h30	12,90%
Educativos	10h30	8,20%
Ficção	9h50	7,68%
Juventude	5h	3,90%
Serviços/interesse público	4h25	3,45%
Religiosos/espirituais	2h45	2,14%
Esportivo	2h30	1,95%
Outros	0h40	0,51%
Total	128h	100%

Fonte: Valente (2009)

Valente definiu programas culturais como “todas aquelas atrações relativas às artes e ao tratamento, nem jornalístico nem ficcional, da realidade do Brasil e do mundo” (Valente 2009, 184). Segundo ele, esta categoria foi o principal investimento da emissora no primeiro ano de funcionamento, demonstrando boa diversidade ao mesclar locais e regiões dentro e fora do país, bem como influências da alta cultura e da diversidade brasileira.

Foram criados o *De Lá para Cá*, que discute fatos da história brasileira; o *Amálgama*, no qual o cantor Jorge Mautner visita as experiências dos Pontos de Cultura; e *Espelho Brasil*, revista cultural dominical. Dois formatos que ganharam vida na programação da TV Brasil foram sobre as regiões do Brasil e do globo [...] e a faixa musical [...]. Também foram contempladas atrações que comentam as artes, como o *Revista do Cinema Brasileiro*, *A Grande Música*, *Conversa Afinada* e o *Arte com Sérgio Britto* (Valente 2009, 194).

Em 2016, segundo proposta apresentada pela direção da empresa para o Conselho Curador¹² após as mudanças impostas à EBC com o afastamento temporário da presidenta Dilma Rousseff no processo do *impeachment*, do total de 168 horas semanais transmitidas, jornalismo e esporte passaram a ter a maior fatia, com 55 horas. Em segundo lugar vem a categoria que unificou cultura, educação, meio ambiente e ciência, com 40h15 semanais. O conteúdo infanto-juvenil caiu para terceiro lugar, apesar do aumento de horas. Cinema, documentário e dramaturgia somam 25h e cidadania e direitos humanos ficaram com 10h30. Excluindo-se as reprises, a grade apresentada em 2016 foi dividida assim:

Tabela 2: Participação dos gêneros na grade da TV Brasil (2016)

Gênero	Horas	Percentual
Rural	4h	3,00%
Cidadania/Bem-estar/Culinária	3h30	2,62%
Esportivo	12h45	9,56%
Infanto-juvenil	39h45	29,83%
Informativo/Jornalismo	14h15	10,69%
Reflexão/Entrevistas	12h30	9,38%
Cultural	11h00	8,25%
Educativos	7h45	5,81%
Série/Ficção	2h30	1,87%
Cinema/Documental	18h45	14,07%
Diversidade Religiosa e Religiosos	4h	3,00%
Outros	2h30	1,87%
Total	133h15	100%

Fonte: Autora (2019), com base em dados da EBC (2016)

¹² Acervo da autora, que integrou o Conselho Curador de novembro de 2015 até a extinção do órgão em setembro de 2016.

Neste segundo recorte temporal, houve diminuição dos programas de caráter cultural, apesar de permanecerem como uma parcela considerável da grade. Ganham mais espaço as transmissões esportivas e os filmes e documentários. Destacamos o programa *Estúdio Móvel*, criado em 2010, que apresenta “novidades sonoras, de artistas conceituados e independentes, pensamentos alternativos, caminhos diferenciados da produção criativa, garimpando talentos e tudo que está fora do pensamento corrente da maioria da população.”¹³

Na área cultural também entraram os programas produzidos pela TV Cultura de São Paulo *Sr. Brasil*, sobre temas regionais, e *Manos e Minas*, sobre cultura de rua. Entre as produções da TV Brasil, o *Arte do Artista*, apresentado pelo diretor Aderbal Freire-Filho, mostrou o universo dos mais diversos ramos artísticos com convidados especiais, e o *Conhecendo Museus* mostra o acervo e histórias de instituições museológicas brasileiras. Entre os programas de reflexão/entrevista, destacamos o *Estação Plural*, primeiro programa de temática LGBT da TV aberta, com debates sobre pautas de comportamento sob uma ótica diferenciada. Produzido pela TVE do Rio Grande do Sul, *Nação* apresenta “temas relacionados à história, à cultura e à diáspora africana”,¹⁴ questões de extrema relevância para entender a diversidade cultural brasileira.

A grade de julho de 2019, remodelada após a incorporação de programas da TV governamental NBR, revela o aumento dos programas culturais, apesar da retirada de programas como o *Estúdio Móvel*, *Arte do Artista*, *Estação Plural*, *Nação*, *Samba da Gamboa* e *Manos e Minas*. A programação governamental ganhou espaço. Além do noticiário fixo *Brasil em Dia*, para cobertura de ações do governo federal, foram incorporados à programação, ao longo do dia, flashes ao vivo da Presidência da República e dos ministérios, com o nome de *Governo Agora*. Segundo a EBC, “a nova TV Brasil surge com a integração de equipes, recursos, meios e instalações da EBC, agregando conteúdos produzidos pelo núcleo NBR”.¹⁵ Também foi criado o programa

¹³ <http://tvbrasil.ebc.com.br/estudiomovel> (acesso em 23 de julho de 2019).

¹⁴ <http://tvbrasil.ebc.com.br/nacao> (acesso em 28 de julho de 2019).

¹⁵ <http://tvbrasil.ebc.com.br/tv-brasil-tera-programacao-com-mais-acessibilidade-cultura-e-educacao> (acesso em 25 de julho de 2019).

de entrevistas *Brasil em pauta*,¹⁶ onde “O povo fala, o governo responde!” O levantamento por gênero ficou distribuído da seguinte forma, excluindo as reprises:

Tabela 3: Participação dos gêneros na grade da TV Brasil (2019)

Gênero	Horas	Percentual
Rural	3h	2,23%
Cidadania/Bem-estar/Culinária	2h30	1,85%
Esportivo	5h	3,72%
Infanto-juvenil	60h30	45,00%
Informativo/Jornalismo	15h15	11,31%
Reflexão/Entrevistas	6h30	4,82%
Cultural	24h30	18,18%
Educativos	6h	4,45%
Série/Ficção	2h30	1,85%
Cinema/Documental	6h30	4,82%
Diversidade Religiosa e Religiosos	2h30	1,85%
Total	134h45	100%

Fonte: Autora (2019), com base em dados da EBC (2019)

A grade infantil cresceu significativamente, ocupando agora 45% do total. Programas culturais somam 18,18% da grade semanal. Acabaram as transmissões esportivas. Um destaque na valorização da cultura popular é *Palhaçaria*, dentro da faixa infantil, que registra espetáculos circenses do país. Também na faixa infantil, o *Música Animada* traz grupos brasileiros que fazem música para crianças. Aumentaram as transmissões na madrugada com programas culturais, como o *Cena Musical*, com shows gravados no Espaço Cultural do BNDES e *História das canções*, que traz entrevistas com *hitmakers*.

¹⁶ <http://tvbrasil.ebc.com.br/brasilempauta> (acesso em 28 de julho de 2019).

A grade cultural está bem variada. Há ofertas que vão desde *Camarote 21*, da emissora pública alemã Deutsche Welle sobre o universo artístico europeu, até cultura regional brasileira com *Brasil Caipira* e *Toca Viola*, produções de emissoras parceiras. O programa *Em Dança* apresenta diversos ritmos e o *Grandes Musicais* resgata a série *MPB Especial* da TVE RJ.

Rádio Nacional

A EBC é responsável por cinco emissoras que levam o nome de Rádio Nacional. A primeira delas, a histórica AM do Rio de Janeiro, fundada em 1936, é descrita pela empresa¹⁷ como “presente na memória afetiva da população como a emissora que mostrou o Brasil aos brasileiros e reconhecida como referência de programação plural e popular”. A Nacional marcou época com radionovelas, programas de auditório e sua orquestra, sempre grande impulsionadora da cultura e da música brasileiras.

Atualmente, a grade semanal é focada no jornalismo, prestação de serviços e entrevistas, com alguns espaços para programação musical. Nos finais de semana, a programação cultural toma conta da grade. Entre os destaques estão *Onde Canta o Sabiá*, *Ponto do Samba*, *Estúdio F*, *Puxa o Fole* e *No Tabuleiro do Brasil*. As rádios Nacional AM do Rio de Janeiro e de Brasília também transmitem jogos de futebol aos sábados e domingos.

Primeira emissora da nova capital, a Nacional AM de Brasília transmite para o Distrito Federal durante o dia e para todo o Brasil durante a noite. A grade segue a linha da Nacional do Rio, com muitos programas em rede, tendo janelas para a programação local nas duas cidades. Em Brasília, o *Espaço Arte* mostra diariamente a cena cultural da capital.

A Rádio Nacional FM Brasília também foi a primeira emissora em frequência modulada da nova capital e tem como enfoque a música brasileira, com destaque para a MPB tradicional e contemporânea, música instrumental, novos talentos e artistas de

¹⁷ <http://www.ebc.com.br/institucional/veiculos/radio-mec> (acesso em 28 de julho de 2019).

Brasília e dos países de língua portuguesa e da América Latina. Há espaço também, em programas específicos, para outros ritmos, como jazz, blues, rock e música de cinema.

A Rádio Nacional da Amazônia “fortalece o elo entre as comunidades da Amazônia, integra a região com outros estados do Brasil e valoriza a diversidade cultural”.¹⁸ Com destaque para a prestação de serviços e a valorização da diversidade cultural da Amazônia, a emissora é carinhosamente chamada de “orelhão da Amazônia”, divulgando recados e promovendo o reencontro de familiares e amigos. Nesse sentido, o principal programa é o *Ponto de Encontro*. A grade é composta por muitos programas culturais e jornalísticos das outras emissoras Nacional, com espaço local para entrevistas e jornalismo.

O mesmo ocorre com a Rádio Nacional do Alto Solimões, a única emissora de rádio em Tabatinga, na região da tríplice fronteira Brasil, Colômbia e Peru. Os programas próprios são de prestação de serviço, como o *Alô Fronteira* e o *Recados*, além do *Sentinela da Fronteira*, feito por militares do Comando de Fronteira Solimões, e o *Tarde Cabocla*, que mostra artistas da região. Programas culturais como *Marca Página*, *Memória Musical*, *Acervo Origens*, *Roda de Samba* e *Na Trilha da História* integram a grade de mais de uma emissora da rede.

Rádio MEC

A Rádio MEC AM do Rio de Janeiro é “sinônimo de educação, arte e cultura, com destaque para os tradicionais programas de auditórios”,¹⁹ sendo a primeira emissora do Brasil. A grade traz muitos programas culturais, seu principal foco. Alguns também integram a grade das emissoras Nacional e outros são exclusivos da MEC, como *Circular Brasil*, de música instrumental, *Supertônica*, de entrevistas, e *Ao Vivo entre Amigos*. Outros são compartilhados com a MEC FM, como o *Partituras*, também transmitido pela TV Brasil, o infantil *Blim Blem Blom* e o *Músicas e Músicos do Brasil*. A Rádio MEC FM do Rio de Janeiro se dedica quase totalmente à música de concerto, mas inclui programas de jazz, choro e música instrumental.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Outra importante iniciativa das rádios da EBC na área cultural é o Festival de Música, criado em 2009, que abre espaço para compositores pouco conhecidos veicularem seus trabalhos inéditos nas emissoras da empresa. O Festival da Nacional FM privilegia músicos moradores do Distrito Federal e Entorno. No festival da Rádio MEC são aceitas inscrições de músicos de toda a região Sudeste, nas categorias Música Popular Brasileira, infantil, clássica e instrumental.

Conclusões

De 2007 a 2015, o projeto de comunicação pública se fortaleceu no país, mas houve muitos retrocessos a partir de 2016. Logo após o afastamento da Presidenta da República Dilma Rousseff, a EBC sofreu intervenção do presidente interino, Michel Temer, que nomeou como diretor-presidente Laerte Rímoli. Ele iniciou profundas mudanças administrativas e demitiu dezenas de pessoas, inclusive apresentadores. Diversos programas foram retirados do ar na TV e nas rádios, sem aviso ao público, em especial os que promoviam debates e análises. Com a extinção do Conselho Curador, a sociedade ficou sem representação para opinar sobre os conteúdos da EBC.

Mesmo com as mudanças internas na EBC desde então, verifica-se a permanência da valorização cultural, apesar de programas de diversidade de gênero e raça terem saído do ar. Na TV Brasil houve aumento de programas governamentais e de shows e espetáculos, enquanto diminuíram as entrevistas, debates e análises, tanto no jornalismo como nas artes.

Nosso levantamento comprova a importância de comunicação pública para o incentivo e divulgação cultural no país, tanto a popular, como a regional, erudita e contemporânea. Nas grades da TV Brasil e das rádios Nacional e MEC, foi verificada a forte presença de programas das mais variadas vertentes culturais, sendo componentes especialmente importantes nas rádios MEC, sigla que revela o cerne das emissoras: Música, Educação e Cultura.

Associada pela grande mídia e pelo governo que tomou posse em 2016 como um projeto de esquerda no espectro político, a comunicação pública passa por desidratação orçamentária. Isso se refletiu no aumento das transmissões de conteúdo de arquivo e

produções de menor custo, como shows gravados. Mesmo com as mudanças, ainda se constata na EBC o cumprimento da função de complementar conteúdos não ofertados pela mídia comercial, principalmente cultural e infantil. Por outro lado, as funções de abrir espaço para diferentes opiniões, mostrar a diversidade do país e contribuir para a formação crítica do cidadão foi deixada de lado pela empresa.

Referências

- Azevedo, Flávia, Diogo Moyses Rodrigues, Sivaldo Pereira Silva, and Jonas Valente. 2009. *Sistemas públicos de comunicação no mundo: experiências de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Paulus, Intervezes.
- Bucci, Eugênio, Marco Chiaretti e Ana Maria Fiorini. 2012. *Indicadores de Qualidade nas Emissoras Públicas. Uma análise Contemporânea*. Série Debates CI nº10. Brasília: Unesco.
- Mendel, Toby. 2011. *Serviço público de radiodifusão: um estudo de direito comparado*. Brasília: Unesco.
- Valente, Jonas. 2009. "A TV Pública no Brasil - A criação da TV Brasil e sua inserção no modo de regulação setorial da radiodifusão brasileira". Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.

MESA 17: Dominación y nuevos escenarios mediáticos

La escritura de Dani Umpi: Todas íbamos a ser Cristal (o Rafaella) / Constanza Ramírez¹

Daniel Umpiérrez, (Uruguay, 1974) toma el nombre Dani Umpi y se instala en el campo cultural argentino y uruguayo como *performer*, músico pop, escritor y artista visual, prácticas que se modulan en y a partir de las hebras interconectadas de su Paisaje Mediático, de ello es que la obra de Umpi se caracteriza por contar con el tono sentimental de las telenovelas y la sencillez de una trama del pop comercial.

Cuando digo *Paisaje Mediático* estoy considerando específicamente la definición de Arjun Appadurai (1994), quien lo entiende, por una parte, como el conjunto de tecnologías electrónicas (medios escritos y audiovisuales), encargadas de diseminar información, y por otra, como las imágenes del mundo producidas y puestas en circulación por estos medios, entregando un corpus de narraciones y paisajes étnicos a espectadores de todo el mundo. De ese modo, la experiencia de los medios se constituye como un cruce complejo e interconectado de impresos, carteles, celuloide y pantallas electrónicas, que decanta en una múltiple oferta de personajes, tramas y formas textuales, que elevan la imaginación, construyéndose estereotipos e ideales tomados como ciertos (Appadurai 2001, 47). Estos, a su vez, guionizan tanto la vida propia, como la de los otros.

Considerando las especificidades anteriores, quisiera exponer aquí los sentidos de la praxis del Paisaje Mediático que opera en la producción escritural de Dani Umpi, específicamente en la novela *Miss Tacuarembó* (publicada en 2004), la que, contada desde el presente, narra, intercalando el pasado, la historia de cómo Natalia y su amigo Carlos llegaron a dejar Tacuarembó (un pueblo uruguayo) para poder “ganarse” el mundo en la capital (Montevideo) y cómo siguió esa vida en la ciudad. Se tratará entonces de una memoria tejida desde la figuración de la cotidianidad de dos niños, cuya infancia transcurre en los años '80, para proyectarse hasta los 90. En dicha trama

¹ Universidad de Leipzig, Alemania.

se congregan múltiples fragmentos del universo de imágenes, series, relatos y vidas posibles ofrecidas por el Paisaje Mediático, de modo que este funciona como la marca que teje las experiencias.

Asimismo, diremos que el núcleo que modula la acción reside en las telenovelas² *Vanessa* (1982) y *Cristal* (1985), en tanto que los personajes (Natalia y Carlos) se construyen a partir de la *corporalización* de las divas, asumiendo sus poses y sueños.

En esta operación, la escritura de Umpi desestimaría los mandatos de género opresivos o, tal como los denominó Butler, los “libretos de género”, es decir, las normas implícitas que, conjuntadas en una pauta de acciones a seguir, mantienen las directrices del comportamiento asignado a la construcción de cada género, tornándose un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que define el correcto actuar de un cuerpo de mujer y de un cuerpo de hombre, y así “actuar mal el propio género inicia un conjunto de castigos a la vez obvios e indirectos, y representarlo bien otorga la confirmación de que a fin de cuentas hay un esencialismo en la identidad de género” (Butler 1998, 311).

Concordando con lo anterior, es factible pensar que el Paisaje Mediático reafirma las pautas tradicionales de comportamiento que la cultura impone a cada uno de los cuerpos que habitan el mundo, reafirmandose con ello la histórica discriminación sexual de la mujer y de las masculinidades marginales (cf. Sarques en Mazzotti 1993, 141). Sin embargo, desde la praxis que propone Umpi, se desestabiliza ese control opresivo, proponiéndose las telenovelas como una importante influencia en los

² Cuando decimos *telenovelas*, estamos pensando específicamente en un corpus de producciones latinoamericanas, las que constituyen un conjunto amplio de ficciones altamente codificadas, a la vez que se encuentran en un constante estado de flujo, lo que las determina como un objeto de identidad plural. De esa manera, se trata de narraciones que presentan elementos variables e invariables. El núcleo central de estas ficciones es que se construyen desde una matriz melodramática, que normalmente pone en función luchas de clases, dramas de reconocimiento y sobre todo las tensiones del drama amoroso. Por otra parte, moviéndose en esas coordenadas, los rasgos definitorios deben consignarse en las diferencias de país y de época. No es lo mismo un drama mexicano que uno venezolano o brasileño; entre ellos varía “el tratamiento de las relaciones amorosas, sociales y de actuación” (Mazzotti 1993, 13), todo lo cual se sintetiza en “a) la manera que se asume lo melodramático o la serialidad y b) en la recurrencia a nuevas temáticas, estilos e intertextualidades que algunos textos explicitan o subrayan más que otros” (Ibid.).

cambios de roles históricos de la mujer en la sociedad, articulando la modernización de su agencia.

Desde esa perspectiva, las telenovelas serían un campo de tensiones de fuerzas femeninas, de lo cual surgen feminidades que van modernizándose y haciéndose dueñas de sus destinos, desafiando lo que se espera de ellas, lo que a su vez abre el terreno para instalar las masculinidades divergentes, empoderando ambas figuras como sujetos de acción.

De acuerdo con lo anterior, observaremos que *Miss Tacuarembó* se abre con la llegada de la televisión en colores a la vida de Natalia: “El color llegó el día en que cumplí seis años. Lo recuerdo perfectamente [...] yo permanecía absorta, ida, frente a mi reflejo brillante en la pantalla pixelada, acariciando los botones suaves del control remoto”. En esta imagen figuramos el hito fundacional de su vida, el cual, al estar en el inicio de la narración da cuenta de que el aparato funciona como el espacio simbólico al que vuelve para recuperar su pasado y situar su fundamento, fijándose sobre todo como una espectadora.

Asimismo, observaremos que la narradora establece una relación sensorial, de cuerpo a cuerpo con el televisor, o más bien con el mando que dirige los contenidos de esta pantalla. En esta vinculación ambos elementos (ser/pantalla) parecen fundirse, compenetrándose en el gesto de querer llegar a ser uno. Igualmente, notaremos que no solo asistimos al encuentro de ella con la pantalla, sino también al de nosotros con la pantalla que ella mira, lo cual inmediatamente nos devuelve el reflejo de sí misma mirándose. En ese sentido, estamos convocados a leer la memoria y construcción de sí misma, guiada por el reflejo que le devuelve el televisor, de lo cual sabremos que en cada ocasión que ella se instala frente a la televisión está la imagen de sí misma reverberando en el fondo. En coherencia con ello, estamos también presenciando las mediaciones de la experiencia, todo el relato habrá pasado de alguna manera por las retóricas e imágenes de la pantalla, punto por punto; ahí está el diseño de su genealogía.

Por otra parte, esta imagen nos instala en los sentidos rectores que dirigirán la narración, me refiero al de la vista y la sensorialidad del cuerpo. En 1982 la prensa mexicana anunciaba la llegada de *Vanessa*: “Hoy llega a su hogar *Vanessa*... con su

ternura y sus lágrimas. A partir de hoy, penetre al torturado mundo de Vanessa. La historia de una mujer esclavizada por el mundo de la pasión”.³ En efecto, *Vanessa* cuenta la vida de una mujer que, para ayudar a su familia, entra a trabajar al mundo textil, espacio en el que dos primos, sobrinos de la dueña y de personalidades opuestas (bueno y malo), se enamoran de ella.

En la cotidianidad de Natalia, *Vanessa* constituye el único punto de fuga del tedio, y así, apenas volvía de clases “corría a abrir la puerta de mi casa para sentarme frente a mi televisor nuevo con un vaso de cocoa [...]. Solo necesitaba un televisor. Solo necesitaba mi televisor color”. Del mismo modo, la narradora se nos muestra acariciando el control remoto: “La pantalla resplandecía en silencio mientras mis dedos hurgaban en el control remoto, buscando el volumen a tientas”. Luego de este ritual, se (nos) aparece Lucía Méndez, quien “comenzaba a bailar con un vestido rojo frente a su propia imagen, al ritmo de la música tierna de un piano y un coro susurrante. Yo me petrificaba con el vaso entre los labios. Entonces Lucía acomodaba los holgados rulos de su pelo castaño entre los hombros y comenzaba un nuevo capítulo de *Vanessa*”.

En este espacio opera una estrategia transmedial, entendida como una convergencia de medios puestos en tensión sobre la superficie del relato. La estrategia se concreta a partir de una referencia a la materialidad de la imagen que ofrece la televisión, y así vemos que Natalia se concentra y regocija en la efigie de esa mujer bailando en la pantalla, desde la que –recordemos– de soslayo le hace ver su propio reflejo. Así, sabemos que la niña está fusionada tanto con el cuerpo de Vanessa, como con el ritmo de la melodía con la que Lucía Méndez se mueve: “Solo así la calma llegaba a mi cabeza y mi entorno encontraba lentamente su sitio; me acomodaba en el sillón como una gorda asumida: cada cosa ocupaba su lugar y cada palabra de mi boca se decía en el momento correcto”. Si nos detenemos, es la figura de la niña repitiendo la canción de la telenovela, entrando simbólicamente a ser parte de esa representación. Así se despliega el cuerpo de Vanessa, y al mismo tiempo la manera en que Natalia se va apropiando de aquellas maneras verificables en el video que remite a la entrada de la

³ En http://luciamendez.com/?avada_portfolio=vanessa

teleserie, donde la actriz se muestra bailando en una pieza de espejos que multiplican al infinito la cara de la actriz cantando la canción de la teleserie.

Una vez que ya se nos ha introducido el cuerpo de Lucía Méndez siendo Vanessa, nos encontraremos con su repetición en diversos momentos de la narración, en los que se muestran los movimientos de la actriz, quien en el último capítulo “corría por la ciudad, en cámara lenta [...] giraba la cabeza hacia la cámara y nos sonreía con los labios apenas rosados [...]. Continuaba corriendo como saltando al vacío, como trotando en la luna”. Estas danzas, al mismo tiempo, van articulando el repertorio del que se nutren Natalia y Carlos para constituirse como sujetos, trazando con ello la individualidad a partir de los estereotipos que entregan los medios. “Vanessa corría y yo quise correr como ella [...] pensaba que jugábamos a los astronautas, pero no, todas éramos Vanessa corriendo en cámara lenta”.

Del mismo modo, el vestido rojo se irá replicando en variados pasajes del texto, especialmente en una de las últimas escenas, cuando ella desfila con un vestido “bobito” rojo: “Apenas vi un bobito rojo en la vidriera, supe que no necesitaría probármelo para confirmar que había sido diseñado para mi cuerpo”. El vestido fue comprado para el desfile en el concurso de belleza de Tacuarembó: Miss Tacuarembó. “Mi alrededor se volvió en cámara lenta y mi desfile se convirtió en las imágenes de Lucía Méndez corriendo como Vanessa en su último capítulo. Solo existía yo en aquel mundo [...] desfilando, suspendida en el aire, apenas cubierta por un rojo vaporoso y cálido sobre mis piernas”.

Según lo que hemos leído, reafirmamos que en estos pasajes va quedando al descubierto cómo *Vanessa* configura un espacio que le abre la memoria, que la lleva hasta el núcleo modulador de su identidad retrotrayéndola a su pasado, en otras palabras, gracias a ella su memoria revive, no se petrifica y olvida: “Siempre amé sus teleteatros. Aún hoy puedo ver las mismas historias en el cable; cada vez que lo hago me preparo un vaso de cocoa y comienzo lentamente a subir el volumen de sus conversaciones”; o bien “tuve un pésimo cumpleaños, del que mi memoria solo rescata imágenes inconexas de Vanessa corriendo, respirando Mujercitas”.

De igual manera sucede con la teleserie *Cristal*, teleserie venezolana de 1985. Protagonizada por Jeannette Rodríguez, la telenovela cuenta la historia de Cristina Expósito, una adolescente de 23 años que, abandonada por su madre (debido a una enmarañada historia anterior), sale del orfanato con el único deseo de ser modelo, el cual fue inspirado por Victoria, dueña de una importante casa de moda. Cristina la admiraba profundamente, razón por la cual compraba cada una de las revistas en que ella aparecía, es decir que la telenovela se trata de una joven que creció en un orfanato, leyendo revistas de moda que la llevaron a desear ser modelo.

Para llevar a cabo su sueño, la chica entra a la casa de modas de Victoria, donde se transforma en la modelo principal y adquiere el nombre de Cristal. Lo que Cristal no sabe, sin embargo, es que Victoria es su madre. Ahí comienza a desarrollarse la trama.

Al igual que Cristal, una de las directrices de los sueños de Natalia era ser modelo, y así, inspirada por los movimientos de Vanessa, organizó un desfile de moda con Carlos, quien le diseñó muchos trajes para que ella los desfilara en El Hongo, un monumento de Tacuarembó, que según los niños parecía una pasarela. Hasta ese momento ellos creían ser los únicos que querían ser modelos, hasta que “una tarde congelada de julio, encendí mi televisor al llegar de la escuela, me preparé una cocoa y mis ojos duros vieron el primer capítulo de Cristal” (*online*).

Veremos entonces que, desde la apreciación de Natalia, Cristal le mostró que sus sueños eran posibles. Su imagen se hacía ahora siguiendo a la diva: “Cristal era, evidentemente, una telenovela superior a todas las que yo había visto hasta entonces [...]. El personaje de Jeanette Rodríguez verdaderamente luchaba por lo que quería, no le debía favores a nadie y su vida le pertenecía [...] –Mamá, quiero ser modelo [...] – ¿Estás segura de que querés ser modelo? –Sí, quiero ser modelo como Cristal.” (*online*)

En esta cita podemos corroborar que el *mediascape* cumple la función, tal como lo describió Appadurai (1994, 49), de sostener narraciones tanto sobre el Otro, como sobre otras vidas posibles, es decir, fantasías que pueden llegar a convertirse en el prolegómeno del deseo por adquirirlas, impulsando las ganas de mudarse y cambiar de vida congregando la agencia del sujeto. De ese modo veremos que, al construirse en referencia a Cristal, Natalia proyectará su futuro: “Me di cuenta de que aquel pueblo me

quedaría muy chico, pero que por un tiempo seguiría desfilando por sus calles y debía aprovechar esos años de alguna manera productiva”. Efectivamente, los deseos de llegar a ser/vivir la vida de Cristal traza los desplazamientos de Natalia

Del mismo modo, observando las telenovelas notamos que ellas construyen el ideal de mujer, operando como productora de moldes y estereotipos de género, y sobre todo de identidades, vale decir, cómo ser mujer, cómo ser joven. Así, lo que opera desde esa perspectiva es la puesta en función de los ya descritos “libretos de género”, que piensan el estar en el mundo como una *performance* cuyas directrices están pauteadas desde mucho antes del sujeto que las interpreta, tanto así que este mismo es incapaz de ver que las está adoptando. Del mismo modo, en cada actuar, cada uno de los sujetos que interpreta el guión lo hace de una forma diferente funcionando entonces como reapropiación de esos movimientos.

De esa manera, veremos que se ponen en función el sedimento de poses y mandatos, asumidos por la protagonista, mediante los cuerpos de Cristal y Vanessa, y así se nos dirá: “Desfilaba muy bien y era obvio que me envidiaban por eso. Con los meses fui aprendiendo a ser linda, y gracias al último capítulo de Cristal solo deseé ser una modelo hermosa, inteligente y amada”.

Notaremos entonces que esta es una escritura performativa, que desde la presentación de los cuerpos construye identidades; sin embargo, en la lectura de las escenas de Lucía Méndez y Jeanette Rodríguez, nos retraemos no solo a la genealogía de Natalia, sino también a la de Carlos, “el amigo medio raro”. Acerca de ello la narradora dirá que “el único que imitaba a Vanessa perfectamente era Carlos, que acompañaba cada paso con livianos ademanes femeninos”. Desde la perspectiva transmedia, si asistimos a los videos de ambas teleseries asistiremos también a ver el cuerpo de Carlos, lo cual obviamente nos lleva a decir que el niño interpretaba mal los guiones que le correspondían, haciendo el gesto evidente de designificar los estereotipos, entendiendo que cualquiera puede asumirlos, de manera que habitar el mundo es una elección.

Las iteraciones que construyen a hombres y mujeres en la novela se desestabilizan o designifican, a la vez que se pone énfasis en mostrar el repertorio de

posibilidades que cada uno de los sujetos puede asumir para llegar a ser ese el que él/ella quiere ser. En la novela no hay un juego de parodia o de distanciamiento de los guiones de género que se han instaurado mediante los *mass media*, sino que, por el contrario, se trata de mostrar la apropiación voluntaria para la construcción de una voz y de un lugar.

Asimismo, desde nuestro punto de vista, no creemos tampoco que exista una perspectiva de valoración positiva o negativa, más allá de la apreciación que puede hacer la protagonista, sino que los referentes que trae a escena *Miss Tacuarembó* están ahí “naturalmente”, constituyéndose la escritura como un reconocimiento y tejido de la educación sentimental. Las teleseries son la cotidianidad de Natalia y Carlos, es la realidad que les tocó habitar y desde donde se nutrieron. Sí es cierto que Carlos fue castigado por su mamá (le prohibieron juntarse con Natalia, luego de que lo descubrieran ensayando coreografías o pasos de modelaje), sin embargo la novela no pone especial énfasis en la complejidad que podría representar una censura para él. El niño asume los castigos sin que eso signifique dejar de hacerlo o reprimirse, sino que, por el contrario, tanto para él como para Natalia refuerzan la necesidad de escapar: “Me di cuenta de que aquel pueblo me quedaría muy chico, pero que por un tiempo seguiría desfilando por sus calles y debía aprovechar esos años de alguna manera productiva”.

Así, en la praxis de la telenovela converge el sentido de la construcción de mujeres agentes, quienes llevan a cabo sueños y aspiraciones, abriendo los terrenos para la mutación de la ejecución de los guiones de género: Vanessa entra a trabajar para su familia y Cristal se transforma en la mujer que quiere ser, la supermodelo que vencerá todos los obstáculos.

En conclusión, diremos que en la estrategia de apropiación y desestabilización mediante la asunción de teleseries, Umpi ha ido modulando también sus propias poses para habitar el mundo, construyendo los que Alicia Genovese denominó una “segunda voz”, vale decir, un discurso que entrelazado en una primera superficie “disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes, para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación” (Genovese 2015). De ese modo, veremos al artista circulando vestido de niña (estereotipo de ellas) en las presentaciones de sus libros o

en sus *performance*, así como también utilizando indumentarias coherentes con la exageración de una femineidad travesti; leeremos también la omnipresencia de la figura de Rafaella Carrá y de las divas venezolanas, argentinas, mexicanas, con sus respectivas divas, configurándose todo ello como hebras que espejean y construyen la compleja individualidad de Umpi, siendo él mismo el objeto artístico central de todas esta trama de referentes y evocaciones.

Referencias

- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo-Buenos Aires: Trilce-FCE.
- Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18:296-314.
- Genovese, Alicia. 2015. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Edivum. Kindle.
- Mazzioti, Nora. 1993. *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue.
- Toro, Alfonso de. 2008. "Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad – Transmedialidad". *Aisthesis* 43:101-131.
- Umpi, Dani. 2004. *Miss Tacuarembó*. Buenos Aires: Interzona.

MESA 18: Religiosidad popular hoy

Las resignificaciones discursivas de la imagen de la Virgen de Guadalupe: de la representación de lo popular a significante de la mcdonalización / Juan Esteban Alegría Licuime¹

Acercamiento a la problemática e introducción

Desde su aparición el 9 de diciembre de 1531 en el cerro del Tepeyac, la presencia de la Virgen de Guadalupe y su rostro mestizo han sido determinantes para repensar la conformación de múltiples identidades en Latinoamérica. Su fuerte relación con el mundo indígena nos habla de una imagen con variados significados, donde confluyen las antiguas tradiciones del mundo prehispánico y las prácticas martiroológicas de la Iglesia Católica. Es una imagen relato que, en oposición a los parámetros de occidentalización que impregnaba la empresa de conquista y donde el mundo indígena y sus prácticas culturales eran consideradas un obstáculo para el desarrollo (Bonfil 1990), la imagen ha tenido a través del tiempo un fuerte componente emancipador, transformándose en un mensaje de esperanza para los pobres del propio México y América (Nebel 1996). Al mismo tiempo, su riqueza narrativa reside en su funcionamiento como vínculo entre las concepciones míticas de los indígenas y la impronta religiosa de los conquistadores. Tal relación se materializa en la figura de Tonantzin, madre de los dioses de los antiguos aztecas, en la cual la propia configuración etimológica de su nombre (*to* se traduce como nuestro, *nantli* como madre, y *tzin* expresa amor y reverencia) nos evoca la figura de la Virgen María (Zarebska y Gómez de Tuddo 2002).

Esta relación entre la Virgen de Guadalupe y el mundo precolombino no es un proceso arbitrario, ya que esta caracterización ha sido reconocida por varios autores, siendo Richard Nebel quien sistematiza tales argumentos en su libro *Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe* (1996). También Octavio Paz se refiere a esta ligazón con las siguientes palabras: “La Virgen Católica es también una madre (Guadalupe-Tonantzin la llaman aún algunos peregrinos indios) pero su atributo principal no es

¹ Universidad Central, Chile.

velar por la fertilidad de la tierra sino ser el refugio de los desamparados” (Paz 2014, 93). Es así como las metáforas de protección, amparo o resistencia son recurrentes al momento de trazar la proyección de la propia imagen. Sin duda, tal característica se trasuntará posteriormente en la resignificación del símbolo de la Virgen morena como parte del proceso independentista de México. Más contemporáneamente, el símbolo será utilizado por el ejército de Emiliano Zapata como parte de su prestancia simbólica; cosa que también ha realizado el EZLN a partir del levantamiento insurgente del 1º de enero de 1994.

El arraigo de la impronta de la Virgen morena ha acompañado por generaciones a las masas populares de México y por consiguiente las propias prácticas de devoción guadalupana mantienen poderosos vínculos con una serie de ritualidades que dan sentido a su propia existencia y vida (Nebel 1996). Al mismo tiempo, la imagen también ocupa un lugar importante en la redefiniciones simbólicas y culturales que están ocurriendo a partir del consumo y la globalización. García Canclini sostiene que, bajo la hegemonía del capitalismo neoliberal de las últimas décadas, las culturas populares y sus bienes simbólicos son constantemente reapropiados y reestructurados por la lógica del mercado. Tal situación tiene por objeto reintegrar a las clases subalternas a un sistema único de producción simbólica (García Canclini 2002, 51). La figura de la Virgen no está exenta de tal problemática, siendo constantemente reapropiada a través de estrategias comerciales o la reconfiguración de su función simbólica. Un ejemplo de lo anterior es la serie dramática *La Rosa de Guadalupe* (creada por Televisa desde el año 2008), donde la trama de las historias se centra en narrativas individuales que piden la protección de la Virgen o su mediación para resolver algún conflicto, perdiéndose definitivamente su componente colectivo y político.

A lo anterior se agrega la gran profusión de artículos y productos comerciales que circulan con su imagen, *souvenirs* posibles de encontrar en las grandes cadenas comerciales. Principalmente, en esta imaginería hay una fuerte infantilización del signo, restándole contenido político e ideológico. Todo esto indica la emergencia de procesos de desterritorialización del símbolo guadalupano, que cada vez más se repliega a la esfera de lo individual y el mercado. Asimismo, las industrias culturales y los códigos

propios del mundo globalizado nos hablan de tecnologías de hibridación cultural que producen a su vez complejos procesos de desterritorialización de las culturales locales. De ahí que podemos formular las siguientes interrogantes: ¿cuáles son los alcances de la desterritorialización del símbolo guadalupano en su emplazamiento como sustrato de las culturas populares? ¿Cómo la propia resignificación de la imagen da cuenta de su apropiación por las culturas hegemónicas?

Una hipótesis plausible frente a tales acontecimientos consiste en interpretar la imagen como un campo de visibilidad. Es decir que los hechos simbólicos asociados a la imagen en el transcurso del tiempo dan cuenta de las redefiniciones de las propias culturales populares en diferentes contextos históricos. En términos más estrictos, el ícono guadalupense adquiere un índice de inteligibilidad como parte de lo que Ritzer denomina “McDonalización”, el cual es un proceso complejo y en el que se subsumen términos como: eficacia, cálculo, predicción y control. Sin embargo, lo decisivo de este acontecimiento es entender el modelo racionalizado de la comida rápida como característica de las sociedades contemporáneas, en la cual los flujos y los desplazamientos (mercancías, tiempo, gustos, etc.) determinan formas de consumo y apropiación de lo simbólico a partir de narrativas deshistorizadas, o sea que determinados individuos se apropian de hechos simbólicos, por ejemplo, traducibles en artesanía, hitos patrimoniales, etc., pero tal apropiación es solamente decorativa o superficial, ya que el interés no está puesto en el objeto en sí, sino en su vinculación con otros signos o tramas de sentido que definen posiciones sociales, estatus, distinción, jerarquización, etc.

Metodología de trabajo

La metodología utilizada en este trabajo exige un abordaje transdisciplinar que pueda dar respuesta a las distintas dimensiones del caso a estudiar. De ahí el enfoque hermenéutico que adquiere nuestro trabajo y que se complementa a su vez con elementos de la teoría del discurso de Michel Foucault. Se trata entonces de pensar el símbolo guadalupano como un documento o un texto abierto al campo de la interpretación. Parafraseando a Ricoeur, lo simbólico lo concebimos aquí como una

estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal permite designar la suma de otro sentido indirecto y figurado, y que a su vez solo puede ser referido a través del primero (Ricoeur 2003, 17). Ricoeur agrega que tal modalidad de análisis de demarcación y relación constituye el método hermenéutico. Al mismo tiempo, el filósofo y antropólogo francés propone la misma articulación referencial del símbolo para el concepto de interpretación:

A su vez, el concepto de interpretación también recibe una acepción determinada; propongo darle la misma extensión que el símbolo; decimos que la interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal [...] símbolo e interpretación se convierten en conceptos correlativos. Hay interpretación allí donde hay sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se pone de manifiesto (Ibid.)

Claramente esta articulación entre símbolo e interpretación nos conducirá al plano lingüístico, entendiendo que el mundo donde viven los seres humanos es un espacio mediado por el lenguaje (Leyva 2012, 178). Lo lingüístico entonces no es un obstáculo o barrera para llegar a las cosas, sino por el contrario, es el instrumento que permite comprender los principios hacia lo cual se dirige toda nuestra experiencia. Así, el mundo se nos ofrece a partir de la mediación del lenguaje. En tal problemática el símbolo guadalupano se nos presenta como un componente semántico; posible de analizar, descomponer, deconstruir, etc.

Esta interpretación implica, además, no solo quedarse en la reducción del texto, sino que también requiere la voluntad del sujeto que investiga por trascender sus fronteras y proceder a su respectiva exégesis. En otras palabras, demanda indagar en las condiciones primarias del texto, como también en su delimitación por otras fuentes discursivas. Es así como la enunciación del carácter discursivo del texto enlaza a su vez con la demarcación que adquiere el discurso en Foucault. Pero ¿qué entiende Foucault por discurso? ¿Cómo se complementa tal análisis con la interpretación y la visibilidad de la Virgen morena? En primer lugar, el discurso para Foucault designa un conjunto de enunciados que se pueden referir a un espacio de operatividad similar (Revel 2008, 34);

en tal espacio operan reglas de funcionamiento común de los enunciados, que actualizan o hacen ver también cierta cantidad de escisiones históricas (razón/locura). Esta ligazón estrecha entre texto y enunciado queda de manifiesto en las palabras de Deleuze: “toda formación histórica ve todo lo que es capaz de ver [...] toda formación histórica dice todo lo que puede decir” (2015, 24). Es así como la pintura guadalupana nos habla de un régimen de visibilidad que permite observar la conformación de las culturas populares en México, como también una historia de la liberación y salvación del pueblo a partir de la religiosidad popular.

Origen y resignificación del símbolo guadalupano

Características del panteón azteca, lo constituye la existencia de deidades masculinas y femeninas, donde estas últimas tienen un fuerte protagonismo. En líneas generales, la cosmogonía azteca se basa en una dualidad: culto al sol y la tierra. Sin embargo, es significativa la importancia de las deidades femeninas, entre las que destacan: Xipe-Totec (diosa de la fertilidad); Mictecacíhuatl (diosa de la muerte); Chicomecoátl (diosa de la fertilidad y del agua) y Tlazolteotl (diosa de la basura o inmundicia, asociada a la fertilidad humana y la luna). Esta fuerte presencia de las deidades femeninas se complementa a partir de su relación simbólica con la luna, de ahí el fuerte culto al astro satélite y su desplazamiento a la mitología.

Además, las divinidades femeninas tenían una importante relación con la tierra y la agricultura, lo que implica su asociación con la fertilidad. En este contexto, la diosa Tonatzin-Coatlicue se constituye como una de las más importantes figuras del panteón azteca: diosa de la tierra, es también la madre del dios sol Huitzilopochtli. Habiendo concebido en forma milagrosa a este último, se puede establecer un contrapunto entre la figura de María y la diosa Tonatzin-Coatlicue; analogía que tendrá importantes consecuencias en la determinación de una resemantización de la simbología precolombina en tiempos de la Conquista. Esta importancia de las deidades femeninas encuentra en palabras de Octavio Paz (2014, 93) una determinante caracterización. Para él la Conquista coincidió con el apogeo de las divinidades masculinas, en tanto la derrota de los grandes imperios significó también el eclipse de aquellos dioses; tal

situación pone fin a un ciclo cósmico y marca el inicio de los liderazgos femeninos. Esto explica para el pensador mexicano la rápida identificación con el posterior culto a la Virgen.

El cruce o intersección entre la devoción de la deidades indígenas y la veneración mariana lo podemos comprender a partir de una serie de factores, dentro de los cuales podemos citar: ceremonias y peregrinaciones que coinciden en el cerro Tepeyac; desinencias semánticas de deidades indígenas traducibles en apelativos como “nuestra madre” o “nuestra venerada madre”; denominaciones aplicadas en general a las diosas de la tierra (Nebel 1996), y la profusión de imágenes de la Virgen que los españoles trajeron a la nuevas tierras, traducibles en medallas, estandartes, banderas, etc. Por otro lado, al analizar el relato que da origen a la Virgen de Guadalupe, su corpus medular es significativamente simbólico. En lo referido a la construcción sintagmática, la historia se puede dividir en varias unidades o mitemas (Lévi-Strauss 1969, 191), que revelan la matriz de inteligibilidad que la construye, y donde se pueden destacar los siguientes puntos: la Virgen le habla a Juan Diego en náhuatl; su deseo es que se construya un templo para remediar los males del pueblo. En primera instancia al indígena se le tildó de loco, pero en vista de su insistencia de transmitir el mensaje de la Virgen, se le pide una prueba de la supuesta aparición; ella, en una muestra de su divino poder, hace florecer unas rosas en plena estación invernal; Juan Diego deposita en su capa las flores como testimonio de su presencia; el humilde indígena ante el obispo Juan de Zumárraga deja caer su manto con las rosas, para asombro de todos los espectadores, y en la manta se plasma la imagen de la Virgen, la que será posteriormente venerada por gran parte del pueblo. Si bien las rosas son un elemento representativo en la conformación de la matriz del ícono guadalupano, tan importantes como estas son: las cuatro apariciones, el ángel y el color de sus plumas, los rayos de sol, el manto, la luna negra en cuarto creciente y el rostro mestizo.

En gran parte, todos estos elementos confluyen o dan cuenta de la fuerte conexión de la imagen y el mundo indígena; sin embargo, tendrán que transcurrir varios cientos de años para que el signo guadalupano adquiriera la importancia y el reconocimiento de los sectores populares y pase a conformarse en la Patrona de

México. En tal acción, el elemento mestizo irá paulatinamente desplazando el *ethos* indígena que rodea a la imagen, e incluso la masificación del culto guadalupano tendrá que ver con la asimilación que hacen del icono los sectores criollos. Según Lafaye, luego de la caída de las principales ciudades aztecas, y el avance sostenido de la evangelización, la figura y las narrativas que tenían como protagonista al indio van desapareciendo, hasta que aproximadamente por el año 1602 este último desaparece como tema; su estampa guerrera se diluye y la salvación de su alma ya no requerirá los esfuerzos de la fe. No obstante, su presencia como parte del pueblo será imposible de obviar (Lafaye 1977, 102).

Al momento de considerar el continuo protagonismo del signo guadalupano, Lafaye pone su atención en el quindenio de 1730 a 1747 aproximadamente, dentro de los cuales ocurre la muerte del arzobispo criollo Juan Antonio Vizarrón. Su sucesor, Manuel Rubio y Salinas, asume en forma determinante los intereses americanos, intercede ante la Santa Sede para obtener la aprobación pontificia del Patronato de la Virgen y de esta manera gestiona la construcción de una nueva Colegiata de Guadalupe. Al mismo tiempo, la generación criolla comienza a identificarse con la Virgen morena, aunque sus intereses tienen que ver más con consideraciones políticas. Es así como esta minoría criolla, ante la necesidad de encontrar apoyo en los sectores populares para legitimar sus afanes independentistas, empieza a elaborar y a tejer su pertenencia al culto guadalupano para acercarse al pueblo. Una fecha crucial para la masificación del culto tiene que ver con la epidemia de peste de 1737; luego de recurrir a la intervención de Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora de los Remedios, y sucesivamente a todas las imágenes religiosas de la ciudad (Lafaye, 141), son finalmente las súplicas a la Virgen de Guadalupe las que logran aplacar la tragedia.

La identificación definitiva con el culto guadalupano se materializará en el contexto de los procesos independentistas de las colonias americanas y más específicamente con el histórico Grito de Dolores, que relata la acción del cura Miguel Hidalgo, quien el 15 de Septiembre de 1810, enarbolando la imagen de la Virgen de Guadalupe, escribió la siguiente proclama: “Viva la religión, Viva Nuestra Madre Santísima de Guadalupe; viva Fernando Séptimo; Viva América y Muera el mal

gobierno” (De la Mota 2002, 118). Posteriormente, el cuadro será conocido como el Estandarte de Hidalgo que, perdido durante los enfrentamientos entre los realistas y los insurgentes, fue enviado al virrey Francisco Javier Venegas por medio de Agustín de Iturbide, en donde se detallaba su utilización por los rebeldes (De la Mota, 98). Cerca de 1819 el estandarte aparece en uno de los templos de la Villa, donde permaneció terminada la Guerra de Independencia.

Desterritorialización y mcdonalización del símbolo guadalupano

Por desterritorialización entendemos un proceso complejo que implica la puesta en crisis de los conceptos generales, las totalidades y los centramientos. Tal fenómeno se encuentra fuertemente relacionado con la globalización económica, aunque en la desterritorialización convergen una serie de otros factores. Como lo indica Octavio Ianni, la complejidad del concepto infiere detenerse en la propia dinámica de la economía global, donde el antiguo estado nación se fragmenta a partir de la hegemonía de las grandes corporaciones.

Desde esta perspectiva, la globalización es un proceso que tiende a distanciar a las personas, las cosas y también las ideas. La separación y el desarraigo se vuelven acciones constantes. En definitiva, todo se desterritorializa: el mercado, la moneda, la empresa, el capital, etc. Por lo tanto, “todo tiende a desplazarse más allá de las fronteras, de las lenguas nacionales, de los himnos [...] santos, monumentos, ruinas” (Ianni 1988, 60-61). Los procesos y estructuras globales tienden a transformarse en verdades, todo tiende a moverse en diferentes direcciones, emergiendo trayectorias visibles y no visibles, estructuras rizomáticas o arbóreas.

Es así como cuando hablamos de McDonalización del símbolo guadalupano nos referimos a un complejo proceso de desterritorialización que está reconfigurando la matriz identitaria de la imagen, así como también su carga de historicidad, de ahí que emerge la siguiente pregunta: ¿cómo se relacionan McDonalización, desterritorialización y la configuración simbólica de la Virgen? Para responder a tal interrogante, debemos contemplar las profundas transformaciones culturales, políticas y económicas de los últimos años, que implican, según García Canclini, pensar “el

consumo” como un lugar desde donde se están construyendo las identidades. Este fenómeno involucra considerar la globalización económica y los procesos de desterritorialización asociadas a esta, como “un reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas: por eso la multiculturalidad es un tema indisociable de los movimientos globalizadores” (García Canclini 2009, 13).

El consumo modifica en forma radical la propia configuración de la sociedad. Escenario que Jameson (1988) caracteriza con los siguientes apelativos: sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios de comunicación, etc. También podemos hablar de “estado precario” (Buschiazzo 2003) o directamente de gobernanza neoliberal (Foucault 2008). Como complemento de lo anterior, García Canclini será enfático en explicitar una directa relación entre consumo y las nuevas formas de ciudadanía que caracterizan al neoliberalismo: redimensionamiento de las instituciones y los circuitos de ejercicio de lo público; reformulación de asentamientos y patrones urbanos; reelaboración de lo propio debido a la preeminencia de lo global; redefinición del sentido de pertinencia e identidad; el tránsito del ciudadano dedicado a lo público, al ciudadano dedicado a la esfera del consumo (García Canclini 2009, 40).

Es desde este complejo escenario que la McDonalización da cuenta de la emergencia de una relación estrecha entre espectáculo público y la propia acción del comer. Tal dependencia tiene como base múltiples factores, entre los cuales destaca la influencia de los medios de comunicación de masas: “los sistemas mcdonalizados confían mucho en el uso de auténticas baterías de anuncios, sobre todo mediante la televisión” (Ritzer 1996, 186). A lo anterior se suman otros elementos, como la organización racional del trabajo, la burocracia y la cadena de montaje. Subyace en estos fenómenos la idea venta de imaginarios, donde la obsesión por el espectáculo será determinante; por ello la McDonalización simboliza el esfuerzo y la voluntad de convertir el modelo de la comida rápida en un prototipo de la actual globalización.

En un contexto donde todo está mediatizado por el consumo, el símbolo guadalupano no puede substraerse de este fenómeno, se desterritorializa, pierde sus componentes identitarios y se transforma en un elemento análogo a la McDonalización.

Aún más, su ámbito de circulación son las grandes cadenas comerciales, la televisión y en el último tiempo las redes virtuales. Al respecto, García Canclini menciona que la integración de las culturas populares a los circuitos del consumo tiene que ver con dos tesis: la primera se refiere a que el capitalismo no avanza eliminando las culturas populares o tradicionales, sino que se apropia de ellas, las reestructura y reorganiza, modificando la función de sus objetos, como así mismo sus creencias y ritualidades (García Canclini 2002, 51). En segundo lugar, las clases hegemónicas desestructuran el *ethos* de las prácticas populares, y las subordinan a una lógica común, que da cuenta de su reorganización en un sistema unificado de producción (Ibid.). Desde este punto de vista, nos encontramos con un proceso de resignificación de la imagen de la Virgen de Guadalupe, que se sitúa desde una lectura de la religiosidad popular a su asimilación como significante de la McDonalización.

Es así como las culturas populares y sus formas de representación pasan a formar parte de los entramados del mercado; en tal disyuntiva la imagen de la Virgen se nos muestra deshistorizada, su eficacia simbólica y ritualidad quedan desplazadas en función de sus componentes estéticos. Es decir, las narrativas asociadas a la propia imagen van a pérdida emergiendo las dimensiones del espectáculo y la decoración, entre otras.

A modo de conclusión

La globalización ha significado un proceso cultural y económico de profundos cambios, que infieren por su complejidad un análisis multidimensional. Lo global implica la convergencia factores políticos, económicos, culturales, migratorios, financieros, etc. Además, la globalización tiende por su propia naturaleza a integrar las diferencias en función de la construcción de sistemas únicos de significación simbólica. Esta homogeneización en el plano cultural supedita diferentes expresiones del mundo popular a las lógicas del consumo. Tal subordinación implica procesos de apropiación, subordinación, resemantización y exclusión de la diversidad propia de lo popular. Bajo estos parámetros, el símbolo guadalupano y su importancia dentro de la religiosidad popular son determinantes para visibilizar los cambios que están ocurriendo con

referentes y productos de las propias culturas populares. En definitiva, constatamos que los propios elementos que forman la imagen se fragmentan en microrrelatos despolitizados, la figura de la madre protectora se retira en función del espectáculo y el mercado. Queda, sin embargo, esperar que la imagen que ha acompañado a los pobres de Latinoamérica por casi ya 500 años encuentre las fórmulas o los intersticios desde donde cuestionar la hegemonía neoliberal.

Referencias

- Bonfil, Batalla. 1990. *México profundo, una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Buschiazzo, Liliana. 2003. *El estado precario*. Argentina: Longseller.
- De la Mota, Ignacio. 2002. *Diccionario Guadalupeño*. México: Enciclopedia Guadalupeña.
- Deleuze, Gilles. 2015. *El saber. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, Michel. 2008. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, Hans-Georg. 2015. *Verdad y Método II*. España: Sígueme.
- García Canclini, Néstor. 2002. *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- . 2009. *Consumidores y ciudadanos*. México: Debolsillo.
- Gómez, Águeda. 2003. "La narración política del movimiento zapatista". *América Latina hoy* 33:39-62.
- Ianni, Octavio. 1998. *La sociedad global*. México. Siglo Veintiuno.
- Jameson, Fredric. 1998. *La posmodernidad*, México: Kairós, 165-186.
- Lafaye, Jacques. 1977. *Quetzalcóatl y Guadalupe*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Leyva, Gustavo. 2012. *Tratado de metodología de las Ciencias Sociales: perspectivas actuales*. México: Fondo de Cultura Económica, 140-200.
- Lévi-Strauss, Claude. 1969. *Antropología estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Nebel, Richard. 1996. *Santa María Tonantzín, Virgen de Guadalupe*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Paz, Octavio. 2014. *El Laberinto de la Soledad. Postdata vuelta al laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Revel, Judith. 2008. *El vocabulario de Michel Foucault*. Argentina: Atuel.
- Ricoeur, Paul. 2003. *El conflicto de las interpretaciones, ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Ritzer, George. 1996. *La McDonalización de la Sociedad*. Barcelona. Ariel.
- Soustelle, Jacques. 1994. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zarebska, Carla, Alejandro Gómez de Tuddo. 2002. *Guadalupe*. México: Basilisco.

Turbantes y Danzas: el rostro más tenue del ritual danzado andacollino / Daniela Banderas G. y Lina Barrientos P.¹

Los llamados Bailes Turbantes y Bailes de Danza (o Danzantes) son cofradías de bailes característicos de la festividad de la Virgen del Rosario celebrada en Andacollo, Región de Coquimbo, Chile. Esta fiesta se enmarca en el contexto de religiosidad popular mariana latinoamericana, presente de manera especial en el norte andino chileno, conformando parte de un corpus de fiestas marianas emblemáticas por la tradicional manifestación masiva de fe y devoción. Además de la fiesta en cuestión, estas son la de La Candelaria en la Región de Atacama, la de Ayquina en la Región de Antofagasta, la de La Tirana en la Región de Tarapacá, y la Fiesta de Las Peñas en la Región de Arica y Parinacota.

Los bailes estudiados, junto a los Bailes Chinos, son considerados originarios y propios de dicha festividad. Es desde una total ausencia de trabajos investigativos en torno a ellos que nos planteamos una serie de interrogantes, las que guiaron una investigación desarrollada durante 2018.² Teniendo como marco ese trabajo es que en esta ocasión abordaremos factores anclados a la experiencia musical, los que consideramos determinantes para la permanencia de estos bailes en particular, así como aquellos concernientes a la relación que existe entre ellos y la vivencia devocional-festiva.

La metodología utilizada incluyó la revisión de fuentes bibliográficas y documentos historiográficos; la revisión de archivos sonoros; la realización de entrevistas a investigadores clave; la observación y registro del desempeño de los bailes en cuestión en fiestas de la Virgen del Rosario de Andacollo y en fiestas patronales locales (La Serena y alrededores); la realización de entrevistas a los actores en situación festiva, y entrevistas en profundidad a miembros de los bailes estudiados.

¹ Universidad de La Serena, Chile.

² La investigación aludida fue financiada por el Ministerio de la Artes, las Culturas y el Patrimonio a través del Concurso al Fondo de Fomento de la Música Nacional, año 2018.

Los resultados de esta investigación comprenden una caracterización musical de los bailes; la vinculación de música, danza, devoción y experiencia emotiva, y el planteamiento de una estética ritual propia de las cofradías estudiadas en directa relación con el contexto particular de la fiesta de Andacollo.

Exposición general del problema

Después de la refundación de La Serena, en el año 1549, fue descubierto un yacimiento de oro a 57 kilómetros al sureste de dicha ciudad, dando origen a la localidad de Andacollo. El yacimiento dio paso al desarrollo minero y cultural y al repoblamiento del territorio por el requerimiento de mano de obra, asociada su producción al sistema de encomienda. El encomendero tenía a su cargo un importante grupo de indios que trabajaban para rendir tributos al Rey de España, contando, además, entre sus deberes, el de evangelizarlos como súbditos de la Corona, convirtiéndolos al catolicismo. El trabajo en las minas resultaba extenuante y esclavizador, encontrando estos trabajadores y sus familias cierto regocijo en las fiestas que, establecidas por los colonos como herencia de la tradición hispana medieval, celebraban a la Virgen y a los Santos Patronos mediante romerías acompañadas de cantos y danzas, en las que se realizaban rogativas y sacrificios con la esperanza de una mejor vida (Ruiz 2014).

En este marco es que aparecen en Andacollo, hacia la segunda mitad del siglo XVI, grupos de hombres, principalmente mineros, que le bailan a la Virgen del Rosario. Así, según el *Libro de Bailes de Laureano Barrera*, el primer Baile Chino de la región habría surgido hacia 1584 (Galleguillos 2018), constituido por aquellos individuos que se sienten *servidores* (*chinos*, en quechua) de la Virgen. Caracteriza a los Bailes Chinos el uso de una flauta de caña de tubo complejo, cuya emisión multifónica será distinguida por Pérez de Arce (2000) como *sonido rajado*, así como el acompañamiento de un pequeño tambor de cuero. Mientras los integrantes tocan, efectúan un movimiento corporal de saltos alternados con encucillamientos, según un ritmo acompasado y cadencioso.

La ejecución dancística de los chinos se caracteriza por movimientos más bien rudos, y la sonoridad de sus instrumentos, de gran amplitud y próxima en su complejidad al *ruido*, no es *melodiosa* en modo alguno. A esta estética, divergente en su indigenismo respecto a la tradición de los feligreses colonos y del clero, se suma el hecho de que estas cofradías contaron cada vez con más adeptos, lo que ocasionó que en el año 1752 el arzobispado de La Serena promoviera la creación del primer Baile Turbante, portador de una vestimenta “más apropiada a la devoción” y ejecutor de una “danza suave y ceremoniosa” (Uribe Echevarría 1974, 59). Este baile estaba “formado por hombres probos, piadosos y de conducta intachable” (Albás 1943, 128), consistiendo su organización en la manera que la autoridad eclesiástica, “indignada con los excesos de los primitivos bailes de indios” (Ibid.), encontró para detener la turbulencia y la supremacía de estos. En concordancia con lo anterior, el cronista Ignacio Domeyko se refiere al Baile Turbante con elogios, valorando que esté conformado por la que considera “gente escogida”, individuos que “casi todos son de gran estatura, enhiestos, elegantes, relucientes de oro, plata, abigarradas cintas y pañuelos azules, graves, casi orgullosos, disciplinados descendientes de los conquistadores” (Domeyko 1978, 558). Este nuevo baile se acompañaba de melodías diatónicas, de clara herencia europea, interpretadas con acordeón, guitarra, mandolina, pito o flautín y pequeños tamborcillos y triángulos, siendo los elementos característicos de su vestimenta el predominio del color blanco y el uso de un gorro en forma de cono del cual se desprendía un velo de tul, sentando manifiestas diferencias estéticas con los chinos.

Años más tarde, en 1798, bajo similares circunstancias y con igual propósito, aparece por primera vez en la fiesta andacollina el Baile de Danza (Contreras y González 2014). Este utiliza una instrumentación similar a la de los Turbantes, pero sus melodías son otras y sus trajes más sencillos (Barrientos 1995). Según Albás, la estética de los Danzantes no es “tan lujosa como los Turbantes ni tan monótona como los Chinos. Sus vestidos eran resaltantes, pero no costosos; sus bailes más variados y con más animación que los de aquellos, y con más arte y más armonía que los de estos. Cubren

sus cabezas los individuos de esta comparsa con un morrión de sencilla forma, pero que hacen resaltar con espejitos y abalorios” (Albás 1943, 130).

Durante dos siglos los tres bailes mencionados, con sus respectivas particularidades, conformaron la tradición religiosa popular de Andacollo, propagándose luego a otras localidades de la Región de Coquimbo y haciéndose parte de numerosas fiestas patronales. A partir de la década de 1960, esta tríada se verá opacada por la incorporación de bailes religiosos portadores de instrumental grueso llegados desde el Norte Grande, los que ensombrecen a los bailes tradicionales, y en particular a Turbantes y Danzas, con los altos decibeles que comporta su organología. Con todo, los bailes de Turbantes y Danzas continúan siendo parte sustancial del espacio ritual andacollino, exhibiendo un complejo estético propio que, si bien ha sufrido cambios importantes en los últimos cincuenta años, también ha conservado sus rasgos medulares en sintonía con la festividad mariana en cuestión.

Religiosidad popular mariana

Moreno define *religiosidad popular* como “expresión libre de lo oficial de la religión y en contraste con lo racional y estructurado que lo caracteriza y que se presenta bajo los signos de lo dionisiaco” (Lira 2016, 298). La connotación festiva que adquiere la práctica de la religiosidad popular, por medio de la expresión musical y dancística utilizada para manifestar la fe en el acto devocional, entra en concordancia por lo expresado en las conclusiones de la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano (trabajo conocido como *Documento de Puebla*), que describe la religiosidad popular como “la capacidad de expresar la fe en un lenguaje total que supera los racionalismos (canto, imágenes, gesto, color, danza); la Fe situada en el tiempo (fiesta) y en lugares (santuarios y templos); la sensibilidad hacia la peregrinación como símbolo de la existencia humana y cristiana” (Celam 1979, 164-165).

De acuerdo con lo anterior, observamos la fiesta de Andacollo en cuanto paradigma de religiosidad popular. Relevaremos en ella su sincretismo, manifiesto en la tensión producida entre el marco que establece el credo católico y una práctica que,

si bien se asume como católica, opera más bien fuera del oficialismo eclesial, constituyendo una representación de creencias profundamente ligada al pueblo y su proverbial indigencia necesitada de consuelo. Es de señalar, no obstante, cómo esta condición sincrético-paradigmática de la Fiesta de Andacollo trasciende la cuestión estrictamente social, permitiendo la visualización en ella de una auténtica cosmovisión intercultural, pues es posible el reconocimiento de un interactuar de tradiciones tanto prehispánicas como hispánicas, coloniales y criollas, todas maduras en un tiempo ya republicano. Efectivamente, la inserción de esta fiesta en el corpus mariano-festivo señalado más arriba se asocia innegablemente a la cosmovisión andina general, entrelazando ocultamente rituales a la Pachamama todavía perceptibles en libaciones y aspersiones, y en prácticas ceremoniales próximas a la *chal'ta* y aún a la *wilancha*.³ Según Lautaro Núñez, “el culto a la virgen no enmascara los rituales de la Pachamama, sino más bien ambos valores mestizados convergen poco a poco en plena convivencia, enriqueciéndose y recreándose recíprocamente” (Núñez 2004, 36), a lo que suma un hecho notabilísimo, y que es cómo la práctica del *taqui* en el Tawantisuyo –descrito e ilustrado por el cronista Guamán Poma de Ayala (1613)–, en cuanto ritual integrador de danzas, músicas y atuendos enmascarados, fue tomada por los misioneros españoles como una forma de evangelizar, llegando a cierta emulación de sus procederes en procesiones y autos sacramentales efectuados en España, especialmente durante la celebración de Corpus Christi. De esta manera, según Núñez, “el catolicismo se andinizó, se singularizó y surgieron nuevas respuestas religiosas y tan vitales, que las fiestas de santuarios alcanzaron un clímax público” (Núñez, 37).

Características generales de los Bailes Turbantes y de Danza: el factor melódico

A partir de la revisión de archivos y del trabajo de campo realizado pudimos, en el marco de nuestra investigación, detectar una serie de rasgos cardinales de los bailes estudiados, así como también transformaciones en cuanto a danza, música, instrumentos, vestimenta y objetos simbólicos. Para esta ocasión hemos decidido

³ Sacrificio de un animal, cuya sangre es esparcida en la Pachamama y sobre objetos rituales, en este caso los instrumentos musicales *para que toquen mejor para la Virgen*.

concentrarnos en el factor melódico, el que apreciamos como el rasgo músico-estructural que más distingue a Turbantes y a Danzas respecto de la música exhibida por los Chinos.

Lo primero que hay que señalar acerca del repertorio de melodías utilizadas es que, si bien muchas de ellas han permanecido a través de los años, otras tantas han caído en desuso.⁴ El aspecto rítmico-melódico que caracteriza a tal repertorio, se fundamenta en la condición diatónica de sus melodías, posiblemente originarias de España. Sus medidas son mayoritariamente binarias y simples, en compás de 2/4, sin desprecio de que también aparezcan otras de ritmo binario compuesto, en compás de 6/8. También hemos podido distinguir melodías en cuya fisonomía rítmica aparecen *hemíolas*, es decir la alternancia de un compás de 6/8 con uno de 3/4. El acontecer melódico avanza generalmente por grados conjuntos, evitando grandes saltos. Se trata de discursos breves, constituidos de dos a tres frases que se van repitiendo constantemente, mientras dure un tipo de *mudanza* o estación coreográfica. Hay melodías distintas para acompañar diferentes pasos y mudanzas del baile, como la marcha, el escobillado y el zapateo. Si bien la sonoridad característica de los pitos tiende al registro agudo, la intensidad es más bien suave, diríase *tenue*, en el contexto de general saturación sonora propia de la festividad en su estado actual.

Diremos también, aún cuando no podemos aquí profundizar demasiado al respecto, que la desaparición de melodías se observa análoga a la considerable reducción histórica que observamos en la instrumentación de los bailes estudiados, especialmente en las dos últimas décadas, quedando, en algunos casos, solo un par de tocadores de pito⁵ y tres o cuatro tamborileros.⁶ La sonoridad del triángulo, la guitarra,

⁴ Don Luis Tirado, *pitero* del Baile de Danza n°5, nos relata que varias melodías ya no se interpretan debido a que los aspectos coreográficos del baile asociado a estas han sido olvidados (Entrevista personal, mayo de 2018).

⁵ El *pito* también es conocido como pífano de banda de guerra, siendo usado en España y en casi toda Europa desde el siglo XVI. De la familia de las flautas traversas, tiene un orificio para la embocadura y siete orificios para el dedaje, de un largo de 30 centímetros aproximadamente.

⁶ El tamboril es un instrumento de doble parche de cuero, de por lo general de entre 20 a 25 centímetros de diámetro.

la mandolina y el acordeón a botones, que alguna vez caracterizó la organología de los bailes en cuestión, se ha perdido.⁷

Experiencia musical y vivencia devocional de Turbantes y Danzas: ícono y filiación

La potencia expresiva de los bailes religiosos supone un acto de intervención ritual cuyo fin es la expresión de la fe y en el que se transfiguran tiempo, espacio, hombre y acontecer. En este despliegue, entendido como hecho constitutivo de un ciclo devocional simbólico, los afectos y aspectos cosmovisionarios encuentran un amplio horizonte para desplegarse, constituyendo una instancia para la expresión de las comunidades en el plano de lo humano en relación con lo divino (Sepúlveda 2005).

Quizá no esté de más señalar que el núcleo simbólico de las celebraciones a la Virgen de Andacollo se encuentra precisamente asociado a la algarabía de bailes religiosos y su despliegue emotivo, que es donde Turbantes y Danzas desempeñan un rol de primerísima importancia. El cúmulo de emociones experimentadas por los danzantes durante el acto festivo vigoriza la vivencia devocional, permeando los límites espacio-temporales entre el *yo*, su circunstancia y, especialmente, el *ícono*. Efectivamente, esta experiencia emocional se encuentra absolutamente colmada por el sentido inmanente que porta la imagen de La Chinita, eje alrededor del cual se urde el ritual de Andacollo en su totalidad. Por otra parte, esta pasión icónica nos permite comprender las acciones de sacrificio llevadas a cabo por feligreses y danzantes, todas íntegramente referidas a la imagen santa, preñadas de una controversia emocional lindante en la paradoja, o sea reuniendo en sí la alegría y la melancolía del amor. En palabras de Plath, algunos asistentes “lloran, otros se descalzan, recorriendo grandes trechos a pie desnudo; otros lo recorren de rodillas y con lágrimas en los ojos, no por sufrimiento, sino por el goce de ver el sitio donde está la imagen respetada: algunos rezan y los demás van observando un profundo silencio” (Plath 1951, 52).

⁷ Cabe señalar que sólo el Baile Turbante N°1 mantiene el acordeón, no obstante, el acordeón piano, y que el jefe del Baile de Danza n° 5, don Marcelino Vega, rescata el acordeón piano heredado de su padre a propósito de las conversaciones sostenidas durante el transcurso de la investigación a la que aludimos en el inicio de este escrito.

La piedra angular del fervor es la música, que constituye el canal para la manifestación de la emoción y la devoción, así como articula un nuevo orden festivo, siendo los danzantes auténticos intermediarios entre los devotos y la Madre divina. La mirada al fenómeno danzante, entendido como un suceso en el que se manifiestan la música y la danza en cuanto expresiones de un sustrato profundo –común, por lo demás, a otros fenómenos rituales similares–, permite comprender los bailes y la música ejecutados por Turbantes y Danzas en las fiestas a la Virgen de Andacollo, como una operación simbólica y ritual altamente compleja, en donde el espacio es intervenido por el cuerpo y la música (Castillo et al. 2010). Es en este contexto que el establecer cómo se articulan el universo afectivo, la devoción religiosa y la música en cuestión se devela como una tarea del todo necesaria, en la medida que partimos del supuesto que la experiencia devocional festiva y afectiva es un factor central para la permanencia de estos bailes y su música. Este hecho nos condujo a detenernos en ciertas particularidades de los bailes estudiados, especialmente referidas a la estrechísima vinculación entre sus características musicales y performativas y los valores decisivos del sistema ceremonial andacollino.

La festividad de Andacollo transcurre en un marco de cierta sobriedad digna de ser señalada. Si bien nos encontramos en un espacio desbordante en cuanto a estímulos se refiere, no se observa en modo alguno actitudes de descontrol ni desenfrenos. En esta misma línea, no se verifica el consumo de alcohol entre los danzantes, por lo menos durante el tiempo ceremonial propiamente tal, ni manifestaciones desenfrenadas de ningún tipo. Esta sobriedad es referida por Ramírez, quien señala que desde el instante mismo en que los bailes arriban a Andacollo para la fiesta, lo hacen saltando, agitando sus instrumentos, mas con “compostura i moralidad [...]”. Es inútil querer observar en alguno de ellos la menor acción descompuesta o la menor licencia. El licor sufre en aquellos días una cuarentena rigurosa” (Ramírez 1873, 42). Es así como la festividad, transcurre dentro de un espacio en cierto modo ascético, o, al menos, muy riguroso moralmente.

Nuestra observación al respecto, entonces, tiene que ver con las particularidades que poseen los Bailes Turbantes y de Danza en dicho contexto. Si bien el ambiente

sonoro es totalmente saturado, las melodías interpretadas por Turbantes y Danzas, como ya ha sido dicho, son más bien tenues y suaves en cuanto a intensidad se refiere, muy sencillas y repetitivas, a cargo de instrumentos de escasa sonoridad si se los compara con los utilizados por otros bailes religiosos como son los mismos Chinos y más todavía aquellos portadores de instrumental grueso. Por su parte, el baile es en cierta forma constreñido, siendo circunspecto y aún limitado el uso del cuerpo. En este sentido, la música y la danza de los Bailes de Turbantes y Danzas ciertamente se verifican como acordes a una estética sellada por valores católicos, en concordancia con su origen y en oposición a lo realizado por los chinos, que conservan fuertes elementos de la tradición indígena. Debemos dejar en claro, sin embargo, una cuestión evidente: lo realizado por Turbantes y Danzas no solo es afín al marco devocional católico, sino que patentiza, como decíamos, sincréticamente, la connotación “filial” que caracteriza a la ritualidad andina conformada alrededor de la Pachamama. Este hecho merece, no obstante, un énfasis del todo necesario: no se trata tanto de la devoción a una deidad misteriosa, por más femenino y materno que sea su rostro, sino de una experiencia emocional *viva*, fuertísima, determinada por la presencia mágica del ícono. Tal experiencia adopta, espontáneamente, la forma de una relación filial que no dudamos en relatar como *arquetípica*, signada por la dependencia y la exigencia, la gratitud y el reclamo en cuanto visos de un amor pasional profundo. Nuestra observación efectivamente confirmó cómo los danzantes se autoexperimentan en cuanto indiscutidos e indiscutibles *hijos de la Virgen*, contando para ello con una educación emocional sustentada no solo en años sino en generaciones. Cabe hablar, entonces, de una *cultura de la filiación*, que es precisamente la que se manifiesta en la estética de la música, la danza y las vestimentas de los cófrades: las sencillas melodías ciertamente recuerdan antiguos romances infantiles, sus vestidos han sido decorados con un primor diríase “femenino”, tal como apunta Uribe Echavarría;⁸ su baile es manso, su actitud obediente, la expresión de su emocionar transita entre la alegría y una afectividad

⁸ “El lujoso uniforme es de una prestancia femenina. Prendas que parecen inventadas por mujeres; por madres que han donado su hijo pequeño a la Virgen, y el niño ha crecido” (Uribe Echavarría 1974, 59).

llorosa y enternecedora, modalidades expresivas que, sin duda, remiten a la relación hijo-madre, cargada del característico narcisismo infantil que busca ser objeto privilegiado de la mirada materna, benefactora, protectora y, por sobre todo, *consoladora*.

Reflexión final

En términos generales podemos decir que los bailes religiosos se anclan al acto devocional festivo, siendo movidos por la fe; que la música y la danza pueden ser entendidas como vehículos expresivo-rituales; que los bailarines y músicos pueden visualizarse como intermediarios entre los devotos y, en nuestro caso, la Virgen-Madre; y que la emoción experimentada durante la fiesta moviliza a los bailes, otorgando continuidad y permanencia a esta manifestación popular.

Luego, lo particular de los Bailes Turbantes y de Danza resulta de cómo su estética musical y performativa no solo es concordante con ciertos cánones católicos, conforme a su origen histórico, sino que se haya en sintonía con un marco devocional mariano particular acaecido en el ritual andacollino, resonante de la filiación telúrica andina, y caracterizado por una sobriedad del todo acorde a la particular vinculación con la imagen mariana aquí venerada. De esta forma, la expresión musical y la experiencia afectiva se aprecian como inseparables de las características devocionales del ritual en cuestión. De ahí que, a pesar de la algarabía andacollina, las tenues melodías de los pitos de Turbantes y Danzas continúan ocupando un espacio cada octubre y diciembre en honor a la *madre protectora* materializada en la imagen de La Chinita de Andacollo.

Referencias

- Albás, Principio. 1943. *Historia de la imagen y el santuario de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo*. Sin referencias editoriales.
- Barrientos, Lina. 1995. *Música y Músicos en la Fiesta a la Virgen de Andacollo*. Informe final del Proyecto FONDART N°53015, La Serena-Chile.

- Barrientos, Lina y Daniela Banderas. 2019. *Turbantes y Danzas de Andacollo en su música. Estética y emociones de una fe popular*. Informe final Proyecto FFMN 2018, Folio 461087, MCAP-Gobierno de Chile.
- Castillo, Gabriel, Patricio de la Cuadra, Benoit Fabre y Francoise Blanc. 2010. "Sonido ritual, campo de fuerza y espacialidad existencial. Una estética no musicológica de los bailes chinos". *Aisthesis* 48:157-175. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Celam. 1979. *La Evangelización en el presente y en el futuro de América Latina. Puebla: Conclusiones de la III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano*. Santiago: Conferencia Episcopal de Chile.
- Contreras, Rafael y Daniel González. 2014. *Será hasta la vuelta de año. Bailes Chinos, festividades y religiosidad popular del Norte Chico*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Domeyko, Ignacio. 1978. *Mis viajes. Memorias de un exiliado*. Tomo I. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Galleguillos, Francisco. 2018 [1896]. *Una visita a La Serena, Andacollo y Ovalle*. Ovalle: Corporación Cultural Municipal.
- Lira Latuz, Claudia. 2016. "En torno al concepto de religiosidad popular". *Aisthesis* 60:297-302. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Núñez, Lautaro. 2004. *La Tirana del Tamarugal*. Santiago: Ediciones Universitarias, Universidad Católica del Norte.
- Pérez de Arce, José. 2000. "Sonido Rajado, Historical Approach". *The Galpin Society Journal* LIII, 233-251.
- Plath, Oreste. 1951. "Santuario y tradición de Andacollo". *En Viaje* 212:47-57.
- Ramírez, Juan Ramón. 1873. *La Virgen de Andacollo. Reseña histórica de todo lo que se relaciona con la milagrosa imagen que se venera en aquel pueblo*. La Serena: Imprenta del Correo del Sábado.
- Rodríguez, Salvador. 2012. "Nuevas perspectivas sobre religiosidad popular o religión común de los andaluces". *Gazeta de Antropología* 28 (3). Recuperado de

[http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-28-312-Savador Rodriguez Becerr.pdf](http://www.gazeta-antropologia.es/wp-content/uploads/GA-28-312-SavadorRodriguezBecerr.pdf)

Ruiz, Agustín. 2014. *El Baile Chino en Chile*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes..

Sepúlveda, Fidel. 2005. "Fiesta y vida". *Aisthesis*, 38. Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, 92-98.

Uribe Echeverría, Juan. 1974. *Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

MESA 19. Recorridos históricos en comunicación y cultura popular

Escuchá la voz. Escuchala vos. La radio en su contexto / Noelia Depaoli¹

Radio Sur está ubicada en el corazón del barrio Megaproyecto MTL, emprendimiento colectivo de viviendas populares inaugurado el año 2007. La construcción del barrio fue llevada adelante por el MTL, movimiento político y social que nació en el año 2001² de la mano de trabajadoras y trabajadores ocupados y desocupados, en su mayoría migrantes de países limítrofes, que formó parte activa del movimiento piquetero³ del país.

El megaproyecto Monteagudo se enmarca en la decisión política del movimiento de hacer frente a la problemática habitacional en el sur de la ciudad. A partir de la



¹ Radio Sur, Argentina.

² El año 2001 es conocido como el punto más alto de la crisis política, económica, social e institucional que venía teniendo lugar en la Argentina.

³ Movimiento de trabajadores y trabajadoras desocupadas surgido en Argentina a mediados de la década de 1990. La denominación se debe a la forma de protesta social utilizada, conocida como “piquete”.

compra un predio de dos manzanas, conformó una cooperativa de trabajo donde los vecinos y vecinas construyeron sus propias viviendas.

Esta fue una salida colectiva para las familias organizadas que enfrentaban la crisis habitacional. En el terreno hay 326 viviendas, un espacio donde funciona el Bachillerato Popular Graciela Acosta con orientación en comunicación popular y una radio.

Radio Sur emitió por primera el 27 de septiembre de 2008. Es un medio sin fines de lucro que transmite desde el barrio de Parque Patricios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Surge como un proyecto político comunicacional del MTL, entendiendo que la tradición de las emisoras comunitarias es fundamental en la historia y en la coyuntura político-social de los países, y que forman parte de las luchas por las transformaciones sociales en los diferentes escenarios y momentos históricos. En consecuencia, construyó el edificio donde funciona la emisora, compró los equipos y convocó a comunicadores y comunicadoras para que llevaran adelante un medio que trascendiera las fronteras barriales, con una impronta ideológica de izquierda y que albergara diferentes voces, miradas y organizaciones del campo popular.

El o la oyente pueden aproximarse a los sonidos de Radio Sur en el 88.3 del dial, descargando la aplicación en el teléfono celular o ingresando a www.radiosur.org.ar.

Muchas de las personas que procuran el sostenimiento del medio llegaron al proyecto por el vínculo con el MTL y partidos cercanos al movimiento. Algunas organizaciones tomaron la decisión de participar orgánicamente en la construcción política de Radio Sur y otras aportan de diversas maneras, dependiendo de las necesidades, los tiempos y el interés de intervención.

En diez años de existencia Radio Sur atravesó y superó diferentes experiencias y episodios. Algunos de carácter estructural y otros vinculados a cuestiones de políticas públicas: la pelea permanente por el acceso a la licencia radiofónica⁴ y la lucha por la democratización de la información.

⁴ Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) que se sancionó en el año 2009 plantea un cambio de paradigma en relación con la libertad de expresión y reconoce a la comunicación como un derecho humano básico y no como mercancía. Exige producción local e independiente; pone límites a la concentración de medios, promueve la diversidad y el pluralismo, entre otros avances destacados.

En su organización interna, Radio Sur está conformada por el colectivo de dirección (espacio de coordinación y dirección política), las diferentes áreas de trabajo (comunicación, formación, autogestión, programación, operación técnica, producciones especiales, legislación de medios de comunicación, también llamada AMARC, Asociación Mundial de Radios Comunitarias, red de la que forma parte, el grupo de mujeres y de varones. Los espacios de toma de decisiones son las reuniones denominadas “plenario” y las de cooperativa, ambas de carácter mensual. Las áreas de

Respecto de los medios sin fines de lucro, reserva un tercio del espectro radioeléctrico para promover el, acceso a licencias al sector, hasta el momento negado. La Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA), no avanzó en la regulación del espectro radioeléctrico (debía realizar un Plan Técnico Integral para obtener un mapa de la disponibilidad o concentración de frecuencias en cada localidad del país). La mayoría de las emisoras FM que pudieron acceder a la licencia (caracterizadas de baja potencia), se ubican en zonas donde el espectro no está saturado. En diciembre de 2015, con el cambio de gestión gubernamental y mediante los decretos 13, 236 y 267, se modificaron aspectos sustanciales vinculados al límite de licencias, a la concentración, la diversidad y el pluralismo, y se creó el Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) que reemplazó a la AFSCA. Recientemente, a casi diez años de la sanción de la LSCA, el ENACOM otorgó licencias a algunas emisoras “históricas”, que contaban con Permisos Precarios Provisorios, ubicadas en localidades con alta densidad demográfica.

trabajo llevan adelante las resoluciones tomadas en estos espacios.



La grilla de programación está compuesta por programas de producción propia (son propuestos y realizados por el colectivo de la radio como consecuencia de una necesidad comunicacional y política, y no pagan espacio radiofónico), programas de producción externa (realizados por personas extrínsecas a la radio; en estos casos se construye un acuerdo económico) y programas de coproducción (realizados en conjunto con organizaciones sociales).

En Argentina los medios comunitarios, alternativos, populares fueron adoptando diferentes figuras legales en función de la que mejor se adapta a la necesidad de cada experiencia. Radio Sur cuenta con la Asociación Civil ligada al MTL presente desde la fundación de la emisora y la Cooperativa de Trabajo Radio Sur Limitada que se creó el año 2014. Esta última está integrada no solo por personas que realizan retiros (determinados roles y tareas que se desarrollan en la emisora reciben a cambio una

asignación o retiro⁵) sino por quienes forman parte de la Asociación Civil y por integrantes del colectivo de dirección de la radio.



La decisión de su conformación está ligada a la importancia de tener autonomía de la Asociación Civil en lo administrativo por un lado y a la necesidad de un paraguas legal para proteger el proyecto comunicacional en caso de juicio o demanda y el amparo formal para quienes perciben asignaciones, por otro.

Del nacimiento del proyecto a la refundación

Habiendo recorrido brevemente la importancia de los medios comunitarios, alternativos y populares, el proyecto político que impulsó el surgimiento de Radio Sur,

⁵ El colectivo de la radio utiliza el concepto “asignación” para referirse a la remuneración que perciben algunos integrantes del medio. A partir de la conformación de la Cooperativa de Trabajo, que los encuadra en un marco legal, utilizan también el concepto “retiro”. En adelante emplearemos “asignación” o “retiro” en este sentido.

la forma de organización y de militancia de quienes forman parte del medio, nos interesa dar cuenta de la sostenibilidad del proyecto e interrogar a la experiencia para poder comprender de qué manera y por qué pasó lo que pasó, cómo se sucedieron las etapas, las continuidades y discontinuidades (Lois 2008).

Abordaremos el surgimiento de Radio Sur, la puesta en funcionamiento y el desarrollo del proyecto comunicacional, recorriendo la historia del medio en tres etapas:

Nacimiento del proyecto al desembarco en el 88.3: abarca el momento de la primera salida al aire, la emisión de los primeros programas, la caída y reconstrucción de la antena, la lucha contra la interferencia en el 102.7 del dial y el desembarco en el 88.3 a fines del año 2011.

De la tira diaria y el pago de “asignaciones” a la cooperativa de trabajo: este segundo momento comienza con la decisión del colectivo de dirección y quienes militaban el proyecto en ese entonces de emitir un programa informativo en formato de tira diaria. Así, a principios de 2012 la emisora asume un nuevo desafío: el pago de “asignaciones”. Esta etapa se extiende hasta el momento en que se inician los trámites para la conformación de la cooperativa de trabajo.

De la formalización de la cooperativa de trabajo al planteo de “refundación”: esta última etapa comprende desde la concreción de la cooperativa de trabajo, en noviembre de 2014, hasta el mes de diciembre de 2017, momento en que el colectivo comienza a hablar de una “refundación” de Radio Sur. Como veremos más adelante, hechos como la denuncia por acoso y ciertas tensiones en torno al rol militante y asalariado o asalariada, entre otros, propiciaron que el colectivo repiense ciertas formas y lógicas de construcción y planteara un momento de refundación del proyecto.

A partir del estudio documental del material gráfico, la revisión de las actas de reuniones y de las entrevistas realizadas a integrantes del medio (con recorridos diversos en la historia de la radio), analizaremos los ejes que emergieron y que se enmarcan en lo que Lamas y Tordini denominan dimensión político-comunicacional (principios que orientan el proyecto desde su nacimiento) y económica (acciones para

el financiamiento y las decisiones en torno a estas), (Lamas y Tordini 2007) que nos permiten pensar el proyecto.

Financiamiento: diversidad de fuentes y estrategias

“La financiación de un proyecto de estas características y su sustentabilidad se encuentran vinculadas al despliegue de estrategias de financiamiento que exceden en mucho el mero campo” (Zanella 2017, 66). A lo largo de su historia Radio Sur fue perfeccionando y recurriendo a distintas fuentes. En el momento de “nacimiento del proyecto al desembarco en el 88.3” el ingreso de dinero a la emisora, por las características del proyecto en ese momento, no era prioridad.

A medida que fue creciendo, la necesidad de fortalecer las estrategias de financiamiento y generar un ingreso estable fueron ganando importancia. Esto se ve reflejado en el período “de la tira diaria y el pago de ‘asignaciones’ a la Cooperativa de Trabajo” donde el colectivo logró gestionar convenios con sindicatos, proyectos con universidades y otras entidades, algunos de ellos de carácter eventual.

En la etapa “de la formalización de la Cooperativa de Trabajo al planteo de ‘refundación’” la experiencia y jerarquización del área de trabajo que toma las tareas de gestión y administración posibilitó que las estrategias de financiamiento fueran efectivas y que el esfuerzo se focalice en cuestiones concretas.

Las memorias de reuniones pertenecientes a esta etapa recorren diferentes circunstancias financieras de la emisora. Un momento que el colectivo militante referencia como “crisis financiera” donde se ven desplegadas las diversas fuentes a las que recurren para sostener el proyecto de manera inmediata y un momento de estabilidad donde la planificación y proyección económica cobra otro protagonismo. A pesar de la experiencia ganada a lo largo de los años, el déficit económico no desapareció.

Durante el momento de “crisis financiera” la necesidad de acudir a actividades que no se relacionan enteramente con el quehacer radiofónico queda de manifiesto. Si bien explican que la búsqueda de publicidad, la presentación de proyectos, los acuerdos con sindicatos y la inclusión en la grilla radiofónica de nuevos programas que paguen

espacio tiene larga data, en este período se acude a la venta de rifas, aportes individuales, *buffet*, fiestas, talleres y otras formas de financiamiento.

Se vislumbra luego una fase de estabilidad donde la apuesta es tener más eficacia en la búsqueda de subsidios y en la venta de publicidad. Uno de los entrevistados destaca como desafío que las organizaciones del campo popular vean a los medios del sector, y a Radio Sur en particular, como un espacio estratégico donde aportar.

A partir del análisis realizado se desprende que la elección en la diversidad de fuentes de financiamiento es una decisión política y parte de la estrategia del medio.

Modos de concebir la militancia y modos de concebirse asalariado o asalariada

Una de las razones por la que los proyectos comunicacionales de estas características se sostienen en el tiempo es porque la mayoría de los y las integrantes participan de forma militante o voluntaria. Generalmente, un número reducido de personas ocupan roles que perciben “asignación” o “retiro”. Esta decisión se ata a la búsqueda de la profesionalización y el fortalecimiento del proyecto.

En todos los casos quienes accedieron a las entrevistas se reconocieron como militantes del espacio, incluso quienes reciben “asignación” por el rol que asumen dentro de la organización.

En el período caracterizado como el “nacimiento del proyecto al desembarco en el 88.3” las “asignaciones” eran aportadas por el Movimiento Territorial Liberación que durante dos o tres años contribuyó al sostenimiento de tres “rentas”.

En la etapa “de la tira diaria y el pago de ‘asignaciones’ a la Cooperativa de Trabajo”, Radio Sur adquiere autonomía del MTL en lo que a pago de “salarios” refiere.

Es en el momento “de la formalización de la Cooperativa de Trabajo al planteo de ‘refundación’” donde la tensión entre las tareas militantes y el cobro de “asignaciones”, la autopercepción como trabajadores y trabajadoras y la necesidad de hacer crecer el proyecto incorporando más personas emerge.

Los argumentos esgrimidos con relación a los roles rentados y los tipos de vínculos que se generan en torno a estos invitan a preguntarse por la función de la cooperativa y cómo sustenta a los y las trabajadoras de la radio. Entendiendo que en la

actualidad el retiro de Radio Sur no es suficiente económicamente y es necesario buscar otros ingresos, hay posiciones que ponen el foco en la sobreexplotación de quienes perciben “asignaciones” (se realizan muchas tareas a cambio de dinero insuficiente) y otras que afirman que la tensión aparece sabiendo que nunca podrán conseguir que todas las personas que sostienen el espacio (militantes y militantes que cumplen roles rentados) logren cobrar por sus aportes al proyecto. Hay quienes opinan que las relaciones laborales que se establecen son, de alguna manera, una forma de estar fuera del mercado capitalista.

En lo que refiere a los esfuerzos por sostener el proyecto encontramos en las memorias de las reuniones que formar parte de la radio requiere no solo hacer un programa sino muchas otras responsabilidades (administrativas, técnicas, legales, etc.).

La doble labor que implica ser “asalariado o asalariada” y militante en un proyecto de estas características innegablemente envuelve las dificultades y las tensiones anteriormente expuestas. La ausencia de un convenio colectivo de trabajo,⁶ o un estatuto que incluya a trabajadores y trabajadoras que se autoperciben militantes de medios autogestionados en general, dificulta la tarea no solo para Radio Sur.

Tabúes

En muchos casos el sistema capitalista operó de forma tal que nos hizo creer que los proyectos de comunicación comunitaria o popular debían sostenerse de manera precaria y militante. Opera en esta instancia un postulado ideológico que pone en cuestión la preocupación por los recursos. (Binder, Fisher y Godinez Galay 2017)

Los proyectos comunicacionales autogestionados, en este caso Radio Sur, necesitan de la voluntad, el tiempo y la fuerza militante para sostenerse, pero también del dinero. En la etapa caracterizada como “de la formalización de la Cooperativa de Trabajo al planteo de ‘refundación’” las personas consultadas se refirieron al tabú, o no, en torno al cobro de “asignaciones”, pero también hicieron alusión a la incomodidad

⁶ La LSCA impone ciertas exigencias en cuanto al trabajo rentado y los roles profesionales. Esta preocupación (que no es nueva dentro del sector de medios comunitarios) reavivó los debates y algunos sindicatos, gremios y organizaciones comenzaron a tener discusiones en torno a la situación gremial y salarial de los y las trabajadoras.

que implica hablar de dinero con los programas que pagan espacio y al momento de decidir quiénes ocupan los roles rentados.

En torno al significante “tabú” apareció lo analizado en el apartado anterior: la figura militante asalariado o asalariada que encarna cierta tensión. Reconocen algún tipo de idealización alrededor a estos proyectos y el tono peyorativo que puede aparecer en función del cobro de “asignaciones”.

Patrón y patrona ausente ¿lógica mercantil presente?

Una de las definiciones del MTL es aportar el excedente de un proyecto que está en funcionamiento para sustentar otro que está comenzando. Con esta lógica durante el “nacimiento del proyecto al desembarco en el 88.3” la textilera (proyecto productivo del MTL) se hacía cargo de tres asignaciones para mantener roles fijos en Radio Sur. Los testimonios que dan cuenta de esta etapa no hacen referencia a la relación en términos mercantiles.

Durante el período “de la tira diaria y el pago de ‘asignaciones’ a la Cooperativa de Trabajo” en los testimonios no aparecen tensiones relacionadas con las figuras de patrón/a empleado/a. Es en la etapa “de la formalización de la Cooperativa de Trabajo al planteo de ‘refundación’”, donde emerge con fuerza esta temática con enfoques diversos.

Algunas personas plantean que es la falta de apropiación del espacio lo que conlleva a no concebirse “dueño o dueña” del proyecto. En otros casos manifestaron sentir cierta exigencia por parte de integrantes de programas que pagan el espacio radial y en otros relatos la demanda aparece impartida por integrantes del colectivo que no reciben “asignación”.

De los testimonios también se desprende una doble mirada: por un lado, la certeza de que se están reproduciendo relaciones laborales capitalistas y, por otro, que lo que están gestando está por fuera de eso.

Emergen de las entrevistas denuncias de actitudes patronales por parte de algunos y algunas militantes. También la incomodidad y necesidad de “ponerse la gorra” porque, según expresan algunas personas consultadas, hay quienes no asumen

las responsabilidades necesarias para llevar adelante el rol. Señalan también la incapacidad de otros y otras de tener una actitud propositiva ante las tareas asumidas y esperar que las indicaciones lleguen.

Según describieron, quienes perciben retiro lo hacen de manera estandarizada, por franja horaria o por hora según el caso. No existe dueño que se apropie de la fuerza de trabajo ni de la plusvalía generada por los y las trabajadoras.

En esta línea, haciendo referencia a la televisión alternativa, Vinelli (2011, 33-34) sostiene que en estos procesos las relaciones del tipo patrón/empleo quedan desencajadas porque la alternatividad no se basa en la explotación del trabajo. La propiedad del medio es social y las decisiones son tomadas de manera colectiva. Reconoce en estas experiencias diferentes niveles de compromiso y la necesidad de construir aquí y ahora lo que creemos que tiene que ser la construcción del poder popular, prestando atención a las enseñanzas del pasado y combatiendo y no reproduciendo las lógicas que queremos destruir.

Aparece en algunos relatos, sin embargo, una fuerte tensión entre quienes perciben retiro y quienes no. En el análisis se evidenció la dificultad de conjurar un adecuado y justo aporte entre los esfuerzos militantes y las tareas que se supone debe llevar adelante cada rol rentado. Se advierte la complejidad que implica sostener un proyecto de comunicación autogestionado, comunitario, que cuenta con menos recursos económicos de los deseados y que intenta escapar a las lógicas mercantiles estando inmersos en el sistema capitalista.

La discusión en torno al feminismo

Radio Sur es parte del entramado social y la violencia patriarcal no discrimina organizaciones. En diciembre de 2017 la emisora hizo público un comunicado en el que denuncia y explica la desvinculación del conductor del programa *Con el pie izquierdo* por acosar a una compañera y militante del proyecto.

La discusión en torno al feminismo en Radio Sur aparece recién en el momento “de la formalización de la Cooperativa de Trabajo al planteo de ‘refundación’”. Algunos hitos para destacar en esta etapa son el taller sobre “Micromachismos en la vida

cotidiana de la radio” que realizó el colectivo para repensar ciertas prácticas y la primera reunión de mujeres de Radio Sur luego de la denuncia por acoso.

La irrupción del feminismo como tema central no se produjo por generación espontánea; los discursos y registros documentales indican que la violencia machista estaba presente y la denuncia de micromachismos pujaba por salir a la luz.

La necesidad por discutir si la emisora era feminista o no y de abordar las diferentes violencias sufridas aparece en las memorias unos meses antes de la denuncia por acoso. Se registra hacia final del 2015 la creación del área de género con el objetivo de transversalizar la discusión y la temática. Se muestra también un claro interés por cubrir y militar instancias como el Encuentro Nacional de Mujeres⁷ y el Paro Nacional de Mujeres,⁸ entre otras.

Los testimonios coinciden en que a pesar de que el feminismo no era una novedad en el aire y los pasillos de la emisora, a partir de la denuncia y la lucha del movimiento argentino de mujeres por ocupar los espacios, los debates comenzaron a exigirse con más fuerza y el colectivo resolvió comenzar a darlos en conjunto y por separado en el espacio de mujeres y en el espacio de varones que nacieron a partir de ese momento.

En el marco de esas reuniones y entendiendo que la expulsión automática como respuesta inmediata no era eficaz para que el conductor reflexionara sobre sus prácticas y las deconstruyera, el colectivo decidió separarlo durante tres meses, hacerse cargo económicamente del tratamiento psicológico y transcurrido ese tiempo encontrarse con él y pedir un informe a la profesional para tener una devolución sobre el proceso. Luego de estas instancias y no habiendo reconocido ninguna de las prácticas machistas ejercidas, el colectivo entendió que no era viable continuar el vínculo profesional y particular con una persona que no había podido reflexionar sobre sus prácticas.

⁷ Encuentro autoconvocado, horizontal, federal, autofinanciado y plural de mujeres y disidencias que se realiza anualmente en la Argentina desde 1986.

⁸ Denunciando violencia de género y la situación económica, el 19 de octubre de 2016 mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries y bisexuales realizaron un cese de tareas en Argentina.

El grupo se encontró abordando nuevamente situaciones de violencia hacia las mujeres en las reuniones mensuales cuando una de las integrantes de la cooperativa de trabajo, en pareja con una persona que no pertenecía al colectivo, denunció maltrato psicológico sistemático y, en una ocasión, la violencia física que estaba sufriendo y que repercutía directamente en su bienestar físico, emocional y en su desarrollo cotidiano dentro y fuera de la emisora. Frente a esta situación decidieron otorgar (tomando lo planteado por la ley vigente en la provincia de Buenos Aires que establece una Licencia para Mujeres Víctimas de Violencia destinada a todas las trabajadoras de la Administración Pública o sociedades de economía mixta con participación estatal) una semana de licencia laboral por violencia de género.

Radio Sur: parte del engranaje de los medios comunitarios

Este trabajo puede ser tomado como puntapié inicial para analizar de qué forma atraviesa el colectivo de Radio Sur el proceso que denominan de “crisis” o “refundación”. Muchas radios del sector sortearon situaciones similares y redefinieron sus objetivos iniciales. No fueron procesos lineales y en numerosas ocasiones se expresaron de forma problemática “a través de tensiones y desánimos en los grupos de trabajo; alejamiento o expulsión de personas de los equipos de gestión y producción; cierres temporales; reducciones de los horarios de transmisión y cambios en los perfiles de programación” (Kejval 2005, 51).

Otra línea futura de trabajo para el colectivo puede ser la elaboración de un estatuto que contemple la particularidad de los trabajadores y trabajadoras de la Cooperativa Radio Sur Limitada en tanto militantes de un medio autogestionado. La inexistencia de un convenio colectivo de trabajo que ampare a personas que asumen roles rentados en proyectos de estas características es una de las complejidades que reviste el campo de la comunicación comunitaria, alternativa, popular, autogestionada, cooperativa.

Referencias

- Binder, Inés, Pablo Fisher, y Francisco Godinez Galay. 2017. *Como sea: sostenibilidad económico administrativa de las radios comunitarias argentinas*. Buenos Aires: Ediciones del Jinete Insomne.
- Kejval, Larisa. 2005. "Los proyectos político culturales de las radios comunitarias, populares argentinas (1983-2001)". Tesina de grado, Buenos Aires.
- Lamas, Ernesto, y Ximena Tordini. 2007. *El diseño colectivo de la gestión. Un proyecto, cuatro dimensiones*. Buenos Aires: Colectivo La Tribu.
- Lois, Ianina. 2008. "Aproximaciones al juego en proyecto sociales y comunitarios". Apunte para la Cátedra Taller de Comunicación Comunitaria, Buenos Aires.
- Vinelli, Natalia. 2001. *Comunicación y televisión popular: escenarios actuales, problemas y potencialidades*. Buenos Aires: El río suena.
- Zanella, Gustavo. 2017. "Estrategias de financiamiento en las revistas independientes". En *Editar sin patrón. La experiencia política-profesional de las revistas culturales independientes*. Daniel Badenes. La Plata: Club Hem.

En la calle y en los medios: el mundo popular, representación visual y comunicación contra hegemónica (1982-1988) / David Bulnes

Noguera¹

*Nuestros derechos se han convertido en arte.
Nuestros derechos se han convertido en historia*

Susan Sontag

La historia contemporánea de Chile está marcada por el Golpe de Estado de 1973; a sangre y fuego se destruyó un proyecto político y se impuso un modelo contrario. La dictadura liderada por Augusto Pinochet tuvo algunas características particulares, las cuales nos permiten caracterizar el período. En primer lugar, las condiciones económicas y sociales fueron en extremo desfavorables, pero en especial lo fueron para los pobladores, debido a la profunda crisis económica por la que pasó Chile en este período (Tironi 1987). Esto fue agravado por las políticas sociales focalizadas –las que solo ayudaron al segmento más bajo de la población, o en extrema pobreza– y por una clara tendencia hacia la privatización, allanando el camino al neoliberalismo. (Vergara 1990). En segundo lugar, fue un período caracterizado por la violencia; conocidos por todos son los crímenes y violaciones a los derechos humanos sufridos en este período. Pero desde los primeros años de la década de los '80 se articula una respuesta, tanto ante la crisis socioeconómica como a la violencia dictatorial: protestas, atentados, luchas y defensa de los oprimidos (Salazar 2006). En estos años, tantos políticos como intelectuales identifican estos actos de violencia en directa relación con los pobladores (Tironi 1987, 66). En tercer lugar, existe una evidente persecución y censura contra los medios de comunicación opositores. Una de las más interesantes fue la prohibición entre septiembre y noviembre de 1984, mediante los bandos 19 y 21, de la publicación de fotografías a una serie de medios. Como hemos mencionado, hay un sujeto específico que vivió de forma particularmente protagónica estos difíciles años: los pobladores o pobres de las grandes ciudades, Santiago como gran ejemplo. Son ellos quien han vivido la miseria de una ciudad que no los integró, si

¹ Licenciado en Historia, estudiante de Magíster en Historia, Universidad de Chile.

no es desde los cordones de miseria (Salazar 2012, 172), pero desde esa misma miseria nace la capacidad de agencia de un movimiento social (Espinoza 1988, 9). Son los pobladores –los pobres, en general– los que sufrieron la crisis económica de los años '80; también fueron ellos los que se levantaron contra una tiranía. En un contexto sociopolítico tan álgido los medios de comunicación tuvieron un papel central, ya sea desde su posición hegemónica y defensora del régimen o desde su posición opositora y perseguida por el poder.

Dicho lo anterior, esta ponencia busca problematizar el rol que tuvieron estos medios contrahegemónicos, en comparación al que jugaron los medios oficialistas, a la hora de visibilizar la movilización popular. Para ello nos centraremos en uno de los soportes más perseguidos por la dictadura: la fotografía. Desde la prohibición de circulación de fotografías en los medios, hasta los ataques sufridos por los fotógrafos, la dictadura trató por todos los medios que las pruebas visuales no existiesen.

Para el mundo poblacional el uso y producción de imágenes tiene gran relevancia, en especial en un contexto como el antes descrito. Los pobladores son parte del mundo invisibilizado que viene a demostrar la inoperancia de las políticas dictatoriales; el desarrollo frustrado que no chorrea, ni se desborda, ni gotea hacia las clases bajas. A su vez, las imágenes constituyen un espacio de denuncia de las atrocidades vividas (Medalla 2010, 14). Por otro lado, es en dictadura cuando los pobladores pasan a ser vistos por los grupos hegemónicos como una masa sin proyecciones políticas, que debe ser guiada o dominada; se intenta manejarlos desde arriba, sobre todo televisivamente (Salazar 2003, 132), apelando al uso de imágenes como agente de dominación y manipulación.

Así como existe una realidad objetiva y material, también existe una subjetiva que juega un rol fundamental en la instauración de un imaginario en torno a la participación popular en los hechos ocurridos en los años '80; centrándonos en las diferencias editoriales a la hora de mostrar ante la sociedad a los pobres en acción política, podremos adentrarnos por los espacios de producción cultural y las construcciones de sentidos comunes. Creemos necesario entender cómo ciertos sujetos –comunicadores, intelectuales, artistas– se posicionan desde y con el pueblo, en un

intento por oponerse a las comunicaciones –y representaciones– hegemónicas, para así enfrentar la bota comunicacional que se pone encima de los sujetos populares.

La forma de representar visualmente al poblador debe tener un correlato con la ideología, la cultura y el mundo de las ideas de los sujetos productores. Dicho lo anterior, nuestra hipótesis plantea que existe una forma de representar, mediante la fotografía, a los pobladores y su movimiento según el interés político de cada publicación.

Para resolver el problema de investigación y confirmar o negar la hipótesis se analizaron dos medios escritos y antagónicos que se publicaron durante los años '80. Por un lado *La Tercera*, representante de la prensa oficialista, y por otro *Fortín Mapocho*, representante de la prensa opositora a la dictadura.

Hemos decidido analizar de forma particular las imágenes fotográficas, por su alto poder de realidad. La imagen fotográfica, al ser referente de realidad, choca y provoca más que cualquier otro tipo de imagen; si se representa el mismo hecho o situación mediante un dibujo o una ilustración, en vez de una fotografía, el impacto será menor (Freund 1976, 169). Con otros tipos de imágenes, no se necesita –en palabras de Barthes– una referencia analógica. En la fotografía necesitamos que las cosas pasen; necesitamos estar ahí cuando pasaron, necesitamos haber estado listos para congelar el momento.

A continuación, creemos necesario realizar un pequeño apartado teórico, el cual nos permitirá sentar las bases para el entendimiento de los resultados de investigación, las claves de lectura y las formas metodológicas.

En primer lugar, este trabajo se inscribe en lo que se ha denominado Historia Social. En palabras de Salazar: “No hay, en los textos oficiales, ni vida, ni pobres, ni verdaderos recuerdos ¿eso es ciencia social? Cuando la ciencia oficial y la política estatal miran al conjunto de los ciudadanos como totalidad miran y ven, por lo tanto, lo que necesitan y quieren ver” (Salazar 2003, 161). Creemos que esta visión necesita de un lineamiento cultural para enriquecer sus resultados. Chartier plantea que la historia cultural considera al individuo inscrito en la “dependencia recíproca” que constituyen las configuraciones sociales a las que pertenece. Además, plantea que la historia

cultural coloca en un lugar central las obras, representaciones y las prácticas que se generan en diferentes espacios de la sociedad, y por lo tanto son producidas por diferentes pensamientos y conductas (Chartier 2005, 10). Es de la mezcla de estas perspectivas que nace nuestra posición historiográfica.

En segundo lugar, dentro del espectro de sujetos populares, nos centraremos en los pobladores. Espinoza plantea que los pobladores deben ser entendidos como productores del espacio urbano, pero de forma más específica el espacio urbano destinado para la vivienda. El mismo autor caracteriza la identidad de los pobladores como comunitaria y desafiante ante la autoridad, en base a sus propias capacidades (Espinoza 1988, 260-265). Por su parte, Mario Garcés plantea que los pobladores redefinen la forma de habitar la ciudad (Garcés 2002, 14). A su vez, el autor profundiza su definición afirmando que existen diferencias entre las clases bajas urbanas y los pobladores: “han llegado a construir un estrato social diferente, se sostenía, en la medida que tienen una solidaridad que descansa sobre un mismo status económico y social y presentando un grado de organización o una tendencia a estructurarse como conciencia de su existencia” (Garcés, 264). Es necesario, también, definir como entenderemos y analizaremos la organización poblacional, base del movimiento de pobladores. Salazar plantea que los pobladores generan identidad por y desde el lugar que habitan. Al no tener tradición deben definirse por un autoforjamiento. Es por esto que articulan formas organizativas alternativas a las formas tradicionales de otros movimientos populares, como el obrero; son organizaciones basadas en el desacato a la autoridad y la autogestión (Salazar 2012, 199).

En tercer lugar, es necesario construir un pequeño conjunto de ideas sobre el uso de las fotografías como documentos históricos. Como plantea Isabel Jara, no se ha incorporado a las imágenes como nuevas fuentes para la investigación social-histórica: “Si bien se ha ensanchado el tipo de fuentes utilizadas, el uso del documento iconográfico sigue cumpliendo un rol subordinado respecto del escrito, no solo en cuanto a su calidad de testimonio histórico sino también a la centralidad que se le ha atribuido en la formación del imaginario social” (Jara 2010, 11). Freund profundiza esta idea planteando que las imágenes son una ventana al mundo, capaces de mostrar lo que

hasta antes de ellas era invisible. Pero, a su vez, pueden ser fuentes de manipulación por quien controle su producción, circulación y difusión (Freund 1976, 96). Por otro lado, Sontag plantea que las “fotografías muestran realidades que ya existen, aunque solo la cámara puede develarlas” (Sontag 2006, 221). Así, la potencialidad de las fotografías como documentos históricos es evidente.

Profundizando las ideas anteriores, Rita Ferrer plantea que la fotografía adquiere sentido documental y una lectura posible con el sentido ideológico con que se lee. La única forma de entender la fotografía es como una construcción ideológica e intelectual (Ferrer 2010, 9). Si creemos que lo visto es objetivo o una realidad solo por la sensación de cercanía que provoca, el análisis será incorrecto o poco acertado.

Finalmente, durante la investigación en general se habla en varias ocasiones del concepto de representación, el cual es base del análisis iconográfico. Según lo plantea Chartier, este concepto tiene dos dimensiones: la primera, se plantea como una ausencia, donde se marca una distinción entre lo que se representa y lo representado; en la segunda dimensión, la representación es la exhibición de una presencia, es la presentación en público de una cosa o persona (Chartier 2005, 58).

Resultados de investigación

Como plantea Bourdieu, “las diferentes clases y fracciones de clases están comprometidas en una lucha propiamente simbólica para imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses, el campo de la toma de posición ideológicas que produce, bajo una forma transfigurada, el campo de las posiciones sociales” (Bourdieu 1999, 69). Es así como cada cual trata de imponer su forma de entender, expresar y representar la realidad social. Una parte importante de esta realidad social poblacional son sus organizaciones, tanto sociales como políticas y comunitarias. Para un medio que apoyaba al régimen dictatorial, como *La Tercera*, es llamativo que aparezca representada la organización popular, pero lo hace. La forma, el estilo y la estética de presentar dicha organización y en cuáles de estas serán representadas, son los puntos en los que debemos poner especial atención. Habitualmente se muestra en un plano medio, o americano, a algún dirigente poblacional exigiendo más presencia de

los poderes del Estado en sus vidas; se llama a los portadores de las soluciones. La realidad fijada e inmodificable por la fotografía se constituye como un productor de esquemas mentales (Leiva 1981, 16). Leiva atribuye el poder de conformar impresiones, opiniones e ideas a las fotografías (Ibid). *Fortín Mapocho* articula estas opiniones de las organizaciones libre del poder dictatorial. Ya sea por necesidad, como en las ollas comunes, ya sea por convencimiento político, como al pintar un mural; este tipo de medios los muestra independientes y empoderados. Comparativamente, es la visión anómica contra la visión del poder popular.

La misma idea de Bourdieu nos permite analizar una representación muy escasa dentro de *Fortín Mapocho*, y un tanto más presente en *La Tercera*, pero no tan marcada como las ideas preconcebidas lo habrían indicado. Hablamos de las manifestaciones populares y poblacionales en apoyo al régimen dictatorial y, sobre todo, a la figura de Pinochet como ícono encarnado de los “valores” que trata de promover su ideal derechista.

Es la lucha simbólica que plantea el autor francés la que en este caso se ve apaciguada por una representación común, con pocos puntos de bifurcación. “El campo de producción simbólica es un microcosmos de la lucha simbólica entre las clases: sirviendo a sus propios intereses en la lucha interna del campo de producción, los productores sirven a los intereses de los grupos exteriores al campo de producción” (Bourdieu 1999, 69). La cita de Bourdieu nos plantea, entonces, la duda: ¿acaso ambos productores sirvieron en este caso a los mismos intereses? Las formas de mostrar a estos pobladores es prácticamente la misma: con pancartas con algún mensaje; mostrando de qué lugar de Santiago son; casi siempre fuera de su lugar de origen. La respuesta que podemos dar es, ante todo, parcial. Pero creemos que no es la misma utilización, a pesar de ser la misma estética. *La Tercera* trata de mostrar, connotativamente hablando, el apoyo popular –y con ello la legitimidad– del régimen. *Fortín Mapocho* trata de mostrar los alcances del poder simbólico que tiene la dictadura, mas no utilizarla de forma posicionada, sino denunciante. Esto se evidente al ver que la fotografía de *Fortín Mapocho* muestra el apoyo poblacional pasando por encima de una

denuncia de violación a los derechos humanos; ahí no se muestra el apoyo del medio de comunicación, se muestra una denuncia.

Los años '80 estuvieron marcados por las jornadas de protesta contra el régimen militar, en las cuales, según plantea Salazar, uno de los principales protagonistas fueron los pobladores (Salazar 2006, 295). Como planteó Medalla, la fotografía en este caso desempeña un rol central como testigo de la historia, de las prácticas de represión y de la violencia vivida (Medalla 2010, 144). Este testigo se muestra diametralmente distinto según la cámara que lo creó. Hay una máxima en fotografía, creada por el gran fotógrafo de la Guerra Civil Española, Robert Capa, que afirma que “si tus fotografías no son buenas, es porque no te has acercado lo suficiente”; eso es lo que le pasa a *La Tercera*. Toda la distancia, tanto cultural, como kinésica que tiene con los pobladores se ve manifestada en estas fotografías. No pueden entrar a la zona de conflicto; no pueden estar con los artífices de los actos. Es por eso que todas sus fotografías de las protestas son lejanas, mal definidas y sin detalles. En cambio, para *Fortín Mapocho* el estar ahí, donde ocurre la historia, es una constante. Y es que, comparativamente, vemos cómo uno tiene una cercanía real con los procesos de las poblaciones, mientras que los otros son ajenos, y esto se ve en su resultado.

Finalmente, en el Chile dictatorial, donde había protesta había represión. Es aquí donde la censura se hace latente, donde podemos identificar qué sujeto-fotógrafo capturo ciertos elementos y otros no. Desde lo estético, la represión es vista nuevamente desde lejos cuando esta se ejerce al conjunto de la población, y eso ocurre en ambos medios; esto pasa, por ejemplo, con los allanamientos. Pero el no poder estar ahí en el momento indicado no detiene a los fotógrafos de *Fortín Mapocho*, y son capaces de mostrar, luego de lo ocurrido, las consecuencias. “Frente al silencio y la censura, las fotografías logran develar la urgencia de una ciudad azotada por la violencia y la represión” (Medalla 2010, 149). Pero *La Tercera* sí se acerca cuando la represión cae sobre un sujeto, individualizado y aislado. El mostrar a los detenidos, algunas veces de forma humillante, devela el poder político que este medio trató de representar: no hay impunidad para quien ataque el orden. Es el mostrar la lucha poblacional como una efervescencia anómica, y con ella a sus creadores caídos y en manos del poder.

Estas relaciones y comparaciones son de gran relevancia a la hora de encaminarnos a las conclusiones de la investigación. Como plantea Freedberg, “se trata, por el contrario, de reconocer el gran potencial cognoscitivo que surge de las relaciones entre la mirada y el objeto material figurativo” (Freedberg 1992, 478); también existen sensaciones y emociones a la hora del análisis historiográfico. Es entonces imposible creer que no hay intenciones a la hora de representar a un cierto sujeto histórico durante diez años de una forma determinada. Así mismo, es imposible actuar indiferente a la hora de ver una fotografía.

Como afirma Leiva, en el fondo es la originalidad creativa de una visión que logra destacar, extraer, comprobar y denunciar las realidades históricas con la máquina fotográfica (Leiva 1981, 17). Vistos ambos medios, vemos que cada uno tomó una postura y una forma de usar la cámara fotográfica.

Ideas para cerrar

La articulación de prácticas productoras y de discursos se da de forma distinta entre los dos medios que hemos seleccionado para realizar el análisis. No es lo mismo “lo no visto” que “lo mal visto”. Invisibilización y manipulación son conceptos distintos, pero entrelazados en muchos puntos. Ahora podemos decir que el sujeto poblacional, en su forma más básica, sí es visibilizado por parte de los medios oficialistas. El problema es que estas formas de ver a los pobladores son tan manipuladoras, poco analíticas y conservadoras que terminan por presentarlos a la sociedad en su conjunto como un peligro más que como otro miembro al que hay que tener en cuenta. Es visibilizado, no desde la perspectiva de sujeto popular, constructor y reconstructor de espacios y de sociedades, sino que como fuerza con posibilidades de descontrol; ante el descontrol, es a la presencia controladora del Estado a la que se llama para que se haga presente mediante sus fotografías. Como plantea Leiva,

[...] en la medida en que América Latina fue atravesada por acontecimientos políticos, sociales y culturales, es que se le dio al documental fotográfico un espesor de “fotografía compromiso”. Es aquí donde el documentalismo asume una intencionalidad –combativa e ideológica– de fija iconográficamente y por medio de símbolos avizorados, los contenidos de la percepción visual, no de un modo aislado, sino en conexión con la experiencia del espacio y tiempo histórico que se viven (Leiva 1981).

Las representaciones son profundamente ideológicas. A la hora de mostrar a la población actuando u organizándose, un medio prefirió mostrarla como los sujetos prepolíticos, que no son capaces de organizarse bajo las lógicas tradicionales; son niños con la necesidad de ser guiados. Otro, en cambio, optó mostrarlos desde su asociatividad de base, desde su poder emergente y de las posibilidades que tenían de construir a futuro. Esperamos, que cada uno sepa identificar cual tomó cada opción.

Sontag afirma: “¿Hasta cuándo es posible sólo fotografiar? ¿Qué pasa con el sujeto que, ante el dolor, el horror de los demás sólo dispara su cámara? ¿Puede el quehacer fotográfico sobrepasar la dimensión política del acto del fotógrafo? Y por otro lado: a fuerza del impacto operado en los sujetos, ¿acaso estas fotografías no pierden también su potencial desestabilizador, en un contexto donde las imágenes del horror se insertan en nuestra cotidianidad bajo la apariencia de normalidad?” (en Medalla 2010, 149). El fotógrafo como sujeto histórico-político y el medio, como soporte de articulación cultural, tienen responsabilidades con su realidad; compromisos, si se quiere. El fotógrafo de *La Tercera*, si le damos el beneficio de la duda, se limita a obturar, desentendiéndose del uso que se le dé a su imagen, que ya está bastante por debajo de lo leído en la cita. En cambio, el fotógrafo de *Fortín Mapocho* es un fotógrafo militante. Y es aquí donde nos queremos detener. El fotógrafo no debe desentenderse de los procesos históricos de los que es parte; eso es desconocer su poder como productor de memorias y de imaginarios. Profesionales al servicio del pueblo: una consigna que toma sentido a la hora de entender la función de la fotografía y de sus trabajadores. Militantes y luchadores, son parte de los procesos de cambio social.

Referencias

- Barthes, Roland. 1980. *La cámara lucida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Burke, Peter. 1999. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chartier, Roger. 2005. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

- Espinoza, Vicente. 1988. *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Santiago: Ediciones Sur.
- Ferrer, Rita. *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*. Santiago: La Hetera, 2010.
- Freund, Gisèle. 1976. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freedberg, David. 1992. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Garcés, Mario. 2002. *Tomando su sitio. El movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*. Santiago: Lom.
- Jara, Isabel. 2010. *Usos sociales de las imágenes. Íconografías de prensa de ferroviarios y metalúrgicos chilenos. 1900-1930*. Santiago: Colección Tesis.
- Leiva, Gonzalo. 1981. *Álvaro Hoppe: el ojo en la historia*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-84058.html>
- Medalla, Tania. 2010. "Fotografía y memoria: La fotografía como soporte para la inscripción de las luchas por la memoria en las sociedades postdictatoriales en el Cono Sur". En *Recordar para pensar. Memoria por la democracia*, Tania Medalla, Alondra Peirano, Olga Ruiz, Regine Walch (eds.), 143-154. Santiago: Böll Cono Sur.
- Moraña, Mabel. 2014. *Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América latina*. Santiago: Cuarto Propio.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999. *Historia contemporánea de Chile. Tomo II*. Santiago: Lom.
- Salazar, Gabriel. 2003. *La historia desde abajo y desde adentro*. Santiago: Lom.
- . 2006. *Violencia política popular en las Grandes Alamedas*. Santiago: Lom.
- . 2012. *Movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyecciones políticas*. Santiago: Uqbar.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Schneider, Cathy. 1990. "La movilización de las bases. Población marginales y resistencia en el Chile autoritario". *Proposiciones* 19: 223-243
- Tironi, Eugenio. 1987. "Pobladores e integración social". *Proposiciones* 14: 64-84.

Vergara, Pilar. 1990. *Políticas hacia la extrema pobreza en Chile. 1973-1988*. Santiago:
Flacso.

**MESA 22: Experiencias contemporáneas de comunicación popular y
alternativa**

Relações públicas e folkcomunicação: possibilidades de encontro a partir da Casa do Fandango Mestre Eugênio / Lorraine Dias da Silva¹

Resumo

A folkcomunicação tem sido uma perspectiva teórico metodológica pouco adotada na área de Relações Públicas, porém vivida intensamente por todos os indivíduos que estão imersos em uma comunidade. A proposta deste trabalho, originalmente apresentado como de conclusão de curso, foi o de procurar entender como se dá a junção dos elementos comunicacionais das Relações Públicas aliadas aos conceitos de folkcomunicação. A pesquisa teve como local de análise a comunidade de Paranaguá com foco a Casa do Fandango Mestre Eugênio. Como metodologia, a pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas e comparações com dados governamentais dentro da visão da Folkcomunicação proposta por Luis Beltrão, articulando conceitos desta perspectiva às noções de comunicação pública e comunicação popular.

Palavras-chave: Fandango, folkcomunicação; comunicação popular; relações públicas.

Folkcomunicação é uma área de estudos da comunicação que foi definida em 1965 pelo jornalista e comunicador Luiz Beltrão de Andrade Lima, que enfatizou a importância das manifestações populares na área, principalmente na sua estreita relação entre a comunicação popular e o folclore.

Relacionada ao contexto do folclore e da cultura popular, a folkcomunicação “é o estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias” (Melo 2008). O trabalho aqui realizado teve a iniciativa de discutir como as relações públicas têm atuado e aprendido com os movimentos ligados aos contextos da folkcomunicação e como uma comunidade tem se adaptado, criado e transformado os meios de comunicação. Para tanto, foi analisada Casa do Fandango Mestre Eugênio e como ela está relacionada aos principais preceitos de cultura e comunicação popular.

¹ Graduada em Comunicação Social com habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.

O foco da pesquisa esteve no estudo das técnicas e dos processos que a associação tem se apropriado para se manter viva se apropriando do uso da mídia para alcançar visibilidade e expandir o alcance de uma prática comunitária e da tradição de uma comunidade, tornando-a conseqüentemente um produto cultural fundamental para o desenvolvimento do município e de como esse é visto no estado e no país. E como objetivo geral, discutiu como as relações públicas e os elementos que a compõem têm se relacionado com a camada popular e suas manifestações sociais e culturais que são expressas via elementos da comunicação tendo como objeto de estudo a comunidade que rodeia a Casa do Fandango Mestre Eugênio.

O trabalho que resultou esse artigo foi apresentado em 2018 como de conclusão de curso para o bacharel em Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas pela Universidade Federal do Paraná - Brasil, e sob orientação da Dra. Valquíria Michela John.

Folkcomunicação

Como uma disciplina que estuda os agentes e os meios populares de comunicação para a informação e expressão de ideias (Melo 2008), a folkcomunicação utiliza mecanismos artesanais para a difusão simbólica na linguagem popular para a expressão que em mensagens, são veiculadas pela indústria cultural.

Tal termo, cunhado por Luiz Beltrão em sua tese de doutorado em 1967, trouxe para a pauta a necessidade da indústria cultural brasileira em retroalimentar-se da cultura popular, já que o público que se desejava atingir não assimilava de forma eficiente os conteúdos transmitidos por ela. Segundo Melo (2008), a apropriação de bens da cultura popular pela indústria cultural deu-se principalmente pelo resgate dos símbolos populares. Para Beltrão “um dos grandes canais de comunicação coletiva é, sem dúvida, o folclore. Das conversas de boca de noite, nas pequenas cidades interioranas, na farmácia ou na barbearia; da troca de informações trazidas pelo chofer de caminhão, pelo representante comercial ou pelo ‘bicheiro’, ou, ainda, pelos vastos dos poetas distantes, impressos no folheto que se compara” (Beltrão 1967).

Beltrão considera que a folkcomunicação é um processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore. Isto é, ainda que os veículos de comunicação popular ou de folkcomunicação, sejam “primitivos” ou “artesanais” atuavam somente como retransmissores ou decodificadores de mensagens que eram distribuídas pela comunicação de massa através de jornais, revistas, rádio e televisão (Beltrão 1971). Assim, com os estudos iniciais que visavam a decodificação da cultura de massa, foi possível perceber que a indústria cultural brasileira necessitou retroalimentar-se constantemente da cultura popular, por conta dos diversos contextos sociais na história das comunidades do país. Os produtos e símbolos populares foram absorvidos pelo entretenimento para levar aos não letrados a padronização da característica formação massiva e seriada da comunicação de massa através de seus produtos midiáticos (Melo 2008).

Diferente do que se pensava sobre a folkcomunicação e a suposta morte das tradições populares pelas novas correntes culturais de pensamento, hoje a globalização mostra um cenário diferente dos apocalípticos da época entre 1960 e 1980. Como destaca Melo (2003), a globalização vivida no início do século XXI e que se estende até os dias atuais, mostra uma sociedade polifacética e multicultural, já que a globalização sugere que qualquer tipo de inserção nesse novo cenário basicamente depende do capital simbólico acumulado nas mega, macros ou micro regiões que são potencialmente capazes de converter imagens ou sons que sensibilizem a aldeia global. Ou seja, essas regiões estão enraizadas na cultura popular, mas estão também traduzidas para as configurações da cultura de massa. (Melo 2003).

A atualidade do pensamento beltraniano se dá pelas interações entre a “aldeia global” e regional e nas pontes entre os *folk media* e os *mass media*. A produção simbólica dos grupos populares apesar de possuir um universo próprio, percebe-se também que os dois sistemas articulam-se em uma espécie de *feedback* dialético, contínuo e criativo. Dessa forma os estudos em folkcomunicação, devem manter sua natureza mediadora entre a cultura de massa e a cultura popular e protagonizar os fluxos bidirecionais, sedimentando processos de hibridação simbólica. Segundo Melo

(2008), “ela representa inegavelmente uma estratégia contra hegemônica das classes subalternas”.

O Fandango e Paranaguá-PR

A palavra “Fandango” vem da palavra em latim *fidicinare* e define o fandango como um baile. O fandango em sua origem trazia a nostalgia dos portugueses e espanhóis que recordavam assim, de sua pátria. A dança de roda juntava os nativos e colonizadores formando um misto de danças portuguesas, espanholas, e claro, dos índios carijós.

O fandango foi considerado patrimônio cultural em 2012 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Entretanto, já em 2001, a Câmara Municipal de Vereadores de Paranaguá, por meio do ex-vereador Mário Gonçalves, elaborou uma lei que criou o Dia Mundial do Fandango e do Barreado. O ex-prefeito Mário Roque sancionou a lei que garante a data no terceiro domingo de agosto.

Um projeto que respalda a proteção da tradição do fandango está o Museu Vivo do Fandango, que envolve as comunidades caiçaras do litoral Sul e Sudeste do Brasil. Segundo o IPHAN o Museu Vivo do Fandango é considerado uma das melhores práticas de salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

A iniciativa da ONG Associação Cultural Caburé reuniu comunidades fandangueiras para a preservação da prática do fandango. A tradição antes da criação do Museu Vivo do Fandango mostrava-se desarticulada, fator que aos poucos a levaria para a extensão ou esquecimento da tradição. Assim, em 2005 foi criado o Museu Vivo do Fandango que teve suas origens na reunião de 300 fandangueiros da região que juntos construíram um museu comunitário a céu aberto em forma de um circuito de visitação e troca de experiências em outras cinco regiões. Fizeram parte do circuito inicial casas de fandangueiros e de artesãos de instrumentos musicais e de tamanco, centros culturais e de pesquisa, espaços de comercialização de artesanato caiçara, além de locais que disponibilizaram de acervos bibliográficos e audiovisuais.

A Casa do Fandango Mestre Eugênio também fez parte do Museu Vivo e está localizada na Ilha dos Valadares em Paranaguá, no bairro Sete de Setembro e foi reinaugurada em 3 de dezembro de 2016. Tem como objetivo engajar as novas gerações para a arte do fandango e assim fazê-lo mais vivo nas tradições da comunidade.

Eugênio dos Santos é o nome do homem que dedicou sua vida ao fandango da região. Eugênio nasceu em Guaraqueçaba no ano de 1926 sem localidade especificada. Na juventude mudou-se a Paranaguá, residiu na Ilha dos Valadares e fundou o bairro Sete de Setembro. Em 2003, Eugênio esteve presente em várias cidades do Brasil com o espetáculo *Mestre Eugênio e tocadores de Paranaguá* através do projeto realizado pelo Departamento Nacional do SESC, "Sonora Brasil" que tem como missão a difusão de trabalhos de artistas dedicados à construção de obras não comerciais.

Em 2005, Eugênio dos Santos foi convidado para palestrar em Brasília no Seminário Nacional de Políticas Públicas para Culturas Populares. Em 2006, recebeu do então presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, a Comenda da Ordem do Mérito Cultural. Além disso, recebeu em 2008, diretamente do Ministério da Cultura/Secretaria da Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares "Mestre Humberto Maracanã". Após sua morte, em 2011, com 85 anos, obteve em janeiro de 2018 o título de Comendador da Cultura Popular Brasileira por suas significativas contribuições à cultura. Entretanto, apesar de toda a importância para a sobrevivência da tradição de uma comunidade, nenhum órgão municipal e/ou estadual investiu ou investe na associação que tem sofrido para manter viva a história do fandango na ilha e no imaginário de seus moradores e moradoras.

A pesquisa então analisou os dados demográficos da região já que tal estudo consegue demarcar o contexto que uma determinada comunidade se encontra. Além disso, o estudo demográfico de uma região vai de encontro a fala de Edgar Morin (1977), que ao defender as sociedades como policulturais, diferentes localidades trocam informações e unem-se àquelas das quais ele se identifica.

Os dados coletados de Paranaguá mostram uma região desmembrada do estado de São Paulo fundado em 26 de dezembro de 1645 (apesar da comemoração oficial ser em 29 de julho). O município está a 88 km de distância de Curitiba e conta com 98.933

habitantes. Segundo dados de 2010, a Ilha dos Valadares é conhecida como uma “outra cidade” dentro de Paranaguá e é dividida em três grandes áreas: Itiberê, Vila Bela e Sete de Setembro, das quais, respectivamente, a primeira é a mais populosa e onde vivem a maioria dos pescadores da região; a segunda é onde está o centro comercial, e a terceira é a menos povoada e também é a região com maior cobertura vegetal encontrada.

Analisar os dados demográficos de uma região é fazer a intersecção entre o que é lido pelas instituições públicas e como a população vive. Isto é, se é suficiente ou não para a sua sobrevivência. Melo (1979) defende que analisar o campo da economia e do espaço é fundamental para o profissional de comunicação, já que a comunicação está veiculada também a esses espaços, seja no âmbito da comunicação popular de massa, seja pelo âmbito da comunicação pública.

Segundo Muniz Sodré (2002) “a comunicação ocupa hoje uma posição reflexiva sobre a vida social, se não ‘um’ objeto claramente discernível, certamente um ‘nó’ ou um núcleo objetivável, onde se entrelaçam problematizações diversas do que significa a veiculação ou atração social”. Com essa fala, o autor reforça a importância e o impacto do qual a comunicação é e pode ser muitas vezes responsável justamente por seu objeto de trabalho não poder ser caracterizado como um “objeto de trabalho”. As comunidades, as pessoas, são fontes e produtoras de comunicação principalmente no âmbito popular, assim mostra segundo Melo e Fernandes (2013) que a comunicação é um campo/disciplina viva pelo seu caráter dinâmico e *multiperspectivo*. A comunicação para Sodré (2002) é uma posição reflexiva sobre a vida social.

A comunicação dentro do contexto folkcomunicação é também *multiperspectivo*, pois depende também de olhares em outros campos de estudo e atuação como Antropologia, Sociologia e Psicologia, áreas de saberes que se incorporam à comunicação pública. Assim, os elementos e traços comuns de uma cultura através da comunicação propiciam elementos de identificação pela comunidade além de criar mecanismos de projeção no contexto da folkcomunicação; podem ser os mecanismos *folkmediáticos* e/ou massmediáticos. Ao terminar a análise dos dados demográficos da região de Paranaguá, foi possível perceber que a educação e a cultura são a engrenagem dessa comunidade, mas como não há o incentivo em tornar o acesso e criar novos

caminhos culturais na cidade, os bailes de fandangos organizados informalmente são a solução criada pela própria comunidade, que sem condições financeiras de pagar pelo acesso, suprem a sua necessidade da qual não é atendida com eficiência pelas organizações públicas.

A entrevistada e representante da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Paranaguá (SECULTUR), Maria Angela Plahtyn Torres, comenta que a SECULTUR é um órgão de fomento da cultura e do turismo, como Secretaria Municipal que é. Segundo ela a missão da instituição, que é pertencente à prefeitura de Paranaguá, é salvaguardar a cultura e a história do município pela construção de políticas públicas.

Segundo a entrevistada, a relação do órgão com a comunidade é responsabilidade dos órgãos de gestão. A SECULTUR promove a gestão democrática e promove a representatividade dos diversos outros setores da Cultura no Conselho Municipal de políticas culturais. Ao ser questionada sobre as dificuldades de se trabalhar com a cultura, Maria cita a questão da valorização da mesma: há, segundo ela, muito trabalho a ser feito, “desde a formação de público até a valorização por parte da comunidade do seu próprio patrimônio cultural”.

Procedimentos da pesquisa

A pesquisa foi de cunho aplicado e de campo, com o objetivo de ser exploratória e descritiva. Além disso, foi utilizada a pesquisa documental e bibliográfica como procedimento no estudo de caso da Casa do Fandango Mestre Eugênio. Para abordar o problema a pesquisa como um todo terá caráter qualitativo, isto é, “o processo e seu significado são os focos principais de abordagem” (Pronadov e Freitas 2013).

Estudar a Casa do Fandango Mestre Eugênio foi buscar entender quais são suas particularidades e assim gerar conhecimento com a aplicação da prática. Como trata-se de um estudo de caso, Martins (2013) afirma que “como estratégia de pesquisa, um Estudo de Caso, independentemente de qualquer tipologia, orientará a busca de explicações e interpretações convincentes para situações que envolvam fenômenos sociais complexos”.

Desta forma, a primeira fase do trabalho foi a busca aprofundada por informações da associação, de como se dá sua organização principalmente aos que são relacionados à comunicação a partir do estudo de seus documentos históricos, materiais impressos e midiáticos, publicações antigas da sua página e importantes projetos e eventos nos quais a associação já esteve envolvida e/ou que já promoveu.

Entretanto, foi preciso antes de tudo buscar referências que embasassem o trabalho, isto é, o estudo das teorias de folkcomunicação, cultura popular e relações públicas folkcomunicacionais e comunitárias, visando a correlação desses temas com a associação e com a comunidade da qual essa está envolvida diretamente. Assim, durante a pesquisa foram coletadas entrevistas e depoimentos da relação entre comunidade e associação, e como essas pessoas interagem com a versão on-line da Casa do Fandango Mestre Eugênio.

Para Gil (2008), os documentos e relatos coletados classificam-se em dois tipos com fontes de primeira mão e fontes de segunda mão. Dos quais os documentos de primeira mão são os que “não receberam qualquer tratamento tais como documentos oficiais, reportagens de jornal, cartas, contratos, diários, filmes, fotografias, gravações etc.” (Gil 2008) Ainda segundo Gil, os documentos coletados classificam-se como de segunda mão se esses já passaram por algum tipo de análise, ou seja, se são relatórios de pesquisa, de empresa, tabelas estatísticas etc.

Além disso, o trabalho foi sustentado pela pesquisa de campo que coletou as informações e conhecimentos que procurassem solucionar o problema principal dessa pesquisa. Ao todo, foi além do estudo bibliográfico, o estudo documental de materiais audiovisuais e impressos, o levantamento demográfico e sócio econômico da região aqui trabalhada, além de visita a campo e entrevistas.

Resultados e considerações finais

Os resultados encontrados na pesquisa foram de caráter explicativo já que ao relacionar a teoria à uma comunidade, a pesquisa tornou-se complexa pois envolve relações humanas com uma determinada realidade. Além disso, ao registrar e analisar

e/ou classificar fenômenos favorece a identificação de fatores determinantes. Isto é, consequentemente explicará a razão de determinados fatos.

Vale lembrar que a execução da pesquisa, bem como seus resultados, foram baseados na classificação de Lucena Filho (2004), na qual o autor define que os tópicos da folkcomunicação que estão relacionados a comunicação (interpessoal e grupal) ocorrente na cultura *folk* deve ter como foco principal a pesquisa sobre os elementos, e na produção de mensagens focadas nas funções das relações públicas.

A comunicação é provedora de uma melhor transposição do antigo para o novo, isto é, a melhor ida dos antigos modos de pensar, viver e falar frente às novas tecnologias e realidades sociais e econômicas. Ela realiza o papel de facilitadora das transposições de realidades, já que ela é elemento fundamental e básico para o mantimento de uma cultura, já que é ela a ferramenta que “materializa” os simbolismos de uma cultura, já que, como observado pelo Museu Vivo do Fandango, são as lendas e as crendices antigas contadas que mantém a tradição viva do fandango. Além disso, a comunicação tem como papel a criação de mensagens pelos novos agentes folkcomunicacionais. Isto é, as novas gerações de mestres e tocadores são responsáveis pelas novas lendas e crendices que levarão o fandango para a sua continuação. Assim, uma das causas que podem justificar o enfraquecimento da Casa do Mestre Eugenio seja a ausência dessas crendices passadas às novas gerações e não somente as modas e as criações de instrumentos.

Uma das maiores dificuldades tidas nesse trabalho é a complexidade que a temática abrange, principalmente no que se trata de folkcomunicação. Porém, toda essa complexidade comprova quão despreparados estão os profissionais de comunicação, independente da habilitação, e num mercado que é um dos maiores e mais próximos da realidade desses profissionais: o meio popular e cultural. Vale lembrar que a falta de professores com *expertise* em folkcomunicação também foi uma das dificuldades.

Como fonte profissional, o trabalho contou somente com três pessoas que, no âmbito acadêmico e profissional, tinham bases para auxiliar no trabalho. Assim, faltam nos currículos disciplinas voltadas para a comunicação popular e folkcomunicação. E nas relações públicas, possuir a superficialidade de disciplinas e áreas de atuação que

envolvam os populares é uma grande falha às comunidades nas quais esses estão inseridos, principalmente quando no país do qual se originou a folkcomunicação não há o incentivo de atuação e de estudo.

Pude perceber na prática que o fandango é o elemento que une os dois vieses da cultura, a clássica e a popular na região, fato que só é possível através do advento da cultura de massas. Isto é, com potencial de crescimento e mantimento muito fortes que, se bem utilizada pelos meios de comunicação e órgãos públicos e privados, podem se alinhar com os interesses de ambas as partes.

Porém, é possível afirmar que a comunicação pública realizada pelos órgãos públicos falha quando não consideram o fandango e seus bailes como uma estrutura maior, rica em história, mas sim como somente mais um “evento” na cidade. E esse mero “evento” não se conecta de fato com as reproduções das tradições levantadas pela organização desses eventos. Para um efetivo evento entre órgão público e camada popular é preciso, além de contextualizar-se e buscar de forma verdadeira, ligar-se a essas comunidades. Isto é, o fandango e a Casa de Fandango Mestre Eugênio criam e permitem que a comunidade viva momentos simbólicos já que também está fortemente relacionada a memória dos “bons tempos”, esses tidos a partir do entretenimento. Ou seja, proponho um estudo futuro sobre como o entretenimento é sério e deve ser levado em conta por estar fortemente ligado a importantes processos sociais, políticos e econômicos, criados e fortalecidos pelo entretenimento.

Outra observação importante sobre o fandango e a Casa do Fandango Mestre Eugênio é que o espaço, ou melhor, a cidade de Paranaguá e a Ilha de Valadares permite estudar a relação do espaço com a construção da cultura e a relação dela com os conceitos da folkcomunicação. Um dos elementos que motivaram as observações da pesquisa foi a presença de um “universo” na região – isto é, universo que Botelho (2013) define como singular e ao mesmo tempo plural em diversidade e comunicação – do qual está envolvido o fandango em Paranaguá.

Por fim, um dos maiores resultados dessa pesquisa foi a possibilidade de conhecer uma tradição tão única como o fandango com pessoas que tem desde o Mestre Eugênio e o fandango como motivação e carinho pessoal.

Referências

- Associação dos Fandangueiros do Município de Garaqueçaba. 2008. *Guia Museu Vivo do Fandango*.
- Beltrão, Luiz. 2002. *Conceitos do folclore*. In *Seminário Folclore e Cultura Popular*. Campinas.
- . 2004. *Folkcomunicação: teoria e metodologia*. São Bernardo do Campo: Unesp.
- . 2008. In *Mídia e cultura popular: história, taxonomia e metodologia da folkcomunicação*. São Paulo: Paulus.
- . 2013. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1983. In *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.
- Botelho, Daira Martins. 2013. *Cultura popular na sociedade midiática segundo José Marques de Melo*. In *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.
- Caderno Estatístico Município De Paranaguá. Disponível em: www.ipardes.gov.br/cadernos/MontaCadPdf1.php?Municipio=83200 (Acessado em outubro 25, 2018).
- Casa do Fandango Mestre Eugênio. <https://www.facebook.com/casadofandango/> (Acessado em setembro 10, 2018).
- Fandango Caiçara*. 2011. <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20Fandango%20Caicara.pdf>. (Acessado em setembro 21, 2018)
- Gil, Antônio Carlos. 2008. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas. <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9nicas-de-pesquisa-social.pdf>. (Acessado em outubro 15, 2018).
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. <http://portal.iphan.gov.br> (Acessado em setembro 17, 2018).
- Lucena Filho, Severino Alves de. *Folkmarketing*. 2013. In *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.

- Martino, Luiz Claudio. 2009. *Dois Estágios da Comunicação Versus Efeitos Limitados: uma releitura*. XVIII Encontro da Compós, PUC-MG, Belo Horizonte, MG.
- Melo, José Marques de. 1969. "Comunicação, cultura de massas, cultura popular". *Vozes* 10 (63): .867-877. In *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.
- . 2008. *Mídia e cultura popular: história, taxonomia e metodologia da folkcomunicação*. São Paulo: Paulus.
- Melo, José Marques de, Guilherme Moreira Fernandes (orgs.). *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.
- . 2007. *Folkcomunicação*. In *Noções Básicas de Folkcomunicação: introdução aos principais termos, conceitos e expressões*. Ponta Grossa, PR: UEPG.
- Morin, Edgar. 1977. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forence. In *Metamorfoses da folkcomunicação: antologia brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Editae! Cultural.
- Museu Vivo do Fandango. www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/intangible-cultural-heritage-list-brazil/museu-vivo-do-fandango/ (Acessado novembro 12, 2018).
- Prodanov, Cleber Cristiano e Ernani Cesar Freitas. 2013. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale. www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf (Acessado em outubro 15, 2018).
- Secretaria Municipal de Cultura e Turismo (SECULTUR). www.paranagua.pr.gov.br/secultur/ (Acessado em novembro 12, 2018).
- Sodré, Muniz. 2002. "Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede". Petrópolis, RJ: Vozes. In *Metamorfoses da Folkcomunicação: Antologia Brasileira*. 2013. São Paulo: Editae! Cultural.

Programa *Fora da Curva*. Quando o jornalismo se transforma em resistência frente ao avanço do conservadorismo político / Adriana Santana¹

O jornalismo independente e posicionado, indo na contramão da máxima canônica (e quimérica) da imparcialidade, tem se mostrado, na atividade jornalística contemporânea, como potencial ferramenta de resistência à onda de conservadorismo político que tem ameaçado às democracias ocidentais. E impulsionador, dessa forma, do ideal democrático, por intermédio da popularização e democratização dos meios de comunicação.

Experiência incomum na práxis jornalística da grande imprensa brasileira, geralmente avessa à explicitação de seus posicionamentos e relações político-econômicas, as iniciativas de produtos jornalísticos transparentes quanto a posturas ideológicas podem gerar engajamento maior da audiência, já que estabelecem uma relação muito mais clara com o público. Ainda, tendem a arregimentar o interesse de parcelas substanciais da população, historicamente alijadas das narrativas construídas pela mídia corporativa. Contudo, o abandono da defesa da neutralidade também faz com que a opção pela transparência questione a própria natureza dessa atividade e campo de conhecimento: sendo a objetividade um dos principais critérios norteadores do jornalismo há pelo menos dois séculos, iniciativas que trafeguem em direção oposta podem ser consideradas desvios de conduta deontológica.

Observa-se, com os projetos de jornalismo posicionado, um movimento contrário ao Novo Jornalismo desenvolvido no século XIX nos Estados Unidos e que influenciaria o *modus operandi* jornalístico ocidental a partir de então. A chamada *penny press*, jornais vendidos a baixo custo e que se proclamavam apartidários, investiram na lógica da imparcialidade para atrair adeptos, embora de fato nunca deixaram de ter suas imbricações e interesses políticos (Santana 2011).

¹ Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

A aparência de neutralidade se dava com apuração *in loco*, a escuta de fontes diversas, o uso de entrevistas e de narrativas que tentavam se afastar do estilo panfletário do jornalismo de opinião. Como lembra Tuchman (1978), as marcas de objetividade não deixam de ser uma estratégia utilizada pelos jornalistas para colocar a responsabilidade da informação sobre a fonte.

Desde a década de 1950, quando é inaugurado o padrão de objetividade como pilar do jornalismo (Lattman-Weltman 1996), estabelece-se um apartamento teórico e da ordem da práxis entre jornalismo e opinião, reforçado pela própria academia. É um jogo sofisticado: apesar de ser corrente o entendimento de que todo discurso parte de uma ideologia (Bakhtin 1995), a defesa da objetividade como principal valor jornalístico parece ter alçado à atividade a uma categoria supra-discursiva; livre, portanto, de carga ideológica.

Os traços de objetividade, além de garantir ao texto noticioso a aparência de imparcial, têm a força de promover “um tom verossímil, credível, às informações levantadas e apresentadas como notícia” (Santana 2011, 84). E, ainda, funcionam como chancela de diferenciação de qualidade entre o que é jornalismo e o que não é. A opinião e o posicionamento só seriam aceitos como legítimos apenas quando demarcados em editoriais, artigos, resenhas, colunas e crônicas, ou seja, formatos com caráter mais autoral (Marques de Melo 2003).

A objetividade como método e a imparcialidade como conduta, defendidas em manuais jornalísticos – e igualmente desacreditadas e desencorajadas (Tuchman 1978; Hohlfeldt 2001; Moretzsohn 2002; Sponholz 2003; Dorneles 2008), esbarram num contexto social e tecnológico em que não só o consumo, bem como a produção de notícias, se dá de maneira dessacralizada e em que a opinião é parte vital do fazer jornalismo. Dessa forma, o posicionamento passa a ser utilizado por alguns veículos jornalísticos apontados como alternativos, como método de trabalho e valor.

O contexto político brasileiro, desde 2016 em particular, merece destaque para situar a urgência do olhar da academia para o jornalismo posicionado. É importante ressaltar o papel da atividade jornalística num momento em que a comunicação pública perde terreno.

A comunicação pública no Brasil – entendida como mídia não comercial, subsidiada pelo Estado, mas com autonomia e sem amarras político-partidárias – nasce nos anos 1960, com radiodifusão educativa e tele-educação, embora – em se tratando de um período de supressão de liberdades– o caráter de autonomia não fizesse nenhum sentido. Esse sistema nacional de emissoras educativas foi implementado durante a ditadura civil-militar, com o Decreto-Lei 236 de 1967, como consequência da preocupação dos militares em estabelecer um sistema de educação por intermédio de emissoras de televisão, sem a participação de anunciantes (Valente 2009).

A partir dessa legislação, passam a ser criadas emissoras nos governos estaduais e nas universidades, com uma programação educativa (seguindo a lógica dos militares), cultural e jornalística (Ibid.)). Com a promulgação da Constituição Federal de 1988, estabelece-se a distinção entre sistemas públicos, privados e estatais, enquanto se regulamenta a outorga da radiodifusão entre emissoras comerciais, educativas e comunitárias. Valente (Ibid.) ressalta que o sistema de comunicação pública no Brasil permanece “letra morta”, e “figura legal” na Constituição.

O país vivência, nos anos 1990, um período de “farra” de concessões de emissoras de rádio e TV (Bayma 2007) a políticos, em troca de votações favoráveis no Congresso, notadamente durante os governos de José Sarney e Fernando Henrique Cardoso. Em 27 e 28 de março de 2011, 91 empresas obtiveram concessões entre os anos de 1997 e 2010 – sendo que 44 não funcionavam nos endereços informados (Lobato *apud* Veloso et al 2018).

Em 2008, durante o primeiro governo do presidente Lula, é aprovada a Lei 11.652, que “institui os princípios e objetivos dos serviços de radiodifusão pública explorados pelo Poder Executivo ou outorgados a entidades de sua administração indireta”. É criada assim a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), estruturada a partir das já existentes Radiobrás e das TVs educativas dos estados do Rio de Janeiro e Maranhão.

A empresa pública de comunicação surge para “unificar e gerir as emissoras federais já existentes, instituindo o Sistema Público de Comunicação” (EBC, documento

eletrônico). A missão da EBC era a de implementar uma rede nacional de comunicação pública, com modelo de gestão com participação popular.

Após o advento do golpe e destituição da presidenta eleita Dilma Rousseff foi editada uma medida provisória (744, publicada em 02 de setembro de 2016), posteriormente transformada em a Lei 13.417, de 01 de março de 2017, que alterou estruturalmente a EBC.

Segundo Macena (2018, 14), “a Medida Provisória (MP) 744 foi um dos mecanismos responsáveis por um retrocesso diante do que se buscava para a estruturação da EBC”. A autora, que analisou o impacto do desmonte da EBC no telejornal Repórter Brasil, comprovou em seu trabalho que, após a edição da MP, houve silenciamento, manipulação da realidade e censura aos profissionais, culminando com uma verdadeira distorção dos princípios de comunicação pública.

A política de desmonte da EBC foi seguida pelo governo subsequente. No primeiro dia de 2019, o Decreto 9.660, como informa a própria página institucional da empresa, vincula a EBC à Secretaria de Governo, por meio da Secretaria Especial de Comunicação Social (EBC 2019). Assim, é completada a “missão” de inviabilizar a comunicação pública e democrática no país, tornando a Empresa Brasil de Comunicação órgão submetido oficialmente aos ditames do Estado.

Se, no contexto contemporâneo, o foco de atuação começa a migrar dos critérios de objetividade e imparcialidade para os da transparência (Lorenzotti 2014), este artigo se propõe a responder o seguinte problema de pesquisa: de que modo o jornalismo independente e declaradamente posicionado pode contribuir no processo de democratização da informação e ocupar a lacuna deixada pela política de desmonte do sistema público da comunicação?

Síntese do problema

A hipótese que sustenta esta investigação é a de que a prática jornalística independente e posicionada impulsiona o processo democrático porque traz à tona as vozes, atores sociais e temas silenciados pelas esferas de poder e mídia corporativa,

além de promover a reflexão sobre temáticas dadas como prontas pela grande imprensa.

Para pôr à prova essas inferências, este trabalho desenvolve um breve estudo de caso, tendo como objeto o *Fora da Curva*, programa radiojornalístico e projeto de extensão na Universidade Federal de Pernambuco (veiculado pelas rádios universitárias AM e FM da instituição). Desde 2017 traz, diariamente e ao vivo, uma proposta de jornalismo posicionado e crítico. Faço parte do projeto como coordenadora e apresentadora e me lanço ao desafio para esta autoanálise.

Através da observação das edições que trataram do tema da Reforma da Previdência Social no Brasil – prioritária para o governo brasileiro - em cinco temporadas de programa, esta investigação se propõe a 1) identificar os discursos apresentados em contraponto à mídia corporativa; 2) apontar se e de quais maneiras o projeto promoveu a pluralidade de fontes e discursos e 3), analisar se a estratégia de explicitação de posicionamento do programa alcançou o objetivo de contribuir para o fortalecimento do processo de democratização da comunicação no Brasil.

A escolha do *corpus* seguiu a opção metodológica de um estudo de caso, com a análise de conteúdo jornalístico descrita por Herscovitz (2007), através da qual o material é recolhido e analisado a partir de uma amostra (neste caso, uma pequena amostra não-aleatória), de modo a possibilitar inferências sobre o conteúdo analisado. O propósito foi o de aliar uma perspectiva quantitativa (contagem e catalogação de recorrências) à qualitativa, para obter resultados mais consistentes.

Um (breve) estudo de caso *Fora da Curva*

Enquanto as rádios comerciais do Brasil faziam campanha a favor da Reforma Trabalhista e da Previdenciária em discussão no Congresso Nacional, entre 2017 e 2019 o programa *Fora da Curva* ia na contramão e entrevistava especialistas – acadêmicos, profissionais, representantes de entidades sindicais e da sociedade civil – sobre os impactos negativos que a aprovação das reformas trariam aos trabalhadores e aposentados brasileiros. Para efeito de comparação, a Rádio Jovem Pan fez campanha

incentivando os ouvintes a enviarem depoimentos gravados para a rádio, explicitando seus motivos a favor das medidas.

O *Fora da Curva*, ao se propor a desenvolver um jornalismo posicionado e deixar às claras esse posicionamento em editoriais e publicações, acompanhou a agenda política brasileira desde o golpe de 2016. De 13 de fevereiro de 2017, quando foi ao ar pela primeira vez, à 20 de junho de 2019 (data do último programa da quinta temporada), foram ao ar 396 edições, excetuando-se as reprises em dias de feriado.

As edições, em sua maioria, discutiam a sociedade brasileira pelo prisma das relações de poder, analisando os interesses de diferentes classes e grupos sociais que se ocultam no debate sobre os mais variados temas, como violência, previdência, judiciário e as disputas eleitorais.

As temáticas abordadas pouco diferiram dos assuntos abordados pela imprensa tradicional, mas com algumas diferenças cruciais: 1) a abordagem; 2) a explicitação do posicionamento, e 3) as fontes. Tomemos como exemplo a edição no dia 7 de junho de 2019. Com o título *Como a Reforma da Previdência aprofunda as desigualdades entre homens e mulheres?*, o programa discutiu o tema considerado carro-chefe do Governo Jair Bolsonaro. Foram entrevistadas duas mulheres, ambas especialistas no tema: uma pesquisadora e assistente social de um instituto feminista, e a outra historiadora e advogada popular, especializada em questões sindicais e de violência contra a mulher.

Na mesma semana da veiculação do programa, estas foram as principais manchetes sobre a reforma da previdência dos cinco maiores jornais brasileiros, de acordo com o Índice Verificador de Circulação – IVC (Meio e Mensagem 2019):

Folha de São Paulo – 07/06/2019: “Deputado não quer ser culpado por governador por aprovar Reforma, diz secretário da Previdência”; “Reforma da Previdência pode repetir Dilma e subir imposto de banco”; “Líder diz que insistência do Planalto em contemplar estado ameaça Previdência”, e “Quais os custos de tirar estados e municípios da Previdência?”.

O Globo – 11/06/2019: “Previdência: 25 governadores manifestam apoio à Reforma em carta”; “Marinho defende ‘entendimento’ para manter estados na reforma da previdência”. 05/06/2019: “Relator da reforma da Previdência admite atrasar

parecer em um dia”; “Prefeitos pedem a relator que deixe municípios na reforma da Previdência”. 06/06/2019: “É fake que vídeo mostre Centrão tentando derrubar reforma da Previdência”.

O Estado de S. Paulo – 07/06/2019: “Fátima Bezerra pressionada na rede pela reforma”; “Relatório da reforma pode incluir imposto de banco”; “Base de Dória já sonda chance de reforma na Alesp”; “Dino sobre reforma: ‘Não apoiarei genocídio contra os mais pobres’”; “Na briga entre governadores e Congresso, quem paga a conta é a população”; “Governadores divididos sobre Reforma”; “Lira: Governadores serão responsáveis pela derrota da Reforma”. 10/06/2019 – “Reforma da Previdência novamente no centro das atenções do mercado”.

Zero Hora – 06/06/2019: “Guedes defende estados e municípios na Reforma da Previdência”; “Carta assinada por 25 governadores pede que Reforma da Previdência atinja estados” (o jornal usa a legenda *Mudar para não quebrar* para defender a reforma); “Governadores pedem que Reforma da Previdência atinja estados”; “Reforma da Previdência ajuda, mas fica distante de resolver déficit do RS”.

Super Notícia – 07/06/2019: “Passo acertado – Os parlamentares resistem a assumir o ônus político de aprovar a Reforma”. 07/06/2019: “Previdência pede ‘sandálias da humildade’ a governadores”; “Reforma vai manter isenção a exportação e poupar trabalhador rural”; “Carta de 25 governadores pede que Reforma da Previdência atinja estados”; “Hamilton Mourão volta a defender Reforma da Previdência”.

As fontes são, na totalidade, homens, políticos, empresários e pessoas ligadas ao mercado financeiro. Em nenhuma das matérias analisadas há a presença da fala de trabalhadores, aposentados ou seus representantes de classe. Apenas um texto, publicado no *O Estado de São Paulo*, apresentou um ponto de vista declaradamente contrário à reforma, com entrevista ao governador do estado do Maranhão, Flávio Dino.

Nos programação das maiores rádios comerciais brasileiras, o tema foi abordado de maneira semelhante aos jornais. Como pode se observar pelos títulos e conteúdos dos textos, a reforma é apresentada, em grande maioria das vezes, como positiva e necessária.

Num comparativo com a edição do *Fora da Curva* em destaque, analisemos o programa sobre o tema discutido no mesmo período na programação da Rádio Jornal FM, emissora com maior público em Pernambuco, estado de atuação do *Fora da Curva*.

No dia 14 de junho de 2019, a Rádio Jornal veiculou um debate no programa *Super Manhã*, um dos que detêm maior audiência no dial. Com a duração de 38 minutos foram discutidos diversos pontos da então proposta de reforma. No estúdio, três fontes. Todos os três homens e defensores da medida. Um vereador, um deputado estadual (ambos de partidos conservadores) e um advogado previdenciário (também com postura conservadora). Nenhuma mulher, nenhuma representação da classe trabalhadora ou sindical. Nenhuma discussão que colocasse a visão da trabalhadora e do trabalhador afetados pelas alterações no sistema de previdência social brasileiro. Esses entravam na discussão apenas nos momentos de perguntas dos ouvintes.

Foram 17 os programas dedicados exclusivamente à Reforma da Previdência no *Fora da Curva* da primeira à quinta temporada. Nessas 17 edições, assim se apresentou a configuração em relação às fontes de informação convidadas:

Quadro 1. Fontes de informação no programa *Fora da Curva*

Tema	Fontes	Gênero
Quem lucra com a Reforma da Previdência?	Felipe Reis, economista e professor da Universidade Estadual da Paraíba	Masculino
	Rômulo Saraiva, advogado da Associação dos Advogados Trabalhistas de Pernambuco	Masculino
Quais os interesses por trás da Reforma da Previdência?	Heloísa Mendonça, médica, professora de Medicina Social da UFPE	Feminino
	Rodrigo Cariri, médico, professor de Medicina Social UFPE	Masculino

<p>A Reforma da Previdência resolve o problema da economia?</p>	<p>Pedro Lapa, economista e participante da Frente Brasil Popular João Hélio Coutinho, presidente do Sindifisco</p>	<p>Masculino Masculino</p>
<p>Como a Reforma da Previdência está sendo negociada no Congresso?</p>	<p>Marco Mondaini, professor do Departamento de Serviço Social da UFPE Afonso Chaves, professor do Departamento de Ciência Política da Unicap</p>	<p>Masculino Masculino</p>
<p>Precisamos de uma Reforma da Previdência?</p>	<p>Juliana Teixeira, advogada, Professora de Seguridade Social da UFPE Fabiano Moura, Secretário de Comunicação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) Roberto Brayner, promotor do Ministério Público de Pernambuco</p>	<p>Feminino Masculino Masculino</p>
<p>Como a Reforma da Previdência aprofunda as desigualdades entre homens e mulheres?</p>	<p>Dani Portela, historiadora e advogada popular especializada em questões sindicais e de violência Mércia Alves, assistente social, integrante do SOS CORPO - Instituto Feminista para a</p>	<p>Feminino Feminino</p>

	democracia e ativista do Fórum Mulheres de Pernambuco.	
Quais os mitos da Previdência?	Paulo Correia de Melo, vice-presidente de Associação Nacional de Auditores da Receita Federal João Hélio Coutinho – presidente do Sindifisco e professor de Direito Tributário da Unicap	Masculino Masculino
Reforma da Previdência: o que as trabalhadoras rurais vão perder?	Cícera Nunes, presidenta da Federação dos Trabalhadores Rurais, Agricultores e Agricultoras Familiares do estado de Pernambuco (FETAPE) Verônica Santana, agricultora assentada e coordenadora do Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste (MMTR-NE)	Feminino Feminino
Vamos trabalhar até morrer?	Verônica Ferreira, Doutora em Serviço Social, Mestra em Políticas Públicas e Sociedade e pesquisadora no SOS Corpo Marcondes Carneiro, diretor do Sindicato dos Trabalhadores Públicos Federais em Saúde e Previdência Social (Sindsprev)	Feminino Masculino
Como ficou a proposta que	Marcondes Carneiro, Diretor de Comunicação do Sindisprev	Masculino

muda a aposentadoria?	André Barreto – advogado trabalhista e militante da Consulta Popular	Masculino
Vamos morrer de trabalhar?	Rodrigo Cariri, médico, professor de Medicina Social UFPE Fabiano Moura, diretor da Central Única de Trabalhadores (CUT) Rodrigo de Freitas – advogado e professor de Direito do Trabalho	Masculino Masculino Masculino
Ainda vamos nos aposentar?	Heloísa Mendonça, médica, professora de Medicina Social da UFPE Fernando Melo, presidente do Sindicato dos Trabalhadores em Educação de Pernambuco	Feminino Masculino
Como a reforma da previdência afeta as mulheres?	Verônica Ferreira, Doutora em Serviço Social, Mestra em Políticas Públicas e Sociedade e pesquisadora no SOS Corpo	Feminino
Como o dinheiro do aposentado vai parar no bolso do banqueiro?	Policarpo Lima, economista, professor de Economia da UFPE Paulo Rubem Santiago – Professor de Educação da UFPE, político, especialista em Previdência, político	Masculino Masculino
Podemos falar em golpe? O golpe na proteção social	Rodrigo Cariri, médico, professor de Medicina Social UFPE	Masculino Masculino

	Alfredo Gomes, professor e diretor do Centro de Educação da UFPE	
CPI da Previdência conclui que a reforma não é necessária. E agora?	Shynaide Mafra, advogada trabalhista e previdenciária, integrante da Ordem dos Advogados do Brasil Flávio Bonfim, advogado trabalhista e previdenciário	Feminino Masculino
Governo Temer: qual o tamanho do prejuízo? Reformas.	Jaqueline Natal, economista, diretora do Dieese Débora Tito, advogada, procuradora do Ministério Público do Trabalho	Feminino Feminino

Dos programas analisados, foram 35 as fontes de informação utilizadas nas entrevistas sobre previdência social. Dessas, 23 homens e 12 mulheres, que representam aproximadamente 65% e 34% do total, respectivamente. O percentual de mulheres foi maior do que o observado na cobertura da mídia corporativa (que se limitou quase exclusivamente a ouvir homens), mas ainda configura-se como bastante inferior em relação ao número de homens entrevistados, o que demonstra que mesmo em projetos jornalísticos que se propõem a uma postura progressista, a equidade de gênero ainda não é uma realidade plenamente estabelecida.

Já em relação à representatividade e diversidade das fontes, essa amostra se apresentou bastante eclética e com maior representação de setores diversos da sociedade do que as matérias dos grandes jornais brasileiros e da emissora de rádio comercial analisada. Enquanto nos demais veículos as fontes sobre previdência social pertenciam à classe política, empresarial e da área jurídica, os 17 programas do *Fora da Curva* representaram os seguintes setores, em ordem percentual: Educação/Academia (professores e pesquisadores) – 21%; Sindicatos de trabalhadores – 19%;

ONG/Sociedade civil organizada/Movimentos sociais – 15%; Justiça do Trabalho – 11%, e Previdência Social/Medicina Social – 11%. Houve também fontes ligadas aos setores de Serviço Social (5%), Auditoria Fiscal (3%), Economia (35) e Classe Política (1%). O destaque, como se vê, foi para a grande participação de professores, pesquisadores e representantes de entidades sindicais. A seguir, demonstração gráfica das áreas de representação das fontes:

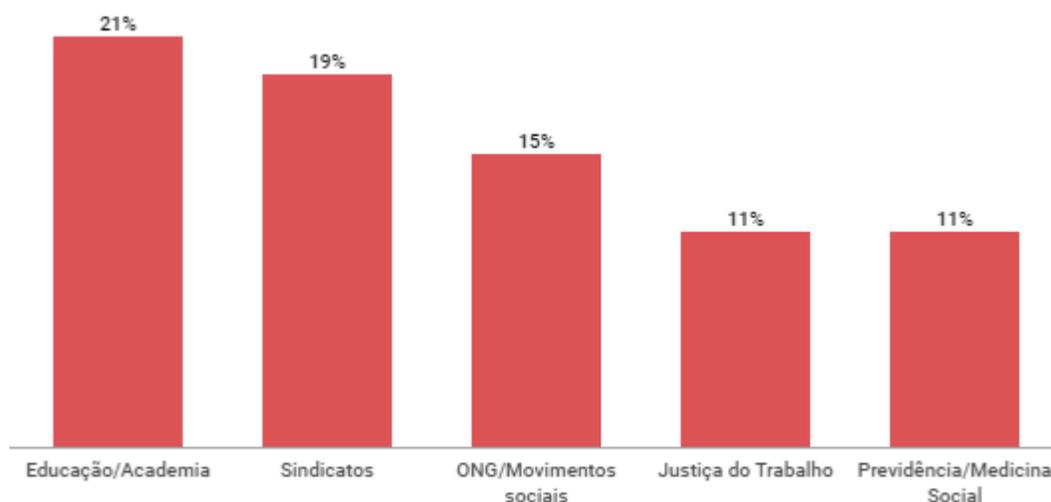


Gráfico 1. Fontes do programa *Fora da Curva* sobre Previdência Social

Por uma comunicação pública possível

Decerto, não há meios de se medir, com precisão, o impacto a curto e médio prazos que uma política de desmonte da comunicação pública de um país, como a em curso no Brasil, tem numa sociedade. Contudo, estudos recentes, como o de Macena (2018), já podem indicar caminhos para compreender que a diminuição da prática de um jornalismo público sem amarras a governos pode trazer engodo e propaganda para onde antes havia disseminação de informação.

Este trabalho teve a preocupação de investigar se e de que modo a prática jornalística independente e que externa seus posicionamentos políticos e ideológicos pode contribuir com o processo democrático, levando-se em consideração o cenário de enfraquecimento da comunicação pública em avanço no Brasil. O programa *Fora da*

Curva, apesar de alcance ainda reduzido e praticamente sem recursos, de acordo com esta análise, deu mostras de que pôde contribuir para o debate público no tocante ao tema definido pelo atual governo como prioritário: a reforma que vai alterar profundamente a previdência social brasileira.

A contribuição ao debate se deu, especialmente, por trazer outras vozes ao jogo discursivo travado na mídia corporativa. No lugar de políticos e empresários, homens em sua maioria, o programa escutou professores, pesquisadores, sindicalistas, juristas e representantes da sociedade civil organizada e movimentos sociais, de ambos os sexos. Embora sem recursos, com menos de 7 mil seguidores no Facebook, principal meio de divulgação, e dialogando com uma parcela bastante específica da população – principalmente formada por professores e estudantes universitários, residentes no Recife, politicamente posicionados à esquerda –, há potencial de crescimento e extensão do alcance. Através de parcerias com a sociedade civil organizada e com a cobertura de temas relacionados à política nacional, há publicações com grande retorno, chegando a mais de 300 mil pessoas e 35 mil reações.

É uma contribuição modesta, decerto. Mas em tempos em que o discurso de uma voz só impera nos veículos de imprensa, um discurso midiático “homogêneo e totalizador que permita a defesa de suas opiniões [da facção fascista da classe média, grifo meu], e generalizado e compartilhado o suficiente para lhes dar as certezas de que tanto precisam” (Souza 2017, 178), reverberar vozes diversas e com outros direcionamentos que não os do poder instituído, possibilitam, minimamente, que continuemos na utopia de que é possível uma comunicação pública, democrática e plural.

Referências

- Bakhtin, Mikhail. 1995. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bayma, Israel. 2007. *A concentração da propriedade de meios de comunicação e do coronelismo eletrônico no Brasil*. Brasília: Bancada do PT na Câmara dos Deputados (27 de novembro).

- Dornelles, Beatriz. 2008. O fim da objetividade e da neutralidade no jornalismo cívico e ambiental. *Brazilian Journalism Research* 2 (4): 121-131.
- Empresa Brasil de Comunicação. *Histórico*. 2012. Disponível em <<http://www.ebc.com.br/institucional/sobre-a-ebc/o-que-e-a-ebc/2012/09/historico>> (Acesso em 15 de fevereiro de 2019).
- Herscovitz, Heloísa. 2007. *Análise de conteúdo em jornalismo*. In Lago, C e M. Benetti (org). *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Hohlfeldt, Antônio. 2001. *Objetividade: categoria jornalística mitificada*. In XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, Campo Grande.
- Lattman-Weltman, Fernando. 1996. "Imprensa carioca nos anos 50: os anos dourados". In Abreu, Alvira Alves de. *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Lorenzotti, Elizabeth. 2014. *Jornalismo século XXI- O modelo #MídiaNINJA*. E-galáxia.
- Macena, Acsa. 2018. *Desconstrução, controle e censura na radiodifusão pública: os reflexos do desmonte da Empresa Brasil de Comunicação no telejornal Repórter Brasil*. Monografia. Recife: Departamento de Comunicação, Graduação em Jornalismo - UFPE.
- Marques de Melo, José. 2003. *Jornalismo Opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira.
- Meio e Mensagem. 2019. *Circulação digital dos grandes jornais cresce no país*. 30 de janeiro de 2019. Disponível em www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/01/30/circulacao-digital-dos-grandes-jornais-cresce-no-brasil.html (Acesso em 29 de julho de 2019).
- Moretzsohn, Sylvia. 2002. *Profissionalismo" e "objetividade": o jornalismo na contramão da política*. Anais do IX Encontro Anual da Compós.
- Presidência da República. 2008. *Lei 11.652/2008*. Disponível em www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11652.htm (Acesso em 06 de fevereiro de 2018).
- Santana, Adriana. 2011. *Jornalismo possível, cordialidade e investigação: a prática jornalística no contexto contemporâneo*. Olinda: Livro Rápido.

- Souza, Jessé de. 2017. *A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato*. Rio de Janeiro: Leya.
- Sponholz, Liriam. 2003. "Objetividade em jornalismo: uma perspectiva da teoria do conhecimento". *Revista Famecos*, 21 (10): 110-120.
- Tuchman, Gaye. 1978. *Making News: A Study in the Construction of Reality*. New York: The Free Press.
- Valente, Júlio. 2009. "Sistema Público de Comunicação no Brasil". In *Sistemas públicos de comunicação no mundo – Experiências de doze países e o caso brasileiro*. São Paulo: Intervezes.
- Veloso, Ana et al. 2019. *Rádios Universitárias da UFPE: rádios escolas e espaços para democratização da comunicação*. XXII Encontro Nacional de História da Mídia, Natal.

De los medios contrahegemónicos a los procesos de incidencia: el rol de la universidad en el desarrollo de la comunicación comunitaria, alternativa y popular / Lucrecia Pérez Campos y Patricia Fasano¹

Luego de once años de desarrollar desde la universidad pública prácticas comunicacionales de comunicación comunitaria, alternativa y popular en ámbitos barriales, organizacionales, carcelarios y educativos, el proyecto de investigación “¿De qué hablamos cuando hablamos de comunicación comunitaria?” (UNER 2015-2018), procuró indagar *de qué se trata actualmente* aquello que denominamos de esta manera en nuestro ámbito.

Esta investigación surge del trabajo del Área de Comunicación Comunitaria de la Universidad Nacional de Entre Ríos (República Argentina), espacio de producción de saberes y prácticas de la Facultad de Ciencias de la Educación enmarcado institucionalmente dentro del área de Extensión Universitaria y conformado por docentes y estudiantes, fundamentalmente pertenecientes a la carrera de la Licenciatura en Comunicación Social de dicha universidad.

Nuestro trabajo de investigación nace luego de desarrollar prácticas comunicacionales a las que desde el comienzo inscribimos en la tradición latinoamericana de la comunicación comunitaria, alternativa y popular, por utilizar los más extendidos de los tantos apelativos que en distintos lugares del mundo acompañan a la palabra *comunicación* cuando de lo que se trata es de incentivar a través de prácticas comunicativas las potencialidades emancipatorias de los más diversos actores sociales, especialmente de aquellos en situación de mayor vulnerabilidad social y política.

Desarrollamos, entonces, una investigación etnográfica cuyo objetivo principal se centró en definir *qué estaba siendo la comunicación comunitaria*, es decir, qué hacían/hacíamos los actores sociales cuando decíamos estar haciendo “comunicación comunitaria”.

¹ Área de Comunicación Comunitaria—Facultad de Educación, Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina.

Para ello trabajamos con los registros etnográficos generados a partir de nuestra observación participante en talleres que desarrollamos en cárceles, barrios, organizaciones sociales y escuelas.

Esto nos permitiría actualizar la discusión conceptual acerca de las características, implicancias, problemáticas y límites de este campo de la comunicación en nuestra región, atravesadxs por nuestra condición de extensionistas e investigadoras pertenecientes a la universidad.

En este sentido, observábamos que a pesar de esfuerzos similares en otras universidades del país junto a otros actores, el campo de la comunicación comunitaria seguía siendo incipiente como objeto de reflexión sistemática en el campo de los estudios comunicacionales.

Esto lo atribuíamos conjeturalmente a tres cuestiones:

1) El punto de vista de los sectores más vulnerados de nuestra sociedad está ausente en la producción discursiva y comunicacional de circulación masiva, lo cual representa un profundo sociocentrismo de los discursos mayormente circulantes en los ámbitos que frecuentamos.

2) Para trabajar como profesionales de la comunicación social con grupos de personas culturalmente diferentes es preciso disponer de una formación disciplinar más atravesada por la disposición comprensiva que explicativa de los fenómenos sociales; y esta disposición está prácticamente ausente en los currículos prevaletentes en las carreras de Comunicación Social en nuestro país: lxs comunicadorxs sociales, por tanto, usualmente nos relacionamos con esos sectores sociales trasladando “nuestra” mirada hacia “sus” mundos de vida, naturalizando nuestra perspectiva como universal (actitud propia del sociocentrismo).

3) El mediocentrismo característico de los estudios comunicacionales está profundamente relacionado con ese sociocentrismo académico, ya que cuando ponemos en el centro de los procesos de comunicación social a los medios de comunicación masiva, a los sectores socialmente más vulnerados solo les cabe el lugar de destinatarios o de referentes, rara vez de protagonistas de tales procesos. Y, por el contrario, trabajando en/con sectores populares percibimos cuánto y en qué medida

los procesos de comunicación interpersonales organizan/estructuran parte fundamental de su socialidad cotidiana.

Es por ello que en este proyecto de investigación hemos procurado: a) incorporar las voces de los actores sociales que forman parte de nuestras prácticas sin pertenecer a la universidad; b) investigar desde una epistemología comprensiva bajo el enfoque etnográfico de investigación, y c) poner en práctica una concepción no-massmediacéntrica de la comunicación.

Señalamos aquí algunas de las preguntas que nos formulamos:

¿Cómo está siendo construida la Comunicación Comunitaria como campo específico de la Comunicación Social en la interrelación con los actores sociales que forman parte de las prácticas y en el ámbito de la Universidad Nacional de Entre Ríos?

¿Cómo se definen, en esa relación, los conceptos de *intervención*, *comunidad* y *comunicación*, y su articulación?

¿Qué definiría a una *comunidad* como el espacio donde la comunicación comunitaria es reconocida como tal? ¿Qué tipo de *comunicación* caracteriza los procesos de comunicación comunitaria y en qué se diferenciarían de otros procesos de comunicación social?

¿Cuáles son las condiciones institucionales de/para la intervención en comunicación comunitaria desde la universidad (en términos políticos, académicos, administrativos y económicos)?

Investigar desde la universidad

En tanto que nuestras prácticas de comunicación comunitaria, alternativa y popular están promovidas desde la institución universitaria, debemos señalar lo siguiente:

En primer lugar, la *tensión* que se genera en relación al *tiempo* entre los *procesos de los grupos* y los *procesos administrativos* de los proyectos, que ponen énfasis en los *productos*. Cada vez que un proyecto comienza, hay que propiciar la participación, conformar un grupo, conocerse, consensuar reglas de funcionamiento, trazar objetivos en común, proponer dinámicas de animación y las formas de interlocución más

adecuadas. Se trata, cada vez, de procesos cuyos tiempos –en el doble sentido del ritmo y la duración– son determinados por una permanente negociación entre lo que necesita el grupo y lo que demanda la institución que financia el proyecto, que requiere alcanzar en un tiempo estipulado de antemano ciertos objetivos apreciables objetivamente y traducibles a indicadores de medición que no siempre son fáciles de establecer cuando se trata de sutiles procesos a través de los cuales personas que no se atrevían a abrir la boca llegan a expresar en público lo que piensan.

En segundo lugar, la *tensión* que se genera, en el marco de la implementación de la metodología de *taller*, entre los principios de la Educación Popular como ideal y lo que muchas veces terminan siendo *clases* en virtud de la reproducción de un tipo de vínculo pedagógico entre nosotrxs como representantes de la institución universitaria (portadora de la autoridad del saber) y los demás agentes sociales (educandos). ¿Cómo torcer, en ese marco, una disposición adquirida culturalmente por todos los participantes a reproducir un tipo de vínculos? Nuevamente, aquí el *tiempo* aparece como variable indispensable para detener el movimiento, frenar la inercia y proponer nuevas formas.

Los otros y la alteridad cultural

En general, los trabajos en terreno que emprendemos están encuadrados en el Sistema de Proyectos de Extensión Universitaria. Pero trabajamos con “otros”, y nuestras prácticas apuntan a que estas personas sean las protagonistas, a fin de lograr procesos emancipatorios en lo personal y en lo social, a través del acrecentamiento del ejercicio del derecho a la comunicación. Los definimos como “otros” porque nos vinculamos a partir de una relación de alteridad cultural (Krotz 2010) que supone distancias sociales mayores o menores, según el caso, pero que implica siempre, por ambas partes, sentimientos iniciales de extrañeza, diferencias de códigos, modos de relación, valores, gustos y/o expectativas en relación al espacio común que vamos creando.

En nuestro trabajo, lxs otrxs son integrantes de organizaciones sociales, personas privadas de su libertad, vecinxs de comunidades barriales, productoxs rurales; y también alumnxs de escuelas secundarias y de la universidad.

En la medida en que definimos a la comunicación comunitaria como una perspectiva desde la cual practicar la comunicación, está caracterizada por una búsqueda emancipatoria y de construcción/fortalecimiento de lazos comunitarios, en la cual a veces confluyen desde un principio los intereses de todos los participantes y, en otras, se trata de un proceso a través del cual lo que comienza como propuesta unilateral –nuestra– termina siendo incorporado por todos. Emancipación en términos de género, de libertades individuales, de relaciones laborales, de modelos de producción económica, generacionales: en todos los casos, estos sujetos procuran alterar de alguna manera las relaciones de fuerza que los posicionan subalternamente, a través de un mayor y mejor ejercicio del derecho a la comunicación.

Lo que surge de la investigación es que el espacio donde ocurre el “encuentro” ocupa un lugar fundante en la relación que se construye: sea en “su” territorio, en “nuestro” territorio o en terreno “neutral”, tomando aquí como territorio la idea de espacio vivido.

Sea en la Unidad Penal, en el local de la radio, en la sede de la organización o en el comedor comunitario, la posibilidad de vivenciar y compartir aunque sea en cierta medida la vida cotidiana del grupo con el que trabajamos nos permite familiarizarnos más con las lógicas propias de ese espacio social y predispone a entablar vínculos más profundos. En cambio, cuando de los talleres participan integrantes de organizaciones sociales diversas no encontramos otra opción que realizar los encuentros en la Universidad o en alguna sede más conveniente en términos de proximidad física de los participantes. Los procesos que se producen en ambas situaciones son diferentes.

Es en ese momento cuando se hace evidente que el espacio no es solo una dimensión física, sino una dimensión experiencial dotada de sentido para quienes lo habitan. El espacio genera situación y, como la producción de sentido es siempre en situación (Schutz 1993), compartir el territorio posibilita un anclaje mayor de los procesos grupales en la situación de vida de quienes integran el grupo.

Pero el concepto de situación no sólo involucra el de espacio, sino también el de *tiempo*. Compartir un tiempo también supone compartir una situación. Entonces, cuando el proceso ocurre en un territorio “neutral” –como en el caso de los talleres con organizaciones sociales variadas–, asume otras características: se va produciendo en el grupo la identificación con un espacio común cuyo anclaje no es físico sino emocional; un espacio caracterizado porque las interioridades pueden expresarse libremente, porque pueden jugar, porque pueden “volver a ser niños” o porque se sienten comprometidos con un proyecto común (del grupo). Y de esa manera se perfilan los anclajes que tendrán las producciones de sentido grupales, que se materializarán en procesos y productos comunicacionales.

Prácticas culturales y procesos comunicacionales

Sin embargo, no es hasta “estar ahí” que los complejos y singulares procesos a través de los cuales los actores construyen el sentido de las prácticas –incluidas las de comunicación comunitaria– se hacen evidentes. Las especificidades culturales –que son formas culturalmente definidas– de cada proceso de comunicación no pueden ser previstas en una planificación de escritorio.

Las mujeres del vecindario donde realizamos los talleres sobre violencia de género solo responden con entusiasmo a las convocatorias si son invitadas a un “bingo” –esto, revelado por una vecina luego de varios encuentros–; entonces, la situación comunicativa inicial debió tomar esa forma. Algunas de las productoras rurales que participaban de los talleres sobre soberanía alimentaria no se animaban a hablar en público, entonces recién pudimos comunicarnos en el momento del almuerzo, cuando hablamos personalmente con ellas; a partir de ese momento comenzaron a participar en el grupo mayor. Las abuelas de los talleres de memoria barrial nos enseñaron que había aspectos de su historia que preferían silenciar para preservar la convivencia comunitaria, y eso nos obligó a quitar elementos del libro que para nosotras eran valiosísimos. También nos evidenciaron que la forma de invitarlas y de agendar la convocatoria debía hacerse de otra manera: personalmente y con imanes recordatorios para sus heladeras. Para las organizaciones sociales, el acceso a la personería jurídica

es un tema crucial para la vida de la organización; por ello, en los talleres con ONG debimos incorporar el trabajo sobre esta temática. En la cárcel hay un consenso no explícito acerca de no preguntar sobre las causas de la detención de cada uno, el cual es preciso conocer y respetar para poder trabajar allí, y lograr ser “un grupo de verdad” es una cuestión muy importante que involucra la confianza y el respeto mutuo; por eso en ese lugar hay actividades fundamentales destinadas “solamente” a reforzar los vínculos grupales. En cada grupo los procesos colectivos de producción de significaciones involucran diferentes valores, que representan formas culturales.

Esas prácticas que implementamos para posibilitar la comunicación a veces no son todavía las comunicacionales específicas –aquellas que posibilitan la ampliación del ejercicio del derecho a la comunicación por el cual trabajamos y que constituye el objetivo principal de los proyectos–, pero constituyen eslabones fundamentales para poder llegar a producir las otras. Eslabones que requieren de un proceso de conocimiento de las especificidades culturales de esos “otros”, lo que Freire denominó el “universo temático y vocabular” y que Huergo (2003) relacionó directamente con el trabajo en comunicación comunitaria y popular. Este conocimiento requiere de un proceso de aprendizaje de nuestra parte, que no se da de un día para el otro y que también requiere de *tiempo* y capacidad de *escucha*, dos factores que en el transcurso de nuestra investigación se han ido revelando como cruciales para asegurar la calidad de los procesos que emprendemos.

Hablar de prácticas culturales diferentes implica considerar también la existencia de tensiones y conflictos diferentes, específicos de cada terreno. En los ámbitos barriales, la intervención de los líderes comunitarios –generalmente referentes de la actividad política–, ya sea para intermediar la convocatoria a la actividad, participando en los espacios de taller o interviniendo en gestiones institucionales, siempre constituye un factor a considerar específicamente en las estrategias a implementar. Cuantas más organizaciones o instituciones participan en la actividad, más lógicas se entrelazan y más desafíos se nos presentan.

En el trabajo con varias ONG u OG sus integrantes traen al espacio común lógicas tan diferentes como las de la educación, el mercado y la política.

En la cárcel, en tanto, hay “códigos” que rigen con fuerza de ley y no respetar los “acuerdos” realizados dentro del grupo puede poner en peligro el proceso en común: “lo que es del grupo queda en el grupo”.

Algunas aproximaciones

El proceso de la investigación etnográfica trabajando junto a estos “otros” nos permitió detectar algunas cuestiones conceptuales que proponemos pensar en tanto una redefinición de aquello que denominamos *comunicación comunitaria*.

En primer lugar, corroboramos que lo que prevalece en las prácticas que llamamos de comunicación comunitaria es el *proceso* por delante del *producto*. ¿Qué significa exactamente esto? Que los productos comunicacionales son materialidades discursivas necesarias porque son resultado de procesos comunicacionales a través de los cuales las personas que participan logran una *audibilidad* que antes no tenían.

Esto se observa progresivamente en las instancias de taller, en las formas en que se van negociando la asignación previa de roles; en salirse de las rutinas instituidas en cada espacio y en los modos peculiares que van adquiriendo los vínculos, muchas veces impensables en el contexto. Todo este tiempo y espacio compartido –donde rige el *respeto* como condición de convivencia posible– facilitan la producción de piezas comunicacionales que concentran en sí mismas toda la trama de relaciones dialógicas y participativas previas. Es el caso, por ejemplo, de los procesos de pintura mural colectiva en la cárcel, cuya presencia en las paredes grises irrumpe como un grito, revelando en esas formas coloridas los acuerdos, conflictos y negociaciones grupales alrededor de los sentidos producidos.

La *audibilidad* y la *visibilidad* son otras de las nociones fundamentales que podemos señalar en nuestro hacer de la comunicación comunitaria.

Audible significa que se puede oír; lograr audibilidad implica que la propia voz sea oída como unidad de significación o signo posible de ser interpretado por otro. De este modo entendemos lo que Mata (2009) denomina “transformar el murmullo en palabra”.

Para esto es necesario un proceso por el cual se pueda “romper el silencio”, poner en código la propia voz y expresarse en un lenguaje comunicacional determinado, teniendo en cuenta que hay niveles de audibilidad posibles de ser alcanzados a través de las prácticas de comunicación comunitaria.

Muchas veces en nuestros procesos en terreno apareció la palabra “visibilización”, “visibilidad”, que es el término de uso común con el que solemos referirnos a la audibilidad. La “visibilización” –así enunciada como objetivo– está presente en la mayoría de los proyectos, aunque varíe lo que se pretenda visibilizar: lo que sienten/piensan las personas que integran un grupo (como en los talleres sobre violencia de género, sobre memoria barrial, con los productores rurales y en la Unidad Penal), lo que piensan las organizaciones (en PASOS, por ejemplo, para “incidir en la agenda pública”) o una perspectiva no difundida sobre un tema determinado (en Soberanía, para “visibilizar la temática de la soberanía alimentaria”).

La pregunta es: ¿visibilizar ante quién o qué? Tampoco es una sola la respuesta: ante los demás integrantes del grupo o del taller, ante la sociedad en su conjunto, ante la comunidad, ante sus familias, ante el Estado... Las motivaciones de quienes integran los grupos son variadas; pero lo que tienen en común es que suponen cierto aumento de la conciencia respecto del derecho a la comunicación y, con ello, de la ciudadanía comunicacional en distintos niveles.

La comunidad

Un párrafo aparte merece la tan buscada *comunidad*, noción esquivada, dinámica, utópica. A veces preexistente, a veces incipiente, a veces aparentemente “imposible”, según los distintos contextos que abordamos.

Partimos de pensar –siguiendo a Roberto Espósito (2003) quien reinterpreta a Spinoza–, que la dimensión comunitaria de la vida social es aquella en que “somos” en la medida en que “somos parte de un nos”, de un “nosotros”. Es el “ser-entre”. Nuestra identidad se define por la pertenencia a ese “nosotros” (Fasano 2016).

En todos los casos, el terreno de lo comunitario se presenta tejido de una trama que da cuenta tanto de las diferencias y especificidades como de las luchas por obtener

consensos mínimos, en función de un horizonte más equitativo, autónomo y emancipador. Observamos que “lo común” se produce progresivamente, a través de las prácticas dialógicas, participativas, horizontales, y del reconocimiento mutuo de los actores participantes, lo que solo es posible una vez establecido un sentimiento de pertenencia con las propuestas, a pesar de las heterogeneidades más o menos amplias.

“Se entra y se sale” de la comunidad, a veces alguien no se siente interpelado y se diferencia, quedándose voluntariamente “afuera”. A veces la comunidad se siente en peligro... y hay que acudir a sostenerla.

Esto nos habla de la inexistencia de una esencia de “lo comunitario”; sino de su carácter complejo, transitorio y en muchos casos, pasional y afectivo.

¿Dónde está la comunidad? La mayoría de las veces, la comunidad *aparece* en algún momento, aunque no siempre de los modos previstos. ¿Surge en las producciones colectivas? ¿Se evidencia en el proceso de toma de decisiones? ¿Es tenida en cuenta en el diseño de los proyectos?

Claramente observamos que hay momentos de “unión” e identificación mutua, donde aparece una comunidad que no existía antes y que puede dejar de existir -o debilitarse- más tarde. Pero el registro de haberla experimentado, aunque sea fugazmente, transforma la subjetividad de quien lo vivencia; y esto no es circunstancial.

El establecimiento de vínculos, lo lúdico, las conversaciones informales, los chistes y las risas compartidas, la comida, las fiestas y celebraciones, etc., resultan ese espacio de encuentro donde la comunidad pasa a primer plano.

Otra vez aparece el tiempo, esa condición necesaria para la incubación de la empatía y el respeto. Logramos ser “nosotros” porque sellamos un contrato ético de confianza; tuvimos tiempo de conocernos y ponernos a prueba, creando juntxs cada paso.

¿Qué hacemos lxs comunicadorxs?

Finalmente, alguna aproximación a la tarea de lxs comunicadorxs: consistiría fundamentalmente en animar y/o acompañar los procesos en los que participamos, para que “otros” plenifiquen su audibilidad.

Esta tarea incluye desde construir vínculos que produzcan la confianza necesaria para atreverse a romper el silencio (como elemento basal de los procesos) hasta concretar la expresión en piezas comunicacionales que puedan ser oídas por otros (como objetivo último). En este sentido, consideramos también que la *escucha*, en tanto forma de comunicación que deja lugar a que se oigan las voces de los otros, es el basamento inicial de nuestro trabajo como comunicadorxs comunitarixs.

¿Cómo “traducir” el ejercicio de la escucha en términos académicos? ¿Cómo formular preguntas que nos aporten de una actualización de las categorías que pretendemos practicar?

No hubiera sido posible para el equipo del Área de Comunicación Comunitaria de la Universidad Nacional de Entre Ríos llevar adelante esta investigación dentro de los límites de la academia o de las categorías construidas hasta ahora para explicar la comunicación. Fue preciso un proceso complejo de intervención, observación, registro, escucha y diálogo cuyo carácter etnográfico nos permitió *estar ahí* y cuestionar y enriquecer nuestra pregunta acerca de qué hablamos cuando hablamos de comunicación comunitaria.

Referencias

- Espósito, R. 2003. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fasano, P. 2016. Comunicación comunitaria en/ desde la Universidad”. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura* 1(79). doi: 10.24215/2314274Xe020.
- Huergo, J. 2003. “El reconocimiento del universo vocabular y la prealimentación de las acciones estratégicas”. En www.udp.cl/comunicación/magcom/docs/universo_vocabular-doc
- Krotz, E. 2010. “Alteridad y pregunta antropológica”. En: Boivin, M.; A. Rosato y V. Arribas, V. 2010. *Constructores de otredad. Una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Mata, M. C. 2009. “Comunicación comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social”. En Área de Comunicación Comunitaria (comp.), *Construyendo*

comunidades. Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria. Buenos Aires: La Crujía-UNER.

Schutz, A. 1993. *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva.* Buenos Aires: Paidós.

MESA 23: Pueblos originarios: temporalidad y representaciones

Princípios do *ethos* do *Buen Vivir* indígena na enunciação de discursos contra-hegemônicos em territórios da Amazônia Legal: reflexões a partir do documentário *Vozes Akwe Xerente* do povo indígena do Tocantins, Brasil / Adriana Tigre Lacerda Nilo¹

Resumo

Discutir sobre o *ethos* do *Buen Vivir* é a proposta deste artigo, tomando por base as reflexões apresentadas no documentário *Vozes Akwe Xerente*, no depoimento da então liderança Ribamar Marinho Xerente, da Aldeia Porteira, etnia esta a mais populosa entre os povos indígenas do estado do Tocantins, integrante da Amazônia Legal, no norte do Brasil. Propõe uma análise as diferentes concepções sobre modo de viver, do *ethos* do *Buen Vivir* (Albó 2009; Feitosa 2015), genuíno de povos indígenas latino-americanos, e o sistema de valores das chamadas sociedades envolventes, oriundo de um processo histórico de colonização e secular de contínua dominação por meio de projetos desenvolvimentistas, no contexto do (pós)capitalismo neoliberal que se faz presente no discurso hegemônico das instituições governamentais e privadas que atuam em parceria político-administrativa e alinhamento ideológico, na gestão e sistematização de obras e/ou de políticas públicas relacionadas ao conjunto da população, com impacto diferenciado aos povos originários. O documentário configura-se no registro etnográfico de pesquisa sobre os efeitos da presença da mídia e do contato com os recursos tecnológicos por parte dos indígenas da Aldeia Porteira. Questiona o redimensionamento das tradições indígenas ao longo do tempo. Dois representantes do povo Akwe-Xerente – um ancião, Sr. Sôzê, e um então cacique, Ribamar Marinho Xerente – falam sobre as mudanças ocorridas no padrão interacional e no *ethos* desses indígenas. Esses guardiões da memória trazem à tona as vozes de um povo que se reinventa e se autoafirma, cujos discursos ganham ainda mais significado e demandam maior visibilidade, devido ao atual cenário político no Brasil, diante das

¹ Professora Associada do curso de Jornalismo, Universidade Federal do Tocantins, Brasil.

medidas do Governo Federal Brasileiro de desrespeito aos direitos humanos de modo geral, e de violação aos direitos indígenas, em específico.

Palavras-chave: *Buen Vivir*; cultura indígena; documentário; Vozes Akwe Xerente.

A pesquisa e o ato político - Introduzindo a abordagem do *Buen Vivir* a partir da reflexão crítica de lideranças indígenas no documentário Vozes Akwe Xerente

Para apresentar esta proposta, achamos por bem mencionar a relação da pesquisa com o ato político de dar visibilidade às questões indígenas, não só na abordagem do método científico, por meio de publicações escritas e indexadas, mas também através da produção de narrativas mais abertas a um público mais amplo. Isto nos proporciona uma reflexão sobre possíveis diálogos entre a considerada produção científica, com linguagem e metodologia institucionalizadas, e uma produção audiovisual que valoriza a cultura de povos tradicionais, trazendo a voz dos indígenas na condição de protagonistas de suas histórias. Outro fator que levou à decisão de realizar o documentário está relacionado ao principal aspecto da conclusão obtida pela pesquisa em estágio pós-doutoral,² quanto à inadequação e a insuficiência da cobertura jornalística das temáticas indígenas equivocadamente abordadas pela TVE-TO, televisão educativa, do estado do Tocantins. Desta forma, esse artigo perfaz um interessante circuito de interlocução.

Por essa razão, antes de tratar sobre a temática do *Buen Vivir*, a ser abordada na análise do documentário *Vozes Akwe-Xerente*, contextualizamos o processo de pesquisa do qual esse registro audiovisual se originou. O acervo etnográfico, tanto da documentação audiovisual quanto fotográfico, inicialmente constituiu-se como um dos métodos da pesquisa de campo intitulada *A cultura Xerente e o redimensionamento das tradições mediante a presença da mídia na Aldeia Porteira no Tocantins*,³ localizada a 20 km de Tocantínia, cidade do interior do estado, distante cerca de 80 km de Palmas, capital do Tocantins, integrante da Amazônia Legal.

² A Cobertura da temática Indígena na TVE-TO: a narrativa da televisão pública e a representatividade dos Conselhos Indigenista Missionário, CONPIT e Curador. UFT/UFJF (2017).

³ Realizada em duas etapas, entre 2009 e 2013, sob minha coordenação e com orientações de pesquisa de iniciação científica para alunos do curso de Comunicação Social/Jornalismo da UFT.

O mal-estar socioambiental do modelo hegemônico de desenvolvimento econômico e o caminho contra hegemônico de políticas públicas inspiradas no *Buen Vivir*

É inegável que o efeito das mudanças climáticas esteja cada vez mais evidente, principalmente, nos países desenvolvidos, cujas atividades industriais são mais intensas e o uso de recursos naturais não renováveis mais abusivos. No cenário mundial, de diferentes formas e intensidades, várias regiões do planeta são gradativamente atingidas por incêndios florestais, desertificação (secas, ondas de calor e tempestades de poeira) ou, em outro extremo, degelo na Antártida⁴ e geleiras no continente latino-americano (Chile), em função do aquecimento global. Infelizmente, nesta *démarche*, a ocorrência do fenômeno já identificado como “refugiados do clima” está mais para ser “uma verdade inconveniente”⁵ do que para vislumbrar-se como uma mera cogitação ou ficção científica.

Em um recente Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC), documento publicado pelas Nações Unidas, chegou-se a recomendar a redução do consumo de carne e a adesão a dietas com base em plantas e produtos de origem animal com fontes sustentáveis, como uma das formas de refrear a atividade pecuária e diminuir o aquecimento global. Tal recomendação deve-se à constatação dos efeitos nocivos da atividade pecuária, pois; “o metano tem potencial poluente 25 vezes superior ao gás carbônico”.⁶ Além desse fato, o seu expressivo volume tóxico torna-se ainda mais danoso ao meio ambiente quando levamos em conta a quantidade de vegetação nativa derrubada para servir de área de pasto ao gado. Esta prática acarreta, por sua vez, na diminuição do número de árvores responsáveis por sequestrar o gás

⁴ Mapa mostra a velocidade com que a Antártida está perdendo gelo. Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Ciência/Meio-Ambiente/noticia/2019/08> (Acessado 8 de agosto de 2019).

⁵ *Uma verdade inconveniente* (2006); documentário (do cineasta Davis Guggenheim), utilizado por Al Gore, ex-candidato à presidente dos EUA, em circuito de palestras durante sua campanha eleitoral.

⁶ Segundo o relatório, em média, cada boi ou vaca produz de 250 a 500 litros de metano por dia – só no Brasil, o rebanho está estimado em 218 milhões de cabeças de gado, de acordo com números do IBGE.

carbônico, durante o processo da fotossíntese, o que ocasiona o aumento da quantidade de poluentes na atmosfera.

De acordo com o referido relatório, um quarto da área da Terra já tem o solo degradado! O documento ressalta a necessidade de proteção de florestas tropicais úmidas, a exemplo da Amazônia,⁷ que teve 2.254,9 km² atingidos no intervalo de um ano, de julho de 2018 a julho de 2019. Isto equivale a um aumento de 278%, segundo o IMPE, e indica que tais mudanças climáticas, que causam a degradação do solo no mundo, prejudicam a produção de alimentos nas áreas destinada à agricultura. Conseqüentemente, compromete a chamada segurança alimentar, conforme recentemente apontou a FAO.⁸

A propósito, ao refletir sobre as tensões entre o direito ao desenvolvimento e os direitos socioambientais, Boaventura de Sousa Santos (2013) nos faz ver que a avaliação política deste modelo de desenvolvimento torna-se difícil porque a sua relação com os direitos humanos é complexa e facilmente suscita a ideia de que, em vez de indivisibilidade dos direitos humanos, estamos perante um contexto de incompatibilidade entre eles. Ou seja, segundo o argumento que se ouve frequentemente, não se pode querer o incremento dos direitos sociais e econômicos, o direito à segurança alimentar da maioria da população ou direito à educação, sem fatalmente ter de aceitar a violação do direito à saúde, dos direitos ambientais e dos direitos ancestrais dos povos indígenas e afrodescendentes aos seus territórios (Santos 2013, 94).

Na busca de uma resposta contra-hegemônica,⁹ o citado autor avalia que “nesse contexto, só é possível perturbar o automatismo político e econômico desse modelo

⁷ Disponível em: <http://www.obt.inpe.br/OBT/assuntos/programas/amazonia/prodes> e <https://oglobo.globo.com/sociedade/alertas-do-inpe-sobre-desmatamento-na-amazonia-crescem-278-em-julho-23857095>. Acessados em 12/08/2019.

⁸ No seu pronunciamento final ao encerrar mandato de diretor-geral da FAO, o pesquisador brasileiro José Graziano Da Silva assim se pronunciou: “Um dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da ONU é erradicar a fome. Não é reduzir à metade, nem a 5%, é erradicar”.

⁹ Santos (2013, 95) apresenta em três eixos, as seguintes tensões, entendidas como possibilidades contra-hegemônicas: 1) a tensão entre o modelo de desenvolvimento hegemônico e os direitos ambientais; 2) a tensão com o direito coletivo dos povos indígenas à autodeterminação, controle dos seus territórios ancestrais e direito à consulta prévia e, por fim, 3) no plano internacional, equaciona a emergência de potências subimperialistas.

mediante a ação de movimentos e organizações sociais suficientemente corajosos para darem a conhecer o lado destrutivo desse modelo sistematicamente ocultado, dramatizarem a sua negatividade e forçarem a entrada desta denúncia na agenda política” (Santos, 95).

Com relação a este chamado aos segmentos organizados da sociedade civil, o recado de Santos (2013), notadamente no que diz respeito à questão socioambiental e indígena, nos remete ao manifesto divulgado pela representação coletiva dos povos indígenas, indigenistas e pesquisadores latino-americanos, que assim se posicionaram no desfecho do 3º Congresso Internacional dos Povos Indígenas da América Latina, realizado em julho deste ano (2017) em Brasília.

Entre os pontos destacados pelo referido manifesto, estão as seguintes declarações:

1. O avanço da ultradireita e de governos autoritários no continente constitui parte da estratégia colonizadora, promovendo o desmonte deliberado de espaços de concertação e políticas públicas e a aniquilação de direitos dos povos indígenas e nações originárias, estabelecendo estruturas e mecanismos institucionais para levar adiante um modelo de desenvolvimento ao mesmo tempo etnocida, genocida e ecocida.
2. A causa indígena é de todas e todos, na medida em que a expropriação dos territórios e bens comuns dos povos indígenas e nações originárias intensificam processos como a perda da agrobiodiversidade e as mudanças climáticas, que constituem uma ameaça crescente à vida humana e à Mãe Natureza.
3. Apesar de toda a violência sofrida, povos indígenas e nações originárias resistem. Erguem-se para ultrapassar o trauma colonial, superar a dominação capitalista e fazer de suas vidas não uma reprodução das imagens inventadas sobre eles, mas uma autêntica realização de sua própria potência e autodeterminação.

4. Que os Estados nações da América Latina adotem medidas eficazes no sentido de garantir a proteção dos povos indígenas e nações originárias livres e/ou em isolamento voluntário e de seus territórios.
5. Novas formas de organização e convívio entre os povos, orientadas pela perspectiva do re-envolvimento (distinta da perspectiva do desenvolvimento), que fortaleçam a soberania e autonomia dos povos indígenas e nações originárias e valorizem a ancestralidade, dando centralidade à cultura e a formas próprias de educação, reconhecendo a sua diversidade e promovendo o bem-viver.

A fonte inesgotável do conhecimento ancestral de povos indígenas latino-americanos: um mosaico multicultural de concepções do *ethos* do *Buen Vivir*

Diante dos alarmantes efeitos nefastos ao meio ambiente, que afetam mundo afora desde grandes centros urbanos até aos povos da floresta amazônica, em consequência da adoção de modelos de desenvolvimentos inspirados no chamado Norte Global, inseridos num contexto geopolítico neoliberal, movido pelo capital internacional, nos últimos cinquenta anos cresce um movimento contra-hegemônico. Notadamente nos países latino-americanos, com presença indígena marcante e forças políticas de esquerda predominantes, as gestões públicas buscam formas menos impactantes e mais saudáveis de convivência com a natureza, em prol de um desenvolvimento sustentável.

Tais iniciativas alinhadas às denominadas Epistemologias do Sul,¹⁰ relacionadas a experiências comunitárias (vivenciadas pelas populações tradicionais e/ou por segmentos organizados da sociedade civil) ou ainda relativas a pesquisas acadêmicas encontram-se comprometidas, em variados níveis, com projetos de decolonização. No mesmo escopo estão as propostas em torno do ecomarxismo ou ecossocialismo.

Com base em alguns dos principais estudiosos desse tema, incursionaremos brevemente na ancestralidade indígena, abordando variações semânticas e

¹⁰ Cf. Santos e Mendes 2017, referente à reivindicação de novos processos de produção e relação socioambiental, na perspectiva dos povos colonizados, que historicamente sofreram opressão.

diversidades culturais relativas aos modos pelos quais povos latino-americanos e andinos referem-se ao conceito do *Buen Vivir*, que varia de nome, mas se mantém discursivamente irmanados, numa dimensão holística.

Dedicando-se com afinco a perceber e discorrer sobre este universo, Albó (2009) explica como é entendida essa filosofia de vida: “*En aymara, suma qamaña, como uno de los grandes ‘principios ético-morales de la sociedad plural’, junto con otros relativamente equivalentes en guaraní y quéchua*” (Albó 2009, 26). Seguindo os estudos do citado o autor, encontramos alguns significados:

Es decir, qamaña, desde sus diversos ángulos, es vivir, morar, descansar, cobijarse y cuidar a otros. En su segundo uso, insinúa también la convivencia con la naturaleza, con la Madre Tierra, Pacha Mama, aunque sin explicitarlo. Qamasa es por tanto, la energía y fuerza vital para vivir y compartir con otros. Esta es quizás la relación más explícita entre la raíz qama- como algo que está de manera muy fuerte y viva en la Pacha Mama y nosotros que la habitamos y hacemos de ella nuestra morada (Ibid.)

Abarcando a investigação do universo dos povos originários, sobre este conceito, acrescenta Albó que “*tanto entre los aymaras como en otros pueblos andinos, toda la vida de cada individuo es concebida como caminar, en una creciente madurez expresada sobre todo en el mayor servicio a la comunidad. Este proceso por el que de una o otra manera y a ritmos distintos todos pasan, en aymara se llama thakhi ‘camino’*” (Albó, 30).

Além da sua dimensão “ritual-sacral y hasta cósmica” (Ibid.), tais princípios configuram também um posicionamento dos representantes da cultura indígena no conjunto da vida social e, mais especificamente, no plano normativo dos direitos juridicamente assegurados. Prova disso está no fato de “*la lógica común a muchos pueblos indígena originarios, contrapuesta a la de las sociedades y poderes dominantes, está presente en la nueva Constitución Política Boliviana*”, na qual “*se haya abierto camino a buscar el suma qamaña, el ‘bien vivir’*” (Albó, 25-26).

A propósito do valor histórico dessas conquistas na trajetória de povos indígenas latino-americanos, ao questionar o estatuto ontológico do pensamento ocidental, cuja recorrência aos direitos universais desconsidera a historicidade das tensões sociais e a diversidade cultural (notadamente em relação aos povos tradicionais marginalizados), Santos (2013) pontua que “a hegemonia econômica, política, militar e cultural do ocidente nos últimos cinco séculos conseguiu transformar

o que era (ou se supunha ser) único e específico desta região do mundo em algo universal e geral” (Santos, 58).

Porém, reconhecendo o avanço de forças contra-hegemônicas à dominação eurocêntrica ao longo dos séculos, Santos (2013, 57) ressalta que os movimentos indígenas da América Latina configuram-se entre os que provêm de referências políticas não ocidentais, num posicionamento de resistência ao domínio epistemológico do Ocidente. No âmbito da discussão teórica sobre a prática das lutas políticas em torno da mobilização social para efectivação de direitos humanos (individuais e coletivos) constitucionalmente assegurados, Santos (2013, 56-57) apresenta categorias conceituais de análise para discutir as chamadas tensões dos Direitos Humanos. Entre elas; *a tensão entre a autodeterminação indígena e o desenvolvimento neoliberal*, que fundamenta nossa abordagem das enunciações indígenas no documentário *Vozes Akwe-Xerente*.

Portanto, para proceder à análise, faz-se necessário retomar o pensamento de Santos (2013, 102), em razão do que o referido autor observa sobre o modo pelo qual os povos indígenas estão sendo expulsos das suas terras e submetidos a processos de criminalização. Este fato, que ocorre mesmo no caso dos países latino-americanos, nos quais os direitos dos povos originários estão assegurados nas respectivas constituições, é definido pelo citado autor como “divórcio político”, dada a idiosincrasia entre o direito à auto-determinação, salvaguardado na jurisdição internacional, e o seu desrespeito pelos agentes das forças políticas dominantes na prática da ação política.

A violência contra os povos indígenas remete para a segunda dimensão do impacto que o desenvolvimento assente no agronegócio e na exploração dos recursos naturais está a causar¹¹ noutro direito coletivo, o direito à autodeterminação dos povos indígenas consagrado em vários instrumentos de direito internacional. Nomeadamente a Convenção 169 da OIT e a Declaração das Nações Unidas Sobre Povos Indígenas e Tribais, de 2007 (Ibid.)¹²

Conforme sua análise do contexto latino-americano, os povos indígenas estão sendo incriminados injustamente por sistemas jurídicos que os asfixiam e sistemas

¹¹ No idioma português-brasileiro, refere-se a “entra em conflito”; “contrária”.

¹² Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (1989). O Brasil é signatário desde 2004.

políticos, de modo geral, coniventes aos interesses dos grandes grupos econômicos, representados por latifundiários e/ou pelos grandes projetos desenvolvimentistas, que impactam no meio ambiente e, principalmente, nos territórios dos povos tradicionais.

De fato, seguindo a linha de pensamento do citado autor sobre a resistência indígena, “o seu único crime é tentar defender os seus territórios da entrada de empresas mineiras,¹³ madeireiras ou agrícolas, gestos que resultam muitas vezes em assassinatos de líderes indígenas e camponeses cometidos por pistoleiros mercenários, com ou sem a cumplicidade do Estado” (Santos, 103).

Se para Santos (2013), já existia o chamado “divorcio político” entre os direitos dos povos indígenas e governos tidos como progressistas, até meados de 2016, que não procederam a tão aguardada demarcação do território dos povos originários, mais litigiosa encontra-se agora a relação, mediante a conjuntura política do governo que, desde a campanha eleitoral, declarou a sua indisposição para demarcar territórios indígenas, bem como ampliar o uso de agrotóxicos e, concomitantemente, liberar uma quantidade ainda maior destas terras à mineração.

A documentação de *Vozes Akwe-Xerente* e a análise do posicionamento contra-hegemônico em relação aos valores da sociedade envolvente.

O documentário questiona o redimensionamento das tradições indígenas ao longo do tempo. Dois falantes do povo Akwe-Xerente, um ancião, Sr. Sôzê, e um então cacique, Ribamar Marinho Xerente, dão depoimentos sobre as mudanças ocorridas no *ethos* desses indígenas. Esses guardiões da memória trazem à tona as vozes de um povo que se reinventa e se autoafirma à medida que aprende a lidar com a chamada “sociedade envolvente”, o conflituoso e contraditório mundo dos brancos que, conforme as relações de embate entre o poder hegemônico e segmentos contra-hegemônicos, respectivamente, ora os estigmatiza e ora os valoriza.

Para efeito de pontuar o posicionamento dessas lideranças indígenas, destacaremos alguns fragmentos contra-hegemônicos, alinhados ao *Buen Vivir*:

¹³ No idioma português-brasileiro: “mineradoras”; “relacionadas à mineração”.

I) Quando o povo AX chegou aqui, era uma fazenda, uma terra degradada; hoje está em fase de recuperação [refere-se ao deslocamento devido construção de hídrolétrica de Lajeado].

II) Então não vai ter banco de alimentação; sempre depende da ajuda do governo federal, estadual e municipal.

III) Antes tudo vinha da pesca, da roça [plantação]; hoje não tem mata, que eram matas virgens, que tinha bastante água, mas estão secando, devido aos empreendimentos colocado pelo homem, pelo não-índio! O que causa uma barragem? Os impactos que ela causa, muitas vezes não se estuda! Não se preocupam [...] aí depois se preocupa em por quê os índios não caçam mais.

IV) No passado era um povo intocado, não tinha necessidade do não-índio! Hoje nós temos necessidade de dialogar com o não-índio, necessidade de conversar com as autoridades; até para defender os nossos direitos, usando uma instrução de vocês, dos não-índios, então é conhecimento de vocês contra vocês mesmos; porque o nosso conhecimento vocês não iriam entender.

V) O conhecimento Xerente, o que os Xerente chamam da cultura deles [...] para vocês não ia servir para nada. O Xerente se tornou uma nação dominada por outra nação de não-índio e depende da lei dela para defender os direitos dele mesmo. Falo que se tornou dominada porque eles impõem as regras sobre ela. Eles não procuram entender elas; eles querem impor a regra deles, a lei deles sobre ela. E muitas vezes, nem querem nem consultar elas. Acha assim: “nós somos os doutores” [...] Dentro da cultura Xerente, eu sou doutor e ele não é ninguém.

VI) Foi bom que a Constituição Federal de 1988 acabou com isso; todos são iguais perante a lei. Eu me orgulho de ser Xerente. Me orgulho de ser o que sou.

VII) O jeito de viver do índio é “mais bom” que o do branco. No meio do branco não dá para viver, não! O jeito de índio é outro; o jeito de branco é outro. Não dá certo, não!

Considerações Finais

Com relação ao embate entre os modelos geopolíticos; de um lado, capitalistas, neoliberais e desenvolvimentistas, baseados no plano de hegemonia mundial do imperialismo norte-americano; e do outro, os chamados semiperiféricos, no contexto latino-americano, sobretudo no caso do Brasil, percebemos que este país está mais vulnerável ao subimperialismo, incluso o cultural, quando vozes sociais indígenas identificam-se como pertencentes de uma nação dominada.

Dizemos isto considerando a situação dos demais países da América Latina, cujos povos tradicionais têm uma presença indígena quantitativamente mais expressiva e qualitativamente mais articulada, do ponto de vista da mobilização política, não só com relação à garantia dos seus direitos cívicos, mas no que diz respeito ao reconhecimento constitucional de suas identidades e respectivas diversidades culturais. Assim, países latino-americanos, onde o Estado se admite e se reconhece pluriétnico, as nações indígenas têm mais condições de reafirmar o *Buen Vivir*.

Do ponto de vista conceitual, buscamos uma pluralidade de termos, de acordo com a denominação de cada povo indígena para se referir ao *Buen Vivir*, cujo significado aludido comunga visões de mundo alinhadas na mesma perspectiva holística, em termos cosmológicos (no modo de convivência com a natureza, a família e as comunidades indígenas); e contra-hegemônica, no que diz respeito ao posicionamento político em relação à sociedade envolvente, cujos modelos de crescimento econômico extinguem formas de vida saudáveis e sustentáveis ao agredirem ao meio ambiente e acentuarem a desigualdade social.

Na linha do que ressalta o manifesto político do CIPIAL, a história de violências e etnocídios remete ao passado colonizador, cuja reconfiguração contemporânea continua presente em novos modelos econômicos de dominação política e cultural. A prepotência desta engrenagem ignora ou desconsidera a riqueza do saber ancestral sobre a convivência harmoniosa entre o ser humano e meio ambiente. As pesquisas de cunho socioambiental comprovam que os sinais de esgotamento da natureza, da nossa *Pacha Mama*, são evidentes.

Na atual conjuntura do Brasil, o *Buen Vivir* torna-se ainda mais utópico aos indígenas brasileiros, considerando-se os índices que revelam devastação da Amazônia. A gestão autoritária e irresponsável do atual Governo Federal tem desarticulado o arranjo institucional dos conselhos nacionais de políticas públicas, subtraindo os espaços políticos de participação social das representações indígenas estaduais e municipais. Sem o reestabelecimento de uma política nacional aos povos originários, seus direitos ficam vulneráveis e suas demandas, sem o devido atendimento.

Em tempos anti-democráticos, indígenas e indigenistas, na esfera da sociedade civil organizada, resistem às adversidades e sonham com um futuro, no qual a utopia do *Buen Vivir* esteja mais próxima da realidade.

Referências

- Albó, Xavier. 2009. "Suma Qamna=el Buen Vivir". *Revista Obest* 4.
- Carneiro da Cunha, Manuela. 2014. *Políticas culturais e povos indígenas*. Manuela Carneiro da Cunha e Pedro de Niemeyer Cesarino (orgs). São Paulo: Cultura Acadêmica.
- Demarchi, André e Odilon Moraes. 2015. "Mais algumas idéias equivocadas sobre os índios ou que não deve mais ser dito sobre eles". In *Povos Indígenas do Tocantins: desafios contemporâneos*. Reijane Pinheiro da Silva (org.) Palmas: Nagô Editora.
- Feitosa, Saulo. 2015. *Indigenous Ethical Perspectives*. Encyclopedia of Global Bioethics. USA: Springer BInternational Publishing.
- Le Blan, Gérard. 1987. *Treize Heures/Vinte heures - Le monde en suspens*. Marburg: Hitzeroth.
- Nilo, Adriana T. L. e Iluska Coutinho. 2017. *A (in)visibilidade das vozes indígenas nas narrativas da TVE-TO: o papel da comunicação pública na (des)construção da cultura regional*. II Simpósio Internacional Comunicacion y Cultura: Problemas y Desafios de la Memoria e Historia Oral. Colima - México, abril de 2017.
- . 2017. Os Direitos Indígenas na agenda pública dos Direitos Humanos- uma pauta que perpassa nas narrativas da TVE-TO. Trabalho apresentado no 15º Encontro

Nacional de Pesquisadores em Jornalismo da SBPJor, ECA/USP – São Paulo, Novembro, 2017

——. 2017. A atuação de Conselhos sociais e governamentais e os seus efeitos no (des)cumprimento de direitos e deveres no respeito à etnodiversidade cultural: a pauta da temática indígena na TVE-TO . Trabalho apresentado no I Congresso Internacional de AGACOM-Santiago de Compostela-Espanha, Novembro, 2017.

Santos, Boaventura de Sousa. 2013. *Direitos humanos, democracia e desenvolvimento*. São Paulo: Cortez.

Santos, Boaventura de Sousa e José Manuel Mendes. 2017. *Demodiversidade - Imaginar novas possibilidades democráticas*. Lisboa: Edições 70.

Filmografia

Vozes Akwe-Xerente. Disponível em: <https://youtu.be/UVstuobO8VE>

En las fronteras de Chile y del Wajmapu: políticas indígenas y regímenes de alteridad en Chiloé (siglos XVIII-XX) / Tomás Catepillan Tessi¹

Esta ponencia pretende abordar el estudio del fenómeno nacional-estatal desde dos temas aparentemente marginales: la política indígena en Chile, y por tanto las identidades indígenas en el mismo país, y la historia regional de la provincia de Chiloé. En lo sucesivo veremos porqué la historia indígena en Chile y la historia regional de Chiloé sirven, y cómo, al esfuerzo general de estudiar el Estado nación chileno.

La idea de política indígena encierra una valiosa ambivalencia. Usualmente la expresión es utilizada para referirse a las políticas públicas que tratan sobre los indígenas (Boccaro y Seguel 1999), con lo que, como es usual, la población indígena es categorizada como agente pasivo frente a un Estado activo. En otro sentido, y como uso la expresión en este texto, la idea de política indígena sirve para hacer referencia a las pretensiones y actividades políticas de la población reconocida como indígena. Lo que supone el problema, en primer lugar, de definir qué, quién y cómo ha sido definido o reivindicado históricamente como indígena.

La clave al respecto, según propongo retomando el trabajo de Paula López, está en abordar el estudio del conjunto de aquellas “relaciones sociales históricamente constituidas que permiten que un grupo determinado se identifique o sea reconocido como singular, como ‘diferente’, en circunstancias precisas y frente a actores específicos” (López 2017). En abordar el estudio de lo que otras autoras han denominado los regímenes o formaciones nacionales (y provinciales) de alteridad.²

Como se puede suponer, si lo indígena es una definición histórica condicionada por relaciones sociales históricamente constituidas, es probable que estos regímenes o formaciones de alteridad no se limiten a la existencia de marcos estatonacionales (existirían asimismo regímenes de alteridad asociados al anterior Estado monárquico,

¹ Comunidad de Historia Mapuche, Chile.

² Sigo a Paula López, Claudia Briones, Marisol de la Cadena, Diana Lenton. Todas en lista de referencias.

por ejemplo). Más todavía, desmenuzando aquel “conjunto de relaciones”, podríamos mencionar la necesidad de considerar también los discursos articulados por el Estado, de manera consciente o no, como los que aparecen, por ejemplo, en la legislación sobre indígenas o en aquello que ha sido denominado como indigenismo. Del mismo modo, deberíamos considerar en conjunto con la legislación y con aquel campo disciplinar indigenista las prácticas concretas del Estado, así como las definiciones e interacciones sociales, propias y ajenas, que son condición de lo indígena.

Detrás de estas definiciones está la idea de que la política y las identidades indígenas son históricas, y que dicha historia es necesariamente, aunque en el margen, la historia del Estado que ha contribuido a trazar aquellos “regímenes de alteridad” (López 2017, 4). Se vuelve necesario, por lo mismo, aclarar la perspectiva que utilizo para estudiar el fenómeno estatal.

Lejos de pensar el Estado en los términos con que él mismo continuamente se define (un ente autónomo, homogéneo, coherente) me sitúo al respecto desde la Antropología del Estado (Sharma y Gupta 2006; Corrigan y Sayer 2007) y, por lo mismo, no parto del supuesto de que existan modelos ideales y prácticas más o menos alejadas de ellos, sino de la idea de que el Estado es un artefacto cultural, histórico: existe en sus prácticas cotidianas, realizada siempre localmente y en un entramado de intereses, relaciones y subjetividades, de manera desigual en el territorio sobre el que pretende su soberanía, así como existe en las representaciones realizadas por o sobre él. Por lo mismo, al abordar el estudio del Estado se vuelve fundamental la decisión respecto del lugar desde donde se estudiará.

A partir de las definiciones de la microhistoria (Ginzburg 1999), los estudios de frontera (Grimsom 1991; Sahlins 1991) y la historia regional, de larga data en la tradición historiográfica, se entiende que la elección de este lugar se realice descentrando la mirada o, en otros términos, que pretenda en esta ponencia ir al margen para hablar del centro, algo particularmente provocador en un país que se ha construido en torno al centralismo (López Taverne 2014), y particularmente provechoso por ser precisamente en los márgenes donde el Estado se reconfigura y

donde aparecen con mayor claridad sus contradicciones (Rubin 2003; Das y Poole 2008).

En consideración de todo esto que he adelantado es necesario que ahora volvamos la vista específicamente a Chile y Chiloé, en el entendido de que la elección de un buen caso de estudio resulta fundamental para la obtención de resultados siguiendo la perspectiva propuesta.

Existe cierto acuerdo en torno al carácter liberal que adoptará tempranamente el Estado nación chileno, lo que podría apreciarse en el hecho de que este Estado fue oficialmente ciego a las diferencias de su población construidas como étnicas o raciales durante prácticamente todo el siglo XIX (Loveman 2014), en la homologación de nacionalidad y ciudadanía (por ejemplo, en la Constitución de la República de Chile de 1833) y, por tanto, en el significado específicamente político de la nación que sirvió de eje a la República de Chile en sus primeras décadas de vida (Wasserman 2009; Cid y Torres 2009). Y sin embargo, como es conocido, la ciudadanía en Hispanoamérica se montó sobre el vecinazgo español (Guerra 1999), de donde procede, en buena medida, el llamativo contraste entre la temprana abolición en Chile del tributo indígena y de las denominaciones socioétnicas del período monárquico, y la continuidad de las jerarquías sociales y aun de los paradigmas raciales en los que se realizaba la sociedad del Reino de Chile. A pesar de la poca literatura respecto de la historia racial del Chile decimonónico (ver, por ejemplo, Lepe-Carrión 2016), me parece que este contraste en parte fue velado a través de una política de asimilación interna y mediante un proceso de territorialización de lo indígena en la Araucanía histórica (aunque muy probablemente siguiendo un uso dieciochesco). A partir de la Independencia y, más aún, de la consolidación del proyecto liberal-conservador que triunfa en 1830, la Araucanía histórica será el eje gravitacional de todo discurso posible sobre lo indígena (Pinto 2000; Stuyen y Cid 2013; Gunderman, Vergara y Foerster 2005). En otros términos, será el único espacio reclamado como propio por el Estado nación chileno, en el cual el mismo ente reconocerá la existencia de una identidad distinta a la del ciudadano chileno. Independiente de que pueda explicarse este reconocimiento por la autonomía de la población mapuche de la Araucanía histórica, ejercida hasta 1860-1881, esta

“territorialización” de lo indígena en Chile será fundamental para comprender los regímenes de alteridad en el Chile republicano, y aun los modos en que se articularon las identidades indígenas y la política indígena a lo largo de los siglos XIX y XX.

Esta “territorialización” de lo indígena en Chile, por otra parte, encubre fenómenos acaecidos en territorios al norte del Biobío y al sur de Valdivia, como ha mostrado en parte el profesor Vergara (2005) y como puede apreciarse por la inexistencia casi absoluta de estudios que aborden la relación entre población indígena y República de Chile durante el siglo XIX, o entre el liberalismo y la población india, que no basculen en la Araucanía histórica.³ Y esto, a pesar de la abundante bibliografía al respecto para otras partes de Hispanoamérica,⁴ y aún a pesar de que es común encontrar referencias a población “india”, “indígena”, etc., en la documentación estatal de las administraciones locales al norte del Biobío y al sur de Valdivia, y aún en los discursos escritos de provincia (prensa, relatos de ficción, etc.).

Chiloé, frontera austral de Chile y del país mapuche, ciertamente tiene mucho que decir al respecto. En primer lugar, por la composición de su población. Para 1840, según el prefecto general de las misiones de la República de Chile, en Chiloé existían 19.991 indios, o un poco menos de la mitad de la población local.⁵ De manera semejante, para la década de 1780, según informes de los franciscanos del Colegio de Santa Rosa de Ocopa y del Intendente de la provincia, resulta que vivían en la provincia de Chiloé entre 11 y 12 mil quinientos indios, así como entre 10 y 16 mil españoles.⁶ Quedándonos exclusivamente con los porcentajes, resulta que es probable que al menos el 40% de la población de Chiloé, pongamos por caso que en 1826, fuera calificada por

³ La marginalidad de la población indígena como tema de la teoría y práctica liberal del siglo XIX en Chile se puede apreciar en Jaksić y Serrano 2011.

⁴ Ver, por ejemplo, sobre política indígena en contextos republicanos para los casos de Perú y México: Mallon 2003; Claudia Guarisco 2011; Escobar, Falcón y Sánchez 2017; De Jong y Escobar 2016; Gleizer y López 2015; Falcón 2015; Lira 1995.

⁵ “Fray Manuel Unzurrunzaga al Ministro de Estado en el Departamento de Justicia y Culto”, 20 de marzo de 1840, en ANH.FMI v694 d52 f10.

⁶ “Padrón General de la Provincia de Chiloé”, 1785, ANH.FA v26; “Plan general que demuestra el n° de habitantes de la Provincia de Chiloé con expresión de sus clases, estados y sexos”, AGI.IG 1527.

sus paisanos (y quizá por ellos mismos) como india, aunque no sea claro al presente qué significaba ser indio en el Chiloé del año 1826.

Sabemos que los Estados nación no se crean por decreto, así como sabemos que cambian con mayor facilidad las culturas que las identidades. Me parece, por lo mismo, que la historia de aquella población indígena de Chiloé, de sus organizaciones políticas en el siglo XVIII, del tránsito que vivieron de la Monarquía a la República, de su “desindianización” decimonónica y de sus procesos de etnificación en el siglo XX, su historia, como digo, nos habla no solo de sus afanes concretos ni de la historia regional chilota. La historia de aquella población indígena, en los márgenes de Chile y del Wajmapu (el país mapuche) nos habla también del modo en que se construyó el Estado nación chileno. Y esto, principalmente, porque su historia pone en evidencia lo que al norte del Biobío aparece, generalmente, de manera velada: las nuevas formaciones de alteridad (republicanas) y las políticas indígenas (ciudadanas).

En la historia de Chiloé, de todos modos, existen cuatro momentos fundamentales para estudiar estas políticas indígenas y regímenes de alteridad, que son los que abordaré en la presente ponencia:

En primer lugar, el proceso de organización política de la población indígena de Chiloé en el siglo XVIII y la configuración de una identidad indígena definida en torno a la fidelidad monárquica y católica. Lejos de pensarlo en términos aislados y excepcionales, me parece que hay que abordar esta política indígena y el régimen de alteridad monárquico en diálogo con la abundante bibliografía contemporánea (De la Puente 2018; Masters 2018; Zighelboim 2010; O’Phelan 2002; Dueñas 2015; Dueñas 2010; Cunill 2012), y adoptando una perspectiva global por la naturaleza de la Monarquía católica. Por otra parte, me parece que hay que considerar la especificidad de las concepciones raciales en el Chiloé de fines del siglo XVIII, cuya característica más distintiva podría ser la inexistencia de población calificada como mestiza.

En segundo lugar, el proceso de desmantelamiento de la república de indios, así como el proceso de creación de un primer régimen de alteridad en la República de Chile, de la mano con aquel instrumento capital que fue el decreto del 10 de junio de 1823 sobre remate de tierras indígenas. Me parece que la aplicación de esta norma pone en

evidencia la temprana política racial chilena y el carácter necesariamente situado del Estado. En contraste con el decreto de 1823 y por vía de sus funcionarios y precariedades en la provincia de Chiloé, sin embargo, este mismo Estado habría accedido a consentir la sobrevivencia más o menos informal de algunos elementos de la antigua república de indios hasta la década de 1840 (propiedad comunal y cacicazgos en Calbuco, organización de capillas indígenas en toda la provincia, exenciones en el pago del diezmo, etc.)

En tercer lugar, para las décadas centrales del siglo XIX, el desarrollo de la organización política conocida como Recta Provincia o República de la Raza, que aunque ha sido tematizada exclusivamente como una organización de brujos, me parece que hay que comprenderla, en cambio, como un experimento político de la población mapuche de Chiloé orientado a aunar tres dimensiones aparentemente incompatibles: a) las experiencias y conocimientos derivados de la antigua república de indios; b) la comprensión mapuche de la sociedad y el bienestar corporal, y c) la política liberal de la República de Chile.

Y en cuarto lugar, los procesos antagónicos que coinciden temporalmente en la primera mitad del siglo XX: la etnificación mapuche de ciertos indígenas chilotes, o “mapuchización”, la que habría que poner en diálogo con las pocas teorizaciones sobre los significados de lo indígena en Chiloé (por ejemplo, Saavedra 2015; Molina 1987) y con la historia mapuche en general, así como en función de los posibles vínculos de este proceso con el movimiento político mapuche de aquellas décadas y con los indigenismos chilenos y latinoamericanos (ver, por ejemplo, Nahuelpan et al. 2012; Antileo et al 2015; Giraudi y Martín-Sánchez 2011); y la etnificación nacional-regional del ciudadano de Chiloé, o la fundación de la identidad chilota, a la cual habría que estudiar en relación con el nacionalismo cultural chileno, y por tanto con las ideologías del mestizaje, con los procesos de formación de ciertas disciplinas innovadoras, como el folclore, la historia y la lingüística, y con el estudio de su relación con la etnificación mapuche señalada.

Referencias

- Antileo, Enrique et al. 2015. *Awükan ka kuxankan zugu Wajmapu mew. Violencias coloniales en Wajmapu*. Temuco: ECHM.
- Bocara, Guillaume e Ingrid Seguel. 1999. "Políticas indígenas en Chile (siglos XIX y XX). De la asimilación al pluralismo (el caso mapuche)" *Revista de Indias* 59 (217): 741-774.
- Briones, Claudia (comp.). 2005. *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Buenos Aires: Antropofagia.
- De la Cadena, Marisol. 2008. *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Colombia: Enviön.
- Cid, Gabriel e Isabel Torres. 2009. "Conceptualizar la identidad: patria y nación en el vocabulario chileno del siglo XIX", en *Nación y nacionalismo en Chile*, Tomo I. Gabriel Cid y Alejandro San Francisco (eds.), 23-51. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario.
- Corrigan, Philip y Derek Sayer. 2007. "El gran arco: la formación del Estado inglés como revolución cultural". En *Cuaderno de Futuro N°23. Antropología del Estado. Dominación y prácticas contestatarias en América Latina*. María Lagos y Pamela Calla (comps.), 39-116. La Paz: IND-PNUD.
- Cunill, Caroline. 2012. "La negociación indígena en el Imperio ibérico: aportes a su discusión metodológica". *Colonial Latina American review* 21 (3): 391-412.
- Das, Veena y Deborah Poole. 2008. "El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas". *Cuadernos de antropología social* 27: 19-52.
- De Jong, Ingrid y Antonio Escobar (coords. y eds.). 2016. *Las poblaciones indígenas en la conformación de las naciones y los Estados en la América Latina decimonónica*. México: Colmex-Colmich-Ciesas.
- De La Puente, José Carlos. 2018. *Andean Cosmopolitans. Seeking Justice and Reward at the Spanish Royal Court*. Austin: University of Texas Press.
- Dueñas, Alcira. 2010. *Indian and Mestizos in the "Lettered City". Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. Boulder: University Press of Colorado.

- . 2015. “The Lima Indian *Letrados*: Remaking the *República de Indios* in the Bourbon Andes”. *The Americas* 72 (1): 55-75.
- Escobar, Antonio, Romana Falcón y Martín Sánchez (coords.). 2017. *La desamortización civil desde perspectivas plurales*. México: Colmex-Colmich-Ciesas.
- Falcón, Romana. 2015. *El jefe político. Un dominio negociado en el mundo rural del Estado de México, 1856-1911*. México: Colmex-Colmich-Ciesas.
- Ginzburg, Carlo. 1999. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnik.
- Giraudi, Laura y Juan Martín-Sánchez (eds.). 2011. *La ambivalente historia del indigenismo: campo interamericano y trayectorias nacionales, 1940-1970*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gleizer, Daniela y Paula López. 2015. *Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM-Cuajimalpa.
- Grimson, Alejandro (comp.). 2000. *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS-La Crujía.
- Guarisco, Claudia. 2011. *La reconstitución del espacio político indígena. Lima y el Valle de México durante la crisis de la monarquía española*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- Guerra, François-Xavier. 1999. “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina”. En *Ciudadanía política y formación de las naciones. Perspectivas históricas de América Latina*, coordinado por Hilda Sabato, 33-61. México: Colmex.
- Gunderman, Hans, Jorge Vergara y Rolf Foerster. 2005. “Contar a los indígenas en Chile. Autoadscripción étnica en la experiencia censal de 1992 y 2002”. *Estudios atacameños* 30: 91-115.
- Jaksić, Iván y Sol Serrano. 2011. “El gobierno y las libertades. La ruta del liberalismo chileno en el siglo XIX”. En *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*, editado por Iván Jaksić y Eduardo Posada, 207-244. Santiago: FCE.

- Lenton, Diana. 2005. "De centauros a protegidos. La construcción del sujeto de la política indigenista argentina desde los debates parlamentarios (1880-1970)". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- Lepe-Carrión, Patricio. 2016. *El contrato colonial de Chile. Ciencia, racismo y nación*. Quito: Abya-Yala.
- Lira, Andrés. 1996. *Comunidades indígenas frente a la Ciudad de México. Tenochtitlan y Tlatelolco, sus pueblos y barrios, 1812-1919*. México: El Colegio de México.
- López Taverner, Elvira. 2014. *El proceso de construcción estatal en Chile. Hacienda pública y burocracia (1817-1860)*. Santiago: DIBAM-CIDBA.
- López, Paula. 2017. *Indígenas de la nación. Etnografías históricas de la alteridad en México (Milpa Alta, siglos XVII-XXI)*. México: FCE.
- Loveman, Mara. 2014. *National Colors. Racial Classification and the State in Latin America*. Nueva York: Oxford University Press.
- Mallon, Florencia. 2003. *Campesino y nación. La construcción de México y Perú poscoloniales*. México: CIESAS, Colegio de San Luis de Potosí, Colegio de Michoacán.
- Masters, Adrian. 2018. "A Thousand Invisible Architects: Vassals, the Petition and Response System, and the Creation of Spanish Imperial Caste Legislation". *Hispanic American Historical Review* 98 (3): 377-406.
- Molina, Raúl. *Historia del pueblo huilliche de Chiloé*. Chiloé: OPDECH, 1987.
- Héctor Nahuelpan et al, *Ta ñ fijke xipa rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el País Mapuche* (Temuco: ECHM, 2012);
- O'Phelan, Scarlett. 2002. "Linaje e ilustración. Don Manuel Uchu Inca y el Real Seminario de Nobles de Madrid (1725-1808)". En *El hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.*, editado por J. Flores y R. Varón, tomo II, 841-856. Lima: PUCP.
- Pinto, Jorge. 2000. *De la inclusión a la exclusión: la formación del estado, la nación y el pueblo mapuche*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados.
- Rubin, Jeffrey. 2003. "Descentrando el régimen. Cultura y política regional en México". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 96 (XXIV): 127-165.

- Saavedra, José. 2015. "1712. El sentido de lo indio en el Chiloé colonial". Tesis de Magíster, Universidad de Chile.
- Sahlins, Peter. 1991. *Boundaries. The Making of France and Spain in the Pyrenees*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Sharma, Aradhana y Akhil Gupta (eds.). 2006. *The Anthropology of the State: A Reader*. India: Blackwell.
- Stuven, Ana María y Gabriel Cid. 2013. *Debates republicanos en Chile. Siglo XIX*. Santiago: UDP.
- Vergara, Jorge. 2005. *La herencia colonial del Leviatán. El Estado y los mapuche-huilliches (1750-1881)*. Iquique: Instituto de Estudios Andinos, Universidad Arturo Prat - CIHDE.
- Wasserman, Fabio. 2009. "El concepto de nación y las transformaciones del orden político en Iberoamérica, 1750-1850". En *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, dirigido por Javier Fernández, 858-861. Madrid: CEPC.
- Zigelboim, Ari. 2010. "Un inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: Estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750". *Histórica* XXXIV (2): 7-62.

Representaciones étnicas en la televisión peruana de ficción, a puertas del Bicentenario nacional / James A. Dettleff¹

La televisión peruana cumplió sesenta años de existencia en el 2018, seis décadas en las que ha pasado de ser un medio con la ilusión modernista de la educación a una maquinaria económica de mundos fantásticos y gratificación inmediata, creadora de representaciones y difusora de imaginarios.

El presente texto expone el proyecto que viene desarrollando el Observatorio Audiovisual Peruano sobre la manera en que la televisión peruana ha representado la variedad étnica del país a través de sus ficciones en la última década. Gledhill indica que, como cualquier otra práctica social, las formas de representación están saturadas de significados y valores (Gledhill 2003, 339) y nos ofrecen un punto de vista sobre lo representado, afectando la manera en que será leído por los demás miembros de la sociedad.

Según Foucault una de las concepciones de la representación tiene de reflejo y de espejo, una visión dispersa de las cosas del mundo (Foucault 1968), pero esta idea supone que el significado de aquello representado es un reflejo de algún significado inherente a los objetos o sujetos y limita la importancia del proceso de construcción que existe en la representación. No puede dejarse de lado la idea de que toda representación lo es de un sujeto u objeto (Jodelet 2008; Moscovici 1979), y esa representación tiene una función expresiva, la cual proviene de un significado que es construido a través de esa representación (Marin 2001; Klinkenberg 2006; Gledhill 2003; Hall 2003a). De esta forma, existe una interacción entre quien enuncia y quien recibe el mensaje; se representa al mundo y se le carga de significado, no imitándolo sino construyéndolo, y ello se realiza enmarcado dentro de los parámetros de la cultura que construye esa representación.

Algo importante en el proceso de la construcción de una representación es que una vez que esta se fija, que lo abstracto se materializa, aparece como algo natural o real, haciendo que olvidemos el proceso de creación de ese significado en esa

¹ Pontificia Universidad Católica del Perú.

representación (Moscovici 1979), lo que hace que se asuma de modo práctico sin atribución de referencias sociales (Rodríguez 2002). En ese sentido, la representación de los diferentes grupos étnicos de una sociedad son una construcción dentro de los parámetros de esa sociedad a la que pertenecen, generando un significado y escala de valores que se naturaliza.

La televisión y sus formas de representación

En la actualidad los medios –y en especial la televisión– son fuente central para la creación de la imagen que las diferentes personas construyen de su mundo. La sociedad visual (concepto acuñado por Duvignaud) tiene en la televisión uno de sus ejemplos más claros, donde los diferentes elementos y personas son mostrados a los demás como actores, cuyas “prácticas sociales se llevan a cabo en el marco de una dramatización permanente” (Balandier 1994, 37).

La televisión se constituye de esta manera en un espacio simbólico en el cual sus relatos configuran nuestra visión de las cosas, ofreciendo “nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo” (Appadurai 2001, 19–20). Se da entonces una constante representación simbólica y de construcción de identidades a través de sus discursos y relatos.

La práctica televisiva implica una especificidad cultural y, como afirma Jesús Martín Barbero, “la dinámica cultural de la televisión actúa por sus géneros (narrativos). Desde ellos actúa la competencia cultural y a su modo da cuenta de las diferencias sociales que la atraviesan” (Martín Barbero 1993, 239). En esa línea, consideramos que la televisión peruana es una industria cultural compleja y una práctica social que dialoga con la vida cotidiana, y en las ficciones televisivas peruanas pueden observarse no solo nuestra latinidad sino también los espacios estratégicos para el reconocimiento de nuestras ciudadanías e identidades, donde “los relatos locales están hablando de diferentes experiencias de peruanos y peruanas emprendedores reconociendo una diversidad que viniendo desde el pasado, es esencial para nuestra vida presente y futura” (Dettleff, Cassano y Vásquez 2013, 426).

Convertida en industria cultural que media entre un yo y un otro, “la pantalla de televisión es ahora la ventana por la que el hombre común se asoma a la fantasía y también a la realidad” (Puente 1997, 12). De esta manera, encontramos en la producción televisiva imágenes con las que relacionamos nuestra ciudadanía y representaciones que sostienen nuestra historia, imaginarios locales y nacionales, rasgos que nos permiten reconocer nuestra identidad.

Entendemos la identidad como una característica del sujeto que le permite no solamente determinar quién es y afirmar su lugar en el mundo, sino además saber en qué puede convertirse y cómo puede representarse en los grupos sociales (Hall 2003b, 17). Gledhill afirma que en las representaciones se carga al individuo de sentido y valores, haciendo que este construya una identidad cultural (Gledhill 2003), la que se origina en un reconocimiento de algún elemento común con los demás, en un proceso constante de apropiación y construcción, donde los sujetos comparten lealtades grupales que los reafirman como parte del grupo y de la cultura a la que este pertenece (Larraín 2001).

La identidad es un proceso que nunca está completo, se construye constantemente en la representación, siendo una narración que se cuenta el individuo para saber quién es, ubicándose en la propia trama histórica. Por ello las identidades no son estáticas, sino cambiantes y variadas, sin ser excluyentes (Larraín 2001). Pero estas relaciones con los demás sujetos generarán un discurso de dominación a través del saber/poder, donde se posicionará a un grupo de sujetos como el "otro" a través de un régimen de representación (Foucault 1979; Hall 2010).

Lo étnico y lo racial en el Perú, a puertas del Bicentenario

El año 2021 marcará el Bicentenario de la Independencia del Perú, un país que en las últimas décadas ha producido discursos de riqueza multicultural, de crisol de razas y de orgullo por su pasado. Pero, en doscientos años de nuestra vida republicana, ¿qué significa esta riqueza? ¿Cómo se condicen estos discursos con la realidad y cómo es representada?

Foucault observa que las sociedades acogen preferentemente algunos discursos a través de una “política general de la verdad”, haciendo que exista un régimen de verdad que convierte a esos discursos en verdaderos (Foucault 1979, 187). Los medios de comunicación son herramientas útiles para la construcción de ese régimen de verdad, y su análisis puede permitirnos descifrar algunos de los elementos constitutivos de la sociedad y de nuestra identidad. Para Jesús Martín Barbero (1993), cuando lo popular se convierte en masivo –a través de los diferentes medios, como la televisión– esto permite afirmar a la nación y dotarla de identidad.

Ya que la identidad está referida tanto a la imagen que uno tiene sobre sí mismo, a la representación que se hace de ella y a la manera que los demás la reafirman, la raza será un elemento considerable en la constitución de la identidad. Entendemos que el concepto de raza es un constructo que se basa en ciertas características físicas, para generar diferencias entre las distintas poblaciones. Los peruanos hemos tendido a identificarnos racialmente como “mestizos” (De la Cadena 2008; Callirgos 2015), pero –como Said indica– el relato de una nación “mestiza” promueve el olvido de sufrimientos, opresión y distorsión de la vida de la población, donde se incluyen y valoran algunos aspectos a la vez que excluyen y desdeñan otros (Said 2004).

En las últimas décadas se ha privilegiado el uso del término de etnicidad antes que el de raza, pero en el Perú se ha dado una relación construida en términos de características físicas, que mantiene subyacente un problema de racismo. Por ello, a pesar de los discursos de crisol de razas o de población más homogénea, no se han eliminado los problemas de diferencias raciales en el Perú, cuyos orígenes pueden ubicarse en la época de la conquista española, donde existió “un discurso ideológico que fundamenta la dominación social teniendo como uno de sus ejes la supuesta existencia de razas y la relación jerárquica entre ellas” (Flores Galindo 1988, 260). El mismo autor indica que el sistema colonial se establece en el territorio y se da la necesidad de incorporar a la población vencida en el circuito productivo, lo cual generó problemas por la convivencia obligada entre españoles e indígenas, y se había inculcado a los conquistadores un desprecio y odio hacia aquellos que eran diferentes, pero con quienes estaban obligados a convivir (Burns 2008).

A lo largo de los siglos y en la época republicana esas estructuras se mantuvieron en el Perú, y en el siglo pasado, en los espacios más urbanos, estratificados y fracturados por la clase, la cultura y la raza, el proceso de urbanización y migración hacia la ciudad ahondaron las grietas existentes (Degregori 2011). La aparición de un poblador indígena que invade la ciudad, la habita, se apropia de ella, la transforma y empieza a hacer demandas, aparece como una amenaza para la población blanca o mestiza urbana, frente al “cholo” que es el indígena urbanizado. “El estereotipo del cholo cambia con la masiva migración a Lima: antes era visto como servil y destinado al servicio doméstico, ahora como ‘acriollado’, ambicioso y arribista” (Callirgos 2015, 113).

Propuesta metodológica

Con seis décadas de existencia y acercándonos al Bicentenario, se hace necesario observar qué tipo de imaginarios raciales y étnicos construye la televisión peruana a través de sus representaciones en la ficción, y si de alguna forma ha contribuido a alejarse de los rezagos coloniales, o más bien ha sido una tecnología de su afirmación.

Si entendemos que los productos de la televisión nacional en el nuevo siglo son manifestaciones culturales que conforman campos de sentido social, es importante analizar la construcción de sus personajes representados. Investigaciones previas sobre algunas ficciones televisivas peruanas observan cómo refugiándose en la comedia se utilizan estereotipos racistas que terminan fijando características a los sujetos diferenciados de la sociedad. Pero la comedia no es el único espacio de la ficción en que se representan sujetos de diferentes razas o etnias. En distintos productos de ficción dramática peruana, con altos niveles de sintonía, se presentan personajes que no pertenecen a los grupos raciales o étnicos que detentan las esferas de poder en el Perú. Estas representaciones pueden naturalizarse, designar y fijar cualidades que adquieran valor de realidad y reafirmen discursos de diferencias estratificadas, relacionadas a poderes asimétricos.

Por ese motivo es importante analizar esa representación en lo que va de la década actual, acercándonos al Bicentenario y a los 60 años de la televisión peruana. El trabajo inicia el corte temporal de nuestra investigación en el año 2009 y considera las

producciones realizadas hasta el año 2019, otorgando así una década de producciones previa al Bicentenario de la Independencia.

Dentro de este período se ubica el Gobierno del presidente Ollanta Humala (2011-2016), un gobierno con preocupaciones más profundas sobre la diversidad cultural y los grupos étnicos relegados, y propulsor de políticas de reconocimiento que habían quedado olvidadas. Como parte de sus acciones, es en este gobierno que el Ministerio de Cultura lanza campañas y la plataforma “Alerta contra el racismo”, para activar un movimiento ciudadano contra la discriminación. También buscó una política diferenciada con respecto a la función del canal del Estado como promotor de la cultura diversa del Perú.

Es también en este período que las denuncias realizadas por el Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos (Lundu) empiezan a dar frutos con sancione a los canales por actos discriminatorios en sus programas de ficción, y que las primeras denuncias ante el Poder Judicial de ciudadanos afrodescendientes lograron sentencias condenatorias a la discriminación. Igualmente, es en este período observado que los canales de televisión peruanos y las empresas independientes de producción televisiva finalizaron sus reestructuraciones y alcanzaron una consolidación suficiente, luego de la crisis política y económica en las que se vieron envueltas en la primera década de este siglo tras la caída del régimen de Fujimori. Esto permitió la producción de ficciones con formatos y temáticas diferentes, que generaron la sensación de una televisión nacional distinta.

Trabajando con una muestra de los productos de ficción realizados a partir del 2009 podremos tener una adecuada visión de conjunto sobre los discursos que se han ido constituyendo con respecto a las identidades étnicas y raciales del Perú en esta década, y si los cambios que se dieron social y políticamente han resultado en variaciones en dichos discursos o si mantienen los rezagos coloniales.

De esta forma nuestro proyecto de investigación “Representaciones étnicas en la televisión peruana de ficción, a puertas del Bicentenario nacional” se centra en la identificación y análisis de las formas de representación de las diferentes poblaciones étnicas peruanas en la ficción nacional. Busca identificar representaciones de la

población mestiza, andina, amazónica, afro y asiática en ficciones televisivas peruanas de la década actual, para analizar los discursos de verdad que se transmiten sobre estas poblaciones y explorar las tensiones que existen con los discursos oficiales de diversidad e inclusión.

El objetivo general de la investigación es identificar y analizar las representaciones étnicas que la televisión de ficción peruana nos ha ofrecido en esta década del siglo XXI para comprender los discursos de verdad que se han construido sobre nuestra identidad, nuestra diversidad, nuestra historia de mestizaje, a puertas del Bicentenario. Se busca identificar y analizar la existencia de estereotipos, así como las ausencias e invisibilidades en el conjunto de la representación étnica, y las temáticas y preocupaciones sociales que los productos televisivos nos han propuesto con respecto a la diversidad étnica peruana.

Para lograrlo se ha trabajado una metodología cualitativa, con un primer enfoque cuantitativo con propósitos estadísticos, haciéndose una recuperación de todos los títulos de programas de ficción peruanos producidos y emitidos entre los años 2009 y el primer semestre de 2019. A partir de este listado se ha realizado una selección de productos audiovisuales peruanos de ficción, en función a sus niveles de audiencia, diversidad de canales de emisión, de empresas de producción, de argumentos y temáticas, y de los personajes que ponen en escena. Todos estos productos fueron recuperados videográficamente en su totalidad, a excepción del producto más antiguo, realizado por una productora que en la actualidad está inactiva.

Sobre estos relatos seleccionados se ha hecho una síntesis de los argumentos y un listado de todos los personajes que intervienen en los relatos, categorizándolos en protagonistas, antagonistas, secundarios y de tercer nivel. Sobre diversos personajes se han aplicado fichas de análisis, elaboradas en base a esquemas y matrices desarrolladas por diferentes autores (Galán Fajardo 2006; Field 2000; McKee 1997; Dettleff 2015; Fuller 2001; Fuller 2012), que permiten acercarse a los personajes, a la manera en la que han sido contruidos, y a las representaciones que muestran. A los personajes se les aplicó una primera ficha sobre su dimensión física, que buscaba identificar la

caracterización en cuanto al grupo etario de los personajes, su género, su origen, su raza, y sus características corpóreas y de vestuario.

Luego del análisis de los datos entregados por la ficha de dimensión física se hizo una selección de personajes a analizar, buscando contar con una muestra representativa de las representaciones con diversidad racial en las ficciones peruanas. Se trabajó básicamente con personajes protagonistas, antagonistas y secundarios, y en algunos casos se incluyeron para el análisis personajes de menor protagonismo, por su condición de minoría étnica en el Perú. A esta muestra se le aplicaron las tres fichas de análisis siguientes que consideran dimensiones psicológicas (temperamento, objetivos, etc.), sociales (mundo profesional, relación con otros miembros, etc.), y sobre el mundo privado de los personajes.

Estas matrices de análisis se complementan con entrevistas a miembros de las principales productoras de ficción televisiva en el Perú y a historiadores destacados sobre el significado del Bicentenario de la Independencia nacional peruana.

Primeros resultados

En la etapa actual los resultados son muy iniciales, pues se están aplicando las fichas descritas unos párrafos arriba, y estas deben después procesarse para pasar a una etapa de análisis posterior. Pero se pueden adelantar algunos datos que han surgido hasta el momento.

Durante el período elegido para este trabajo se emitieron 75 títulos de ficción televisiva peruanos, ya sea en formatos de series, miniserias o telenovelas. De este grupo se seleccionaron 11 títulos, considerando 14 relatos,² respetando el criterio de diversidad de canales, productoras y temáticas.

Estos relatos seleccionados contaron con 246 personajes, a los cuales se les aplicó la ficha de dimensión física. Las fichas de dimensión psicológica, social y de mundo privado se han aplicado a 135 personajes, que son los protagonistas,

² La diferencia aquí se produce porque la ficción *Conversando con la Luna* desarrollaba relatos cortos de cinco capítulos, conteniendo en total 23 relatos.

antagonistas y secundarios de las ficciones, adicionando algunos personajes de minorías étnicas en papeles de menor protagonismo.

Un primer resultado que se observa por la aplicación de las fichas de dimensión física es que las minorías afroperuana y amazónica tienen muy poca presencia en las ficciones nacionales de este período, mientras la minoría asiática está completamente ausente. La población andina está presente, pero también en un porcentaje menor al que existe en la sociedad nacional, mientras que la presencia de personajes mestizos es muy alta, algo que se condice con los resultados del último censo de población nacional y con la propuesta de diversos autores citados previamente, quienes indican que el autorreferenciarse como mestizo es una manera de conllevar las tensiones raciales existentes en el Perú.

Lo que resulta llamativo es que luego de supuestos procesos de inclusión y diversidad en la sociedad en los medios de comunicación, el porcentaje de personajes que se identifican como blancos es bastante más alto que lo que las estadísticas indican en el censo de población. Se mantiene de esta manera una presencia en las pantallas y relatos televisivos de un grupo que en la sociedad resulta minoritario.

Falta desarrollar en el trabajo la parte más analítica, que no solo marque estadísticamente las presencias o ausencias de ciertos grupos, sino que desentrañe los tipos de representación, la forma en que cada grupo es representado, la estratificación del poder que se da en esa representación, y las temáticas que envuelven a los grupos representados. Todo ello permitirá evidenciar las tensiones y conflictos entre los discursos de inclusión, la realidad de la sociedad peruana, y sus representaciones en el medio televisivo.

Referencias

- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Balandier, Georges. 1994. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós Studio.
- Burns, K. 2008. "Desestabilizando la raza." En *Formaciones de Indianidad*, editado por

- Marisol de la Cadena, 35-54. Bogotá: Envión.
- Callirgos, Juan Carlos. 2015. "El racismo en el Perú." En *El racismo peruano*, editado por Suzanne Oboler y Juan Carlos Callirgos, 85-152. Lima: Ministerio de Cultura.
- De la Cadena, Marisol. 2008. "Introducción". En *Formaciones de Indianidad*, editado por Marisol de la Cadena. Bogotá: Envión.
- Degregori, Carlos Iván. 2011. *Qué difícil es ser Dios*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Dettleff, James A. 2015. "Male Frailty on Peruvian TV Fiction: La reina de las carretillas a case study." *Cuadernos.Info* 37. doi: 10.7764/cdi.37.815.
- Dettleff, James A., Giuliana Cassano y Guillermo Vásquez. 2013. "Una Ficción de Emprendedores." En *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos*, editado por Guillermo Orozco y Immacolata Vasallo, 391-428. Porto Alegre: Sulina.
- Field, Syd. 2000. *Prácticas con 4 guiones*. Madrid: Plot.
- Flores Galindo, Alberto. 1988. *Buscando un inca*. Lima: Horizonte.
- Foucault, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- . 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Fuller, Norma. 2001. *Masculinidades, cambios y permanencias*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- . 2012. "Repensando el machismo latinoamericano". *Masculinities and Social Change* 1: 114-33.
- Galán Fajardo, Elena. 2006. "Personajes, estereotipos y representaciones sociales." *ECO-POS* 9 (1): 58-81.
- Gledhill, Christine. 2003. "Genre and Gender: The Case of Soap Opera". En *Representation*, editado por Stuart Hall, 337-84. London: The Open University.
- Hall, Stuart. 2003a. "¿Quién necesita 'identidad'?". En *Cuestiones de Identidad Cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2003b. "The Work of Representation". En *Representation*, editado por Stuart Hall, 1-74. London: The Open University.

- . 2010. *Sin garantías*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Popayán: Envión.
- Jodelet, Denise. 2008. “El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales”. *Connexion* 3 (5): 32–63.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 2006. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Larraín, Jorge. 2001. *Identidad Chilena*. Santiago: Lom.
- Marin, Louis. 2001. *On Representation*. Stanford: Stanford University Press.
- Martín Barbero, Jesús. 1993. *De los medios a las mediaciones. comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- McKee, Robert. 1997. *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: Regan Books.
- Moscovici, Serge. 1979. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Editorial Huemul.
- Puente, Soledad. 1997. *Televisión. El drama hecho noticia*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Rodríguez, Tania. 2002. “representar para actuar. representar para pensar. Breves notas metodológicas”. En *Cultura, Comunicación y Política*, editado por Celia del Palacio Montiel, 25-40. Universidad de Guadalajara.
- Said, Edward W. 2004. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.

MESA 24: Patrimonio agroalimentario

Las ricas pantrucas... no son indiferentes. Estudio de caso en la Región Metropolitana, Chile / Mag. Mariana León, Lic. Viviana Azúa y Dra. Rebecca Kanter¹

En calle Chacabuco con San Pablo (Santiago) un restaurante tiene fama por sus comidas “típicas”: platos que en pocos lados se encuentran, con sazón y olor a casa, además de *enjundiosas* raciones. Restaurante que, además, no pretende ser una “nostálgica” picada, ni tener la farándula del sello “patrimonial”, pero que mantiene cierto aire de antaño. Al entrar verás, desde la cocina, a la señora Jimena² monitorear cada tenedor que se mueve. No existe un menú estandarizado para cada día y cuando le pregunto ¿qué hará este jueves? me dice: “No sé. Eso depende del día... yo cada mañana al salir de mi casa, me encomiendo a Dios y cuando llego acá, levanto cortina y veo que voy a hacer”. Tiene ciertos platos fijos como carne a la cacerola, cazuela, charquicán, porotos granados, entre otras exquisiteces. Se cuida de no repetir para no dar sospecha de ser “añeja”. Entre esos platos el restaurante se caracteriza por hacer pantrucas dos veces por semana; “no hay como mis pantrucas”, y la gente las pide mucho.

Las pantrucas de la señora Jimena tienen varias etapas de preparación: a) el caldo en base a hueso de osobuco que “le da buen sabor” y aletilla que tiene carne; b) sazonado con el sofrito, la infaltable combinación de zanahoria rallada, morrón, cebolla, ajo, ají de color y “otras yerbas”, en aceite y un par de cucharadas de manteca; c) verduras picadas: choclo, papas, poroto verde y arvejas que se agregaran al caldo, y d) la masa que compra ya hechas. El caldo con su sofrito se demora aproximadamente una hora, que en un transcurrir de sucesos imparables, el olor viene a anunciar su sabor, añadiéndose las verduras, sacar las aletillas para picar su carne que agrega al caldo y botar el hueso. Deja hervir “hasta que las papas estén listas”. Luego toma la masa y con un chuchillo corta a lo largo sobre el mesón limpio, colgando sus tiras en el antebrazo

¹ Universidad de Chile.

² Por resguardo de identidad es un nombre ficticio, usado como recurso narrativo. Pero corresponde a la Entrevista Informante Clave (21 de dic 2017). Se transcriben notas del Cuaderno de Campo.

derecho, con la mano izquierda va picando con rapidez, y las deja caer en la olla, que tapa “unos 5 minutos más”. A las 12:25 un cucharón se introduce para servir las adornadas con cilantro fresco.

Tras bambalinas, me cuenta sobre su vida. Con 74 años, es oriunda de Pitrufuquén, al sur de Temuco; llegó con 13 años a la capital, arrancando de la miseria y el hambre, entre otros riesgos. Habiéndose colado en el tren de Temuco a Santiago, llegó a la Estación Central sin nada más “que lo puesto”. Una señora en la Estación, viéndola “tan niña”, le dijo que no podía estar en Santiago sola, pero “yo no podía volver”. Finalmente apiadándose le dio unas monedas y llevó a una pensión en las cercanías de Matucana, para pasar la noche. Al otro día, sin poder volver y aferrada a buscarse la vida, alguien le dijo que preguntara en un restaurante más arriba. Caminando llegó a San Pablo con Cachabuco –“en este mismo restaurante”– donde pidió trabajo, y le dijeron que no. Pero “me planté en el restaurante hasta que me recibieran”. Tanta fue su obstinación que la cocinera salió y la recibió como ayudante, sin permiso del dueño, a cambio de la comida y de dormir en el lugar. Desde ahí un sin fin de sabores, amores y engaños que la llevaron finalmente a ser la dueña del mismo local.

Este relato ilustra parte de la biografía de Santiago: el proceso de migración de muchas personas sureñas en los '50, que “con nada más que lo puesto” crearon vidas y portaron sabores y cuyas memorias dan sustrato cultural a la vida popular. Traemos este caso porque ella eligió mostrarnos las Pantrucas; no solo porque le quedaban ricas, sino porque “a la gente les gustan mucho”, con algo de añoranza, “ya casi nadie las hace”. Segundo, aunque siendo parte de los platos chilenos, no han tenido tanta notoriedad en la narrativa. Tercero, presentar una receta viva de las pantrucas, entrelazada con un relato vital. Ella dice “yo aprendí a cocinar aquí”, porque “yo no sabía comer, era muy, muy pobre”. Los platos los adquirió en la gramática culinaria del Santiago popular.

Introducimos así nuestro tema: el gusto por las pantrucas en la Región Metropolitana pese a que ya “casi” no se cocinan. Y nuestra percepción de que existía algo que hacía evocar sentimientos, a diferencias de otros platos. ¿Por qué las pantrucas despertaban recuerdos y no eran indiferentes a los paladares de las personas? ¿Cuáles

eran sus cualidades en su gramática culinaria, características organolépticas y sus significados que no las hacen indiferentes?

Así como esta señora nos habló tras bambalinas, en el primer año del Fondecyt N°11170225 las pantrucas nos han “hablado” más allá del objetivo de la investigación.³ Esta pesquisa tiene como fin la identificación de preparaciones tradicionales desde la memoria oral de las personas, preguntando por frecuencias de consumo y gusto.⁴ Seleccionado un número de preparaciones se realizan entrevistas relevando cinco dimensiones⁵ acordes a los lineamientos de la FAO para la promoción de una nutrición saludable con dietas tradicionales y sustentables. Presentaremos el análisis de datos, pero desde los bordes del objetivo del proyecto. Expondremos primero un contexto bibliográfico versus memoria colectiva registrada en los talleres comunitarios. Segundo, algunos resultados de las entrevistas largas buscando responder por qué su bajo consumo en oposición a que gustan mucho. Finalmente, esbozar algunas conclusiones.

El recetario versus el recuerdo: contexto bibliográfico y la memoria colectiva

Las pantrucas son una preparación identificada como tradicional, pero a nuestro parecer no han sido icónicas en el canon de la cocina chilena, a diferencia de otras. Revisando textos marcadores en el tema nos percatamos de que justamente no tienen tanta presencia. En los recetarios clásicos de principios de siglo XX, al revisar los apartados de caldos, guisos o cazuelas, no aparecen (Tía Pepa 1899; Lawe 1911;

³“Alimentación Saludable y Sustentable para la población chilena: recuperando las preparaciones tradicionales”, Fondecyt de Iniciación N°11170225. Departamento de Nutrición, Universidad de Chile. Financiado por CONICYT.

⁴Tiene las siguientes etapas: a) 5 entrevistas con informantes claves; b) 10 talleres comunitarios, donde de modo colectivo se identifican preparaciones por ingesta, señalando frecuencia de consumo y gusto; de ellas se seleccionaron 26 preparaciones, realizándose c) 40 entrevistas individuales, dos Encuestas de Frecuencia de Consumo y Gusto. Con esos resultados se construye un ranking de sustentabilidad, seleccionando preparaciones para un recetario que se entrega en d) intervenciones en ferias libres de la Región Metropolitana. Cada aplicación mantiene cinco perfiles: tres divisiones etarias (25 a 45 años; 46 a 64 años; más de 65 años) y dos por distinción étnica (perteneciente a pueblos originarios y no perteneciente a pueblos originarios).

⁵ Consumo, accesibilidad física, factibilidad económica, sustentabilidad, equilibrio nutricional.

Cenicienta 1949; Budge de Edwards 1935).⁶ A diferencia de las cazuelas, el ajiaco, el valdiviano y la carbonada, entre otros caldos.⁷

Sí aparecen en trabajos historiográficos. Pereira Salas (2007) las menciona dentro de la cocina republicana, llamadas resfalosas o pantrucas, como “Guiso de tiras de masa delgada hecha de harina de trigo y agua / Preparación gastronómica de harina de trigo, grasa, huevo, queso molido, formando tiras que luego se cocinan en caldo” (Pereira Salas 2007, 236). Entre los '60 y '70 Plath las menciona en *Gastronomía de lujo y casera* como cocina casera junto a otras preparaciones (Plath 2018, 60). Pero en *Historia de algunos caldos*, del mismo autor, no hace alusión a ella, pero sí al ajiaco, la cazuela, la carbonada, el cocimiento, el puchero, el valdiviano (Plath 260-263).⁸ Y Eyzaguirre (1987) las menciona como “comida criolla”, sin agregar nuevos datos a los de Pereira Salas.

Otros textos íconos, como *Cocina popular*, las llaman “pancutras” y describe cómo hacer la masa y el caldo, señalando una versión de “pancutras con carne” con carne molida (Bravo Walker, 2017, 285-286). Este manual buscaba mejorar la calidad de la nutrición en el país aludiendo a lo popular, pero sin referencia a lo cultural. Diferentemente, el reportaje de Alcalde (1972) que rescata comidas de la cultura popular chilena, las nombra como plato de la cocinería popular “que sobresale por su humildad”, hechas de harina, huevo y manteca, donde la masa se incorpora a la olla con agua hirviendo –por eso también son llamadas “tíramelas a la olla”– y cuyo caldo se sirve con cebolla y papas (Alcalde 1972, 26).

Creemos que en los primeros recetarios no aparecen, pues estos refieren a un campo semántico de alta cocina (como *La negrita Doddy*); ya en textos historiográficos, aparecen como cocina casera, pero sin mayor detalle. A diferencia de los últimos sobre

⁶ En los textos *El manual del cocinero práctico* (1892, Santiago: Imprenta y Librería Nacional) y *La hermanita hormiga*, de Marta Brunet (1931, Santiago: Nascimento), tampoco se mencionan las pantrucas. Pero sólo revisamos secciones en formato digital en www.memoriachilena.cl, sin revisar las obras completas.

⁷ Desde la visión *emic* (o nativa) las personas conciben las pantrucas como caldo.

⁸ Publicados originalmente como *Historia de algunos caldos* (1965) y *Gastronomía de lujo y casera* (1988).

cocina popular, sobre todo el de Alcalde (1972), aparece como comida destacada por su humildad.

Más recientemente no aparece (Montecino 2005; Marín 2017), pero sí la cazuela, el ajiaco, el valdiviano. En contraposición, tienen una destacada descripción como parte de los “caldos sin carne” de Merino (2008) señalando que “esta sopa ha ido adquiriendo peor fama con cada generación que pasa” (Merino 2008, 60), lo que sería algo inexplicable, dada su calidad y sabor y vinculándola con comida italiana (*pasta in brodo*) donde sí sería valorada. Además, este chef alude a su punto crítico: la cocción de la masa, que si es excesivamente larga, les da consistencia resbalosa que no resulta agradable.

Al poner en dialogo esta revisión con la memoria registrada en los diez talleres comunitarios⁹ encontramos resultados con cuestiones interesantes. Las pantrucas se mencionaron en seis talleres y la cazuela en 9. Sobre otros “caldos” hay diferencias: la carbonada, en 6 talleres; el ajiaco solo en un taller y el valdiviano no se mencionó. Interesante, pues los últimos platos tienen mayor presencia en recetarios que la carbonada o las pantrucas. Si bien la cazuela tiene mayor frecuencia de consumo¹⁰ y gusta bastante, no desagradaba; las pantrucas, pese a consumirse menos, tenían un destacado gusto, pero presentaban la polaridad de desagradar a algunas personas (menormente); no eran indiferentes: gustaban mucho o eran desagradables.

La presencia de las pantrucas en la distribución territorial es interesante: en los *perfiles de 25 a 45 años y 46 a 65 años* no fueron mencionadas en los sectores clase media-alta profesional (Ñuñoa), pero sí en un sector popular (Lo Prado), donde la mayoría seguía consumiéndolas con frecuencia (cotidiano o al menos una vez al mes) y sabían cocinarlas. En el *perfil mayor de 65 años* fueron mencionadas en ambos espacios: clase alta (Providencia) y clase media (Macul), consumiéndolas cotidianamente (al

⁹ Se realizaron dos talleres por perfil en la Región Metropolitana, y en distintas comunas, para identificar desde el territorio contrastes socioeconómicos. Los cinco perfiles fueron: perfil 25 a 45 años: Lo Prado (trabajadoras populares) y Ñuñoa (jóvenes profesionales); perfil 45 a 65 años: Lo Prado (dueñas de casa trabajadoras) y Ñuñoa (profesionales perfil usuario orgánico); perfil mayores de 65 años: Providencia (adultos mayores clase alta) y Macul (adultos mayores, clase media); perfil pueblos originarios: La Florida (mapuche urbano y profesionales) y Padre Hurtado (mapuches rurales y mayores); perfil no pueblos originarios: Talagante (trabajadores de oficio y rural) y Santiago (Barrio Yungay, urbano profesional).

¹⁰ La cazuela es posible de comprar en restaurantes, mientras que con las pantrucas es más difícil.

menos dos veces al mes), pero presentaron la polaridad gustar/desagradar, con leves diferencias: en el sector de clase alta solo a la mitad de las personas les gustaban mucho, a diferencia del sector de clase media (casi la mayoría).¹¹ En el *perfil pueblos originarios* (pueblo mapuche) las mencionan en el sector más rural (Padre Hurtado) y no en el sector urbano (La Florida). Y en el *perfil no-pueblos originarios*, aparecieron en ambos sectores: el de idiosincrasia más rural (Talagante) y el urbano de clase media (Santiago); la diferencia es que en el sector rural gustaban y no se expresó desagrado, en cambio en el sector urbano mantuvieron la polaridad gustar/desagradar, pero a la mayoría las personas sí les gustaban.

Que la cazuela tenga mayor presencia no solo responde a un gusto, sino también a su icónica identificación como comida chilena, que se condice con su innegable presencia en los recetarios y la bibliografía. Ahora, sobre la nebulosa presencia de las pantrucas en los textos señalados anteriormente, queremos retomar la alusión de Merino (2008) cuando plantea que esta preparación ha adquirido peor fama con las generaciones. Aseveración que nos hace entrever el por qué personas más jóvenes no gustan de ella, a diferencia quizás de las mayores. Frente a esto, observamos que justamente en personas de 65 años o más tienen presencia y bastante consumo, independiente de la clase, a diferencia de los perfiles más jóvenes. Pero en estos últimos solo en sectores “populares” se mencionó y manifestó su consumo actual, lo que no nos parece azaroso. Si observamos el contexto bibliográfico, las pantrucas aparecen en los años '40 o '50 en textos históricos como cocina casera; pero ya a mediados de los años '60 y '70 se alude a las pantrucas como cocina popular. Más allá de los campos semánticos casero/popular,¹² hay una transición en su presencia (en la Región Metropolitana) entre personas más jóvenes de clase media profesional, que no las recuerdan; pero entre las personas de mundo trabajador y popular, donde muchos eran

¹¹ Se deja a nivel de tendencias y percepción; nos restamos a transformarlos a números porque presentar esas tendencias en porcentaje corresponde a otros métodos.

¹² La mención “casero” en los '40-'50 refiere a un lenguaje próximo al campo del folclore, donde lo popular para nominar un grupo no era usado. Con el surgimiento de las Ciencias sociales, su incidencia en América Latina desde los '50 (los '60 en Chile) cambió el paradigma sobre estudios en la cultura de un modo más “profesional”, con nuevos conceptos y marcos teóricos, donde surge la noción de “cultura popular”.

hijos de migrantes sureños llegados a las periferias de Santiago, las mantienen en su memoria.

Nos preguntamos ¿será que antes de los '50 era un plato consumido por todas las clases, aunque no fuera considerada de alta alcurnia¹³ (como otros del canon de la cocina chilena), pero después de las migraciones de sectores rurales (sureños) a Santiago se identificó como popular? Aunque no podemos llegar a aseverar tal cosa, creemos que existe una relación con la idea de los “humildes” (Alcalde, 1972), de un caldo sin carne solo a base de hueso (y rendidor).

La ausencia de carne es decisora, a diferencia de la cazuela que lleva carne. En los talleres algunos señalaron que podía llevar carne molida, pero no necesariamente. En un taller de Lo Prado, se planteó “mis pantrucas son solo con carne molida, pero hay mucha gente lo hace con ‘huesito’”, y podían ser de diferentes tipos (vacuno, cerdo, pata de pollo); otra mujer añadió “yo creo que las más antiguas son como con huesitos, a lo más”.¹⁴ La idea de que antes se hacían solo con hueso, se condice con la bibliografía que no tiene carne,¹⁵ a veces solo huevo. Quizás la forma de hacer las pantrucas actualmente tiene variaciones.

También una señora comentó que sus hijos preferían las pantrucas a la cazuela, debatiéndose que a algunos niños ya no les gustaba, generando una discusión no solo respecto a la formación del “gusto” en la crianza, sino también a que “hay que saber hacerlas” para que no queden “mazamorrientas”, condición que en otros talleres motivaba el desagrado en algunas personas.

En nuestro intento por responder esa polaridad gusto/desagrado, sumado al imaginario de ser un plato que casi no se cocina pero que sigue presente, buscamos levantar percepciones desde las entrevistas individuales.

¹³ Algo a pensar: en el taller de Providencia con personas sobre 70 años, se mencionaron muchos platos que hoy pueden ser identificados como tradicionales y/o populares: los porotos, el cochayuyo, etc. Pero en el marco de esos recuerdos había abundancia (tres platos más postre), siempre infaltable la carne o el pescado.

¹⁴ Transcripciones del taller perfil 25 a 45 años, Centro Cultural Lo Prado, marzo 2018.

¹⁵ En las entrevista individuales, al mostrar la foto de las pantrucas de la señora Jimena (receta del inicio) destacaban los trozos de carne picada con algunas masas, y muchas personas señalaron que no parecían pantrucas por la carne.

Frecuencia, gusto y ausencia de practica ¿porque ya no se cocinan las pantrucas?

En las 40 entrevistas individuales realizadas, al consultar sobre consumo y gusto en torno a las pantrucas, se obtiene que una gran mayoría (73%)¹⁶ manifiesta que “le gustan” o “le gustan mucho”. Sin embargo, pese a esta alta preferencia, un poco más de la mitad señala que solo las consume en “ocasiones especiales” o “nunca”. Surge la interrogante: ¿por qué teniendo tan alta aprobación en términos de gusto no existe un mayor consumo de pantrucas? Intentaremos responder a ello a partir de las mismas declaraciones de los entrevistados.

Al consultar por qué las pantrucas ya no se consumen frecuentemente, la principal respuesta alude a que este plato exige mucha preparación y significa “mucho trabajo hacerlas”, manifestando que en la vida actual ya no existe el tiempo del que se disponía antes para detenerse a cocinar.

Otra razón alusiva a la práctica de cocinar refiere a que si bien es un plato que gusta no se sabe preparar, donde su consumo se condiciona comerlas fuera (casa de amigos/familia o en locales que las ofrezcan). Otra razón de similar importancia que explica el bajo consumo declarado consiste en evitar las masas por restricciones médicas, o por no engordar. Ahora, respecto de la masa algunos expresan que es precisamente lo que no les gusta del plato, asociadas a experiencias de consumo con preparaciones que no cuidaron su punto de cocción, descrito anteriormente como un desafío inherente a la elaboración para su buen sabor.

Un tercer argumento para explicar el bajo consumo se agrupa en torno a respuestas que identifican una pérdida de costumbre, algo que “se ha dejado de hacer”, aludiendo a que no se tiene incorporado en el registro del menú cotidiano, sin saber expresamente porqué, pues muchas personas que entregan esta respuesta reconocen que les gusta la preparación. Esto se enlaza con lo expuesto en la bibliografía, al plantearse que es un plato que ha ido perdiendo relevancia en el espectro del recetario de la comida tradicional.

¹⁶ Se presenta un porcentaje únicamente para expresar cantidad, sin embargo no corresponde a una generalización que sea representativa en términos estadísticos de la población de la Región Metropolitana.

Un cuarto argumento, que si bien fue puntual y no mayoritario no deja de ser interesante por lo explícito de su asociación: la vinculación de las pantrucas con comidas que se consumían en “tiempos de pobreza” o “escasez económica”; es por esto que su consumo se percibe como “superado”, pues la situación de vida actual ya no respondería a esta precariedad. En esta línea, algunas personas se preocuparon de declarar que si bien preparan las pantrucas, las hacen con carne de calidad y no les resulta un plato económico, aludiendo que su consumo no es por falta de otra cosa que preparar, sino porque existe un gusto genuino por las pantrucas.

En cuanto a la frecuencia de consumo por grupo de edad encontramos que en el grupo de *25 a 45 años* la tendencia apunta a que este plato se consume en ocasiones especiales o nunca, mientras que en los grupos de *45 a 65 años* y *más de 65 años* la frecuencia de consumo se divide de igual forma entre quienes comen pantrucas en ocasiones especiales o nunca y quienes las consumen al menos cada dos meses. Lo que viene a confirmar la pérdida de esta preparación entre las generaciones más jóvenes.

En cuanto a la distinción rural/urbano, las personas que habitaban comunas de carácter más rural presentan una alta tendencia a su consumo, mientras en las comunas urbanas se presenta lo contrario: el consumo tiende a ser nulo o muy esporádico (ocasiones especiales o casi nunca) Se evidencia que el consumo de pantrucas tiene más presencia en sectores rurales.

Conclusiones

A la luz de la información presentada esbozaremos algunas conclusiones con respecto al gusto o rechazo en torno a las pantrucas y su consumo. Considerando que “el gusto es un sentido fuertemente teñido de afectividad, coloreado de emocionalidad” (Fischler 1995, 89), se explicaría que una preparación de tipo tradicional como las pantrucas evoque cierta memoria historiográfica, especialmente de la infancia, al ser una preparación que no se encuentra disponible de manera masiva en los hogares y en el mercado, y que tenga asociada una valoración en cuanto a gusto:

“me encantan... estas cosas me recuerdan a mi mami”.¹⁷ Al estar poco disponibles se convierten en un plato apetecible para el que se despliegan lógicas de cooperación, ya sea en su elaboración (porque exige mucho trabajo hacerlas) o en su consumo (porque no se las sabe preparar y se le pide a un amigo o familiar que las prepare).

Por otro lado, tomando en cuenta que no todos asocian la memoria de esta preparación con una idea favorable de gusto, también sucede lo contrario: las pantrucas generan rechazo o poca aceptación. Sin embargo, esta manifestación no se encuentra exenta de una carga emotiva, vinculada tal vez a asociaciones no tan positivas, ligadas a la carencia o la pobreza: “se comía en el tiempo de pobreza, cuando la gente la pasó mal”.¹⁸ De esta manera se viene a confirmar que el gusto es “un sentido que parece funcionar según una lógica que se podría calificar de binaria. Provoca, en efecto, además de una respuesta afectiva, una respuesta comportamental [...]. Al reducirse esta respuesta a la elección entre ingestión o el rechazo, se puede considerar que el gusto cumple una función que se asimila en un sentido a un *juicio* de aceptación o de repulsa” (Ibid.).

En este sentido Fischler sostiene que el “gusto” no refiere solo al sentido de gusto o sabor de los alimentos, sino a la designación de las elecciones alimentarias, más los afectos y lo hedónico (placer/desplacer) que con él se asocia. Elecciones, por supuesto, que están regidas por construcciones culturales y sus diferencias entre grupos (de clases, étnicos u otros), producto de factores históricos, económicos, simbólicos, sociales, etc. (Fischler, 90).

Y si bien la asociación de las pantrucas con la pobreza o carencia no representa una respuesta mayoritaria, muchas disposiciones en cuanto a gusto responden ciertamente a un *habitus*, entendido como un conjunto de disposiciones que estructuran las prácticas sociales de manera no consciente (Bourdieu, 1997), y por tanto no es de extrañar que se justifique su no consumo, asociado a la poca familiaridad con respecto a las pantrucas (costumbre) o el no saber prepararlas, más que con un reconocimiento explícito a una imagen de lo popular o poblacional.

¹⁷ Mujer, 45 a 65 años, Macul.

¹⁸ Hombre, 25 a 45 años, San Miguel.

Referencias

- Alcalde, Alfonso. 1972. *Comidas y bebidas de Chile*. Santiago: Quimantú.
- Bravo Walker, Mariana. 2017. *Cocina popular*. Santiago: Penguin Random House.
- Budge de Edwards, Olga. 1935. *La buena mesa*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Cenicenta, María. 1949. "Recetas de caldos, sopas y purés", *365 buenas recetas de cocina práctica chilena*. 7-11. Santiago: Cultura.
- Eyzaguirre, Herman. *Sabor y saber de la cocina chilena*. Santiago: Andres Bello, 1987
- Fischler, Claude. 1995. *El (h)omnívoro. El gusto, la cocina y el cuerpo*. Barcelona: Anagrama.
- Lawe. 1911. *La negrita Doddy* Santiago: Sociedad Imprenta y Litografía Universo.
- Marín, Roberto. 2017. *Secretos de la cocina chilena*. Santiago: Origo.
- Merino, Augusto. 2008. *Cocina chilena, tradicional, fina y fácil*. Santiago: Catalonia.
- Montecino, Sonia. 2005. *La olla deleitosa: cocinas mestizas de Chile*. Santiago: Catalonia.
- Pereira Salas, Eugenio 2007. *Apuntes para la historia de la cocina chilena*. Santiago: Uqbar.
- Plath, Oreste. 2018. *Geografía gastronómica de Chile: artículos reunidos 1943-1994*. Santiago: Biblioteca Nacional.
- Tía Pepa. 1899. "Recetas de sopas". En *Enciclopedia del hogar: cocina, repostería, helados, bebidas, licores, tocador, medicina e higiene, homeopatía economía doméstica*, 3-12. Santiago: Imprenta Esmeralda.

Cambios en la valoración de las élites peruanas sobre el patrimonio alimentario nacional popular durante el siglo XIX: Un estudio a través del diario de Heinrich Witt 1824-1890 / Alejandro Salas Miranda¹

En las décadas recientes se ha observado una expansión de la presencia peruana en la oferta gastronómica internacional. El Consulado General del Perú en Santiago registró, en el 2015, 140 restaurantes de comida peruana en nuestra capital.² La gastronomía de nuestro vecino del norte no solo es reconocida en términos de volumen, también ha recibido elogios por parte de la crítica gastronómica, un ejemplo de ello es el sitio especializado m.theworlds50best.com, que consideró a dos restaurantes peruanos entre los 10 mejores del mundo este año³ y 10 entre los 50 mejores de América Latina el 2018.⁴ Esta valoración del patrimonio alimentario nacional tiene expresión también en la ciudadanía, como lo muestra la encuesta GfK realizada el año 2012,⁵ donde el 44% de los encuestados se considera “muy orgulloso” y un 46% “orgulloso” de su gastronomía nacional, mientras que el 76% considera que esta es una fuente de trabajo para muchos connacionales, por lo que es consumida regularmente por la gente común.

Este auge de la gastronomía peruana tiene sus orígenes, según Raúl Matta (2013), en un movimiento, con una primera expresión en los años '80, cuando apareció un volumen creciente de investigaciones que buscaron rescatar las tradiciones culinarias nacionales, incrementando la literatura sobre comidas locales. Esta corriente

¹ Licenciado en Educación en Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Santiago Chile. Magíster en Estudios Internacionales, USACH.

² Consulado General del Perú en Santiago, “Lista de restaurantes peruanos en Santiago”. , http://www.consulado.pe/es/Santiago/Documents/Lista_de_Restaurantes_Peruanos.pdf (acceso el 15 de octubre de 2017).

³ The World's 50 Best Restaurants, <https://www.theworlds50best.com/list/1-50-winners> (acceso el 8 de agosto de 2019).

⁴ Latin Americas's 50 Best Restaurants, <https://www.theworlds50best.com/latinamerica/en/the-list.html> (acceso el 8 de agosto de 2019).

⁵ Informe-Gastronomía peruana. Encuesta nacional urbana de setiembre. Resultados del estudio de opinión generado por GfK, GfK, setiembre 2012. <https://docplayer.es/3890463-Informe-gastronomia-peruana-gfk-2012-setiembre-1.html> (acceso el 15 de octubre de 2017).

se revitalizó en los noventa, cuando surgió un movimiento de chefs profesionales que transformaron recetas tradicionales del altiplano para adaptarlas al estilo de la alta cocina. Este nuevo impulso vino acompañado de estrategias de difusión del patrimonio alimentario nacional entre los peruanos, principalmente a través de libros de cocina, artículos gastronómicos en periódicos y la creación de la Asociación Peruana de Gastronomía (actualmente APEGA). Este redescubrimiento de las tradiciones agrícolas locales por parte del mundo académico y la élite peruana se manifiesta en un incremento en las investigaciones, difusión comunicacional, franquicias comerciales internacionales y festivales gastronómicos (Valderrama 2009, 167-173).

Existen pocas investigaciones académicas orientadas al análisis de las transformaciones históricas del patrimonio alimentario peruano, pero hay un consenso general de que durante el siglo XIX parte del legado de alimentos y recetas de origen colonial se perdió, principalmente porque las élites abandonaron su consumo al despreciar la comida local para ajustar sus gustos a las normas culinarias europeas, particularmente al paradigma francés, que consideraba lo suyo de calidad superior, mientras que la mayoría de las comidas locales fueron excluidas de los eventos y celebraciones de la aristocracia (Valderrama, 166). Esta investigación busca indagar en cómo se originó tal rechazo.

Para contribuir al estudio del itinerario histórico del patrimonio alimentario peruano en las élites y analizar las causas de su transformación, se realizó un análisis exhaustivo del diario de vida más extenso de América Latina, redactado por el comerciante alemán Heinrich Witt, quién describió lugares, personas y vivencias de su vida en Perú entre 1824 y 1890 (Mücke 2016). Este documento tenía originalmente 13 volúmenes y más de 11.000 páginas, pero hoy quedan 10, que fueron transcritos íntegramente por el historiador alemán Ulrich Mücke (2017, 172). Por la extensión temporal del documento –que abarca casi todo el siglo XIX republicano del Perú, ya que coincide con los primeros años de vida independiente peruana y termina poco después de la Guerra del Pacífico– se puede indagar sobre las transformaciones del consumo y apreciación culinaria de las élites peruanas a lo largo del siglo en las extensas y meticulosas descripciones que Witt hacía respecto a las costumbres sociales.

Este análisis busca identificar transformaciones en los hábitos culinarios de la élite limeña durante el siglo XIX, con el propósito de responder a la pregunta ¿cómo cambiaron las pautas de consumo alimenticio de las élites peruanas durante el siglo XIX? Planteándose como hipótesis tentativa que a inicios del siglo XIX las élites limeñas valoraban y consumían los alimentos tradicionales locales de manera generalizada, pero durante el transcurso del siglo XIX estas buscaron asemejarse a las culturas europeas, por lo que cambiaron sus hábitos de consumo para asemejarse a las clases dirigentes europeas, lo que incluyó a la gastronomía.

Para desarrollar esta investigación se utiliza la metodología de los relatos de vida, que permite indagar en el relato que un sujeto realiza respecto a los acontecimientos y vivencias de su vida, para dibujar el perfil cotidiano de su vida y de quienes le rodean a lo largo del tiempo (Martín 1995, 42); para ello se debe considerar al relato como una interpretación del narrador respecto de sus vivencias, que van cambiando con el tiempo. Con el objeto de aprovechar al máximo la información que entrega el texto se debe hacer una investigación profunda que delimite qué se desea rescatar del texto, para posteriormente inspeccionar qué dice el contexto que rodea a los elementos seleccionados y desarrollar un relato propio que interprete de manera distinta la interpretación del narrador sobre su realidad (Cornejo, Mendoza y Rojas 2010, 29-30).

Esta presentación se divide en dos capítulos, divididos cronológicamente por un punto de inflexión en el diario de vida. El primero analiza las descripciones y juicios de valor emitidos por Witt en su primer viaje alrededor de Perú entre los años 1824 y 1829, para luego analizar las actividades sociales que realizó entre 1842 y 1890, cuando pasó casi todo el tiempo en Lima, entre la aristocracia. Finalmente, se concluye con una reflexión sobre las transformaciones observadas en la relación de las élites con el patrimonio y las interrogantes sobre este tema que quedan abiertas para futuras investigaciones. El diario de Witt está escrito casi enteramente en inglés, pero las citas de este han sido traducidas por mí al español.

Costumbres y consumo de productos locales por parte de las élites peruanas a la llegada de Heinrich Witt a Perú (1824-1829)

Cuando Witt llega a Perú, como empleado recién contratado de la casa Anthony Gibbs & Sons (Mücke 2016, 1-2, vol. 1), no tenía una disposición particularmente negativa respecto a las comidas locales, ni menos un rechazo explícito de estos alimentos; incluso los consumía con regularidad y elaboraba juicios de valor positivos, especialmente de las bebidas alcohólicas. En sus primeros años de estancia en Perú no se observa discriminación hacia los alimentos por su origen geográfico, ni que esta cualidad sea un criterio de calidad y sabor.

En su viaje por Perú, Witt degustó muchos alimentos peruanos emblemáticos que las poblaciones locales consumían de manera regular; los más importantes fueron el pisco y la chicha, como se observa durante un viaje a Quilca, el 26 de septiembre de 1824, donde consumió pisco, entregando la descripción más temprana con las características del producto. El pisco solía venderse a viajeros en posadas; así, en la misma ciudad, Witt conoció a un tipo llamado Vincent, con quién viajó hasta una cabaña donde ingirieron vinos, pisco, pan y queso local, y al salir del pueblo y atravesar el valle de Quilca, tomaron agua y pisco como provisiones.

“Aquí probé por primera vez algo de pisco, un puro, blanco y fuerte aguardiente, hecho de uvas, principalmente en los alrededores de Ica, que fue nombrado así por el puerto de Pisco, donde es exportado” (Mücke 2016, 58, vol. 1).

“Nos sentamos en una de las cabañas y pasamos el tiempo comiendo pan y queso, y bebiendo vino de campo, pisco y chicha, una bebida fermentada hecha de maíz” (Mücke 2016, 60, vol. 1).

Witt gustaba del consumo de chicha, que generalmente alimentaba, por estar hecha de maíz. Durante un viaje al puerto de Islay, el cual resultó muy agotador debido a las complejidades presentadas por la ruta, tuvo que detenerse en Guerreros para renovar fuerzas y refrescarse con la chicha del lugar, que calificó como excelente: “En Guerreros me detuve por un momento a tomar un vaso de la excelente ‘chicha’ hecha allí” (Mücke 2016, 262, vol. 1).

Pese a la disposición y apertura para conocer lugares nuevos y degustar alimentos, sí manifestó cierto rechazo hacia las costumbres de la población local, que no eran muy diferentes de la élite con que se relacionaba, rechazando las conductas que no calzaban con el ideal de autocontrol civilizado de la cultura europea (Elías 2016), por lo que consideraba que las costumbres eran vulgares y las personas y los lugares denotaban miseria material. Un claro ejemplo de esto lo da cuando asiste a una boda en 1828, donde se observa que las élites no se diferencian mayormente del resto del cuerpo social en sus conductas, y mantenían elementos identitarios indígenas, como el lenguaje. Witt consideraba a los novios de aspecto “tosco”, y a la celebración vulgar, lo que muestra que la opulencia material no era un signo de distinción social importante a inicios del siglo XIX y que algunas familias indígenas mantenían un estatus social destacado en la sociedad de la sierra andina:

Hacia el anochecer fuimos a una fiesta celebrada en conmemoración de una boda a la que nos invitó una mujer que tenía una tienda en el camino. Era un evento vulgar, la novia y el novio de aspecto tosco; solo se habló quichua, el aguardiente fue la bebida que se entregó y los frailes de La Merced y San Francisco asistieron (Mücke 2016, 232, vol. 1)

En una visita a la localidad andino-amazónica de Tarma, el 25 de diciembre de 1827, Witt describe de manera detallada las costumbres de la época al momento de comer, mencionando que los platos eran irregulares, se bebía de un mismo vaso, y a veces también de un mismo plato, y estaba permitido comer con las manos. Ritos muy distintos a los occidentales, donde se suele consumir casi todo de forma individualizada:

Desayunamos en la casa de Doña Angelita; la comida en sí era buena y abundante, pero se servía y comía en una manera que en 1827 todavía era habitual en muchas familias peruanas. La loza de barro, por ejemplo, tenía diferentes patrones, los platos eran de varios tamaños, Moore y yo tuvimos que beber de un vaso, Doña Angelita y su hija comieron del mismo plato, y Goche, probablemente teniendo en cuenta que los dedos existían antes de los cuchillos y tenedores, consideró apropiado prescindir de estos últimos (Mücke 2016, 197-198, vol. 1)

El juicio de Witt era sumamente rígido respecto a las conductas adecuadas en situaciones sociales, especialmente en la mesa, donde la mayoría de las familias de la sierra peruana, independientemente de su estatus social, se comportaban de maneras

que no encajaban en los moldes europeos de autocontención individual. Sin embargo, esto cambiará drásticamente en las décadas siguientes, sobre todo en Lima, donde la élite tuvo contactos más directos con el comercio y las ideas extranjeras.

Adopción de costumbres y consumo de productos por parte de la élite peruana y desplazamiento de las comidas locales

A diferencia de sus primeros años en Perú, durante la década de 1840 Witt no solo describe los alimentos que consumía y los evalúa en base a su sabor, sino que también los juzga por su estatus y presentación, remarcando la importancia que asigna a la conducta de los comensales como un indicador de refinamiento.

En la década de 1840 algunas costumbres europeas ya estaban instaladas en familias de la élite peruana, un ejemplo de esto lo da Witt en un viaje a Cajamarca en mayo de 1842, donde cenó con un grupo de extranjeros que trabajaban con familias distinguidas del sector. Sobre la comida, menciona que esta se sirvió casi de manera adecuada, excepto por una botella de pisco servida en lugar del vino: “Pronto llegó la hora de la cena, que estaba bien servida y bien preparada, lo único que se oponía un poco a mis ideas de etiqueta de la cena era una botella de pisco, en lugar de vino” (Mücke 2016, 487, vol. 1).

Un caso del mismo año, pero muy distinto fue la visita a la familia de John Hoyle, cuyos hábitos consideraba tan primitivos que, por muchos años que habían pasado, nunca pudo acostumbrarse, como el compartir platos y cubiertos, la escasez de cubiertos y vasos y que tomaran todos juntos de un gran mate hecho de calabaza.

La cena se sirvió de una manera primitiva, a la que nunca pude acostumbrarme, a pesar de mi larga estadía en el país. Los comestibles estaban sazonados con mucho ají (pimienta española). De los invitados, algunos estaban sentados, había un plato, tal vez dos, una gran escasez de cuchillos y tenedores, una o dos tazas para beber, y un gran mate hecho de una calabaza, rellena con excelente chicha, que se pasa de mano o más bien de boca en boca (Mücke 2016, 467-468, vol. 1)

Las reglas de etiqueta y urbanidad europeas eran algo aprendido, por lo que en el siglo XIX no eran parte del bagaje cultural de las élites peruanas en los años cuarenta, lo que se observa en una visita que Witt realiza a un pueblo llamado Balsas, donde es

recibido por la esposa del alcalde, quien le sirve para cenar un plátano hervido caliente –que cumplía la función del pan– y un caldo con carne de plato principal, con una cuchara de palo para beber, sin tenedores ni cuchillos. Para el comerciante alemán estas costumbres son un indicio de que las clases altas del lugar, pese a considerarse blancas como los europeos, tienen un nivel bajo de civilización.

Su esposa me preparó una cena, que consistía en plátano hervido caliente en lugar de pan, un caldo caliente con trozos de carne, servido en dos platillos, el caldo que bebí, la carne que comí con una cuchara de madera. Cuchillos y tenedores no fueron hallados entre los rudos habitantes de Balsas que, aunque se llamaban blancos, se encontraban en un estado bajo de civilización todos los trabajadores comunes, hablando español, es cierto, pero con un acento desagradable, y difícilmente se podía obtener alguna información de ellos” (Mücke 2016, 509, vol. 1)

Pese a todo existían algunos alimentos que continuaron consumiéndose regularmente por la élite como el chupe en sus distintas variedades, el sancochado y otros guisos, además de frutas dulces como el plátano. Un ejemplo de esto es un desayuno de una casa en Chorrillos durante abril de 1848, que fue totalmente del agrado de Witt, a pesar de sus inmensas cantidades.

El desayuno fue tan abundante y consistía en tantos platos peruanos que vale la pena enumerarlos. El primero fue: sancochado, es decir, un buen caldo con ternera hervida y yucas, el segundo, un chupe, un guiso de camarones o buey con huevos y papas, el tercero, ropa vieja, de la que no había oído hablar antes, que consiste en carne cortada en rodajas muy finas con una salsa espesa de color marrón graso, además de plátanos o plátanos fritos, una tortilla, fritura como dirían los italianos, huevos, maíz y carne picada frita junto con manteca o manteca de cerdo, porque se recordará que a lo largo de la costa la mantequilla nunca se usa para cocinar, chocolate, bizcocho, pan, mantequilla y queso” (Mücke 2016, 159-160, vol. 1)

La asociación entre costumbres, alimentación y modos de vida tradicionales con los conceptos de atraso, miseria y barbarie están presentes en distintos testimonios del siglo XIX. Un ejemplo de esto es el viajero italiano Lorenzo Fazio, que a fines del siglo XIX realizó un viaje a la provincia de Santiago del Estero, en Argentina, donde caracterizó los diversos elementos naturales y humanos que llamaron su atención, señalando que la provincia ha logrado un gran “progreso” al alcanzar niveles crecientes de desarrollo material y adoptar costumbres cosmopolitas, abandonando los alimentos

y modos de vida campesinos, que se vinculan con la miseria, el atraso material y las costumbres “primitivas” (1889 574, 580-581).

El cambio más importante en las costumbres locales hacia el eurocentrismo se desarrolló desde la década de 1850, cuando los hábitos gastronómicos fueron modificados rápidamente para asemejarse a los de sus pares europeos, lo que implicó adoptar las normas de civilidad y etiqueta que se utilizaban en el Viejo Mundo para organizar celebraciones y banquetes, que contrastaban con las festividades de la década de 1820 en su opulencia, consumo individual, separación de las actividades lúdicas por sexos y, sobre todo, en el reemplazo de los productos locales connotados –como el pisco y la chicha– por alimentos emblemáticos del Viejo Continente. Esta imitación de las estéticas europeas es particularmente evidente cuando se analizan las fiestas de alta connotación social, que eran utilizadas para demostrar un lujo y una elegancia pautados por reglas europeas de consumo. Esto puede apreciarse en diversas fiestas que Witt y sus conocidos realizaron en 1846 y 1850.

En un salón contiguo había siete u ocho mesas de juego [...] las damas fueron conducidas a un salón, donde se servían refrescos, helados, gelatinas, pasteles, vinos, etc. Hubo lugar para todos ellos, mientras los caballeros se quedaron de pie (Mücke 2016, 425, vol. 1)

El consumo de licores había sido muy grande; 12 docenas de jerez, 6 docenas en el puerto, 12 docenas en burdeos, un barril pequeño y varias docenas de cerveza elaborada en Johnson & Backus's Lima, 3 botellas de Italia, 1 de cognac y 1 de chartreuse [...]. Los invitados no se habían sentado a una cena formal; en lugar de eso, el té había sido entregado, luego helados, gelatinas, dulces, emparedados, caldos y pequeños patés (Mücke 2016, 115-116, vol. 1)

La transformación de los hábitos culinarios no eran una tendencia evidente en los primeros años de Witt en Perú, y se asomaron tímidamente durante la década de 1840, pero se hicieron generales en la segunda mitad del siglo XIX, apareciendo conductas, antes inexistentes, que se convirtieron en normas de conducta esenciales. Destaco especialmente la división de actividades y entretenimientos por sexos, ya que las mujeres dejaron de participar y emborracharse con los hombres para dedicarse a conversar de manera recatada, encerradas en habitaciones, con predilección a probar tragos dulces y postres, mientras que los hombres se dedicaban a las apuestas y a los juegos de naipes.

Conclusiones

El rechazo de las costumbres locales por parte de las élites limeñas eurocéntricas no solo impactó en la gastronomía, sino que se expresó en distintas prácticas culturales, como la danza, la vestimenta, las conductas, los roles de género y las festividades.

Las transformaciones en las conductas de la élite afectaron al patrimonio alimentario en su dimensión intangible que, como explica Garuffi (2001, 36), incluye las valoraciones sociales y la cosmovisión de una comunidad. En el caso estudiado, el cambio de valoración de lo local como inferior a la admirada cultura europea hizo menguar el consumo de productos típicos como el pisco o la chicha. De todas formas, algunos productos, principalmente guisos y frutas dulces, continuaron siendo consumidos, aunque no en celebraciones de gala.

La admiración de las élites por Europa se da en un contexto en que la cultura del Viejo Continente era visto de forma general como superior, principalmente por sus capacidades tecnológicas y militares, pero no se puede decir que el cambio de hábitos estudiados se enmarque en la perspectiva de un proyecto modernizador de la sociedad en su conjunto, ya que las élites solo buscaron adoptar para sí el consumo europeo, no pretendieron modificar los hábitos ni el consumo del resto de los grupos sociales. Su conducta se asemejaba más a lo expuesto por Vicuña (1996, 33, 37) para las élites decimonónicas chilenas, que buscaban utilizar el consumo de trajes de Europa para distinguirse del resto de la sociedad, porque antes de la Independencia, los títulos de nobleza eran el principal signo de estatus social.

La investigación realizada analiza una fuente extensa y con mucha información sobre el estilo de vida de las élites, pero que escasamente alude al bajo pueblo. Entre los desafíos que aún existen para el estudio del patrimonio alimentario peruano está el desarrollo de investigaciones sobre el itinerario histórico de los alimentos y platos emblemáticos peruanos, que hoy se concentran principalmente en el pisco. Por último, para conocer el impacto comercial específico que las conductas de la élite tuvieron sobre el patrimonio es necesaria la construcción de bases de datos estadísticas sobre producción y comercio de alimentos en el país, que permitan especular con fundamento sobre la relación entre valoración social y producción de alimentos.

Referencias

- Consulado General del Perú en Santiago. "Lista de restaurantes peruanos en Santiago", http://www.consulado.pe/es/Santiago/Documents/Lista_de_Restaurantes_Peruanos.pdf (acceso el 15 de octubre de 2017).
- Cornejo, Marcela, Francisca Mendoza y Rodrigo Rojas. 2010. "La investigación con relatos de vida: pistas y opciones del diseño metodológico", *Psykhe* 17 (1): 29-39. doi: 10.4067/S0718-22282008000100004
- Elías, Norbert. 2016. *El proceso de la civilización: investigaciones psicogenéticas y sociogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Fazio, Lorenzo. 1889. *Memoria descriptiva de la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes del Banco.
- Jorge Garufi. 2001. "Valorización económica y cultural del patrimonio alimentario regional". En *Comer cultura: estudios de cultura alimentaria*, editado por Antonio Garrido, 27-56. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- GfK. 2012. "Informe- Gastronomía Peruana. Encuesta nacional urbana de setiembre. Resultados del estudio de opinión generado por GfK". <https://docplayer.es/3890463-Informe-gastronomia-peruana-gfk-2012-setiembre-1.html> (acceso el 15 de octubre de 2017).
- Martín, Antonio. 1995. "Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social. *Aula* 7: 41-60, <http://revistas.usal.es/index.php/0214-3402/article/viewFile/3375/3396%C3%A7>
- Matta, Raúl. 2013. "Valuing Native Eating: The Modern Roots of Peruvian Food Heritage". *Anthropology of Food* 8. <https://journals.openedition.org/aof/7361>
- Mücke, Ulrich. 2017. "El diario de Heinrich Witt y la historia del Perú en el siglo XIX", *Histórica* 41 (1) 171-186.
- Mücke, Ulrich (ed.). 2016. *The Diary of Heinrich Witt* (10 vols.). Leiden: Brill.
- The World's 50 Best Restaurants. "Latin Americas's 50 Best Restaurants". <https://www.theworlds50best.com/latinamerica/en/the-list.html> (acceso el 8 de agosto de 2019).

The World's 50 Best Restaurants. "The World's 50 Best Restaurants".
<https://www.theworlds50best.com/list/1-50-winners> (acceso el 8 de agosto de 2019).

Valderrama, Mariano. 2009. "El boom de la cocina peruana", en *Perú hoy del hortelano su perro sin espacio ni tiempo histórico*, 165-182. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

Vicuña, Manuel. 1996. *El París americano: la oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Chile: Universitaria,

Caderneta Agroecológica: instrumento político-pedagógico / Wanessa Marinho Assunção, Liliam Telles, Elisabeth Cardoso e Irene Cardoso¹

As Cadernetas Agroecológicas foram criadas em 2011, a princípio como instrumento de formação, pela equipe do Programa Mulheres e Agroecologia, do Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata (CTA-ZM), juntamente com as agricultoras da região “Zona da Mata mineira”, no estado de Minas Gerais – Brasil. Ao notar que as agricultoras familiares viviam em uma situação de submissão e invisibilidade (de acordo com as histórias que relatavam, tanto nas suas propriedades quanto nos espaços de participação social), o CTA-ZM decidiu criar a Caderneta para que elas pudessem registrar todo o seu trabalho no quintal e a produção de artesanatos e quitandas, para visualizar o trabalho que realizavam diariamente.

A proposta inicial era que as mulheres tomassem consciência do valor da sua produção, principalmente da produção do quintal, pois este é um espaço que sempre foi visto como de socialização, mas nunca como espaço de produção ou como objeto de políticas públicas no Brasil. Através das cadernetas, informações que nunca haviam sido sistematizadas e anotadas, passaram a ser instrumento não apenas de formação como de transformação e mudança de vida dessas mulheres.

Portanto, a Caderneta Agroecológica é um instrumento político-pedagógico que tem como objetivo geral visibilizar o trabalho das mulheres rurais. Além de contribuir para um debate feminista sobre as condições que essas mulheres se encontram, na vida cotidiana, ela também contribui para o fortalecimento da autonomia das mulheres ao mensurar e dar visibilidade ao seu trabalho. Apresentada em um formato simples, possui quatro colunas para organizar as informações sobre a produção. Nelas é registrado o que foi vendido, doado, trocado e consumido de tudo o que é cultivado nos quintais produtivos e/ou espaços de domínio das mulheres nas propriedades. Quando

¹ Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata / Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, Brasil.

elas vendem, anotam o valor do que vendeu, mas quando doam, trocam ou consomem, a recomendação é que transformem em valor de mercado. Ou seja, anotem quanto ganhariam ou gastariam se tivessem comprado ou vendido aquele produto. Ao final do mês, a soma dá uma noção da contribuição da mulher para a renda monetária e não monetária da família. Ou como se diz na Zona da Mata mineira: “o que ela economizou deixando de gastar”.

Entre outros objetivos das Cadernetas Agroecológicas estão: ser um instrumento simplificado para a mensuração da produção das mulheres; sistematizar os resultados econômicos (monetários e não monetários) do trabalho das agricultoras familiares e camponesas; dar visibilidade à contribuição das agricultoras na manutenção da unidade produtiva, promovendo a agroecologia, a segurança alimentar e nutricional e a geração de renda.

Antes de se concretizar a ideia e o formato das cadernetas, poucas agricultoras conseguiam fazer anotações e quando anotavam eram no máximo informações sobre as vendas que realizavam. Elas nunca anotavam o que consumiam, doavam ou trocavam, por exemplo – e essas são informações fundamentais já que são baseadas em ações muito comuns na agricultura familiar e camponesa, principalmente entre as mulheres que vivenciam uma relação de solidariedade com a comunidade.

A proposta atual das Cadernetas Agroecológicas foi desenvolvida de maneira coletiva e articulada com o apoio de uma rede de organizações do campo agroecológico e feminista brasileiro (da Amazônia, Nordeste, Sul e Sudeste), que inclui: o Grupo de Trabalho das Mulheres da Articulação Nacional de Agroecologia (liderando esse processo); CTA-ZM, que apresentou a proposta inicial; Movimento de Mulheres da Zona da Mata e Leste de Minas (MMZML), do qual participam agricultoras que contribuíram para a ideia original das cadernetas; Rede de Mulheres Empreendedoras Rurais da Amazônia (RMERA); Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional (FASE); Rede de Mulheres Produtoras do Nordeste (RMPNE), Grupo de Trabalho Gênero e Agroecologia; Rede ATER Feminista; Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE); Universidade Federal do Ceará (UFCE); Universidade Federal de

Viçosa (UFV); Universidade Federal de Minas Gerais – Campus Regional de Montes Claros (UFMG/MOC); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Instituto Federal Matão–São Paulo; Movimento das Mulheres Camponesas (MMC); e Rede ECOVIDA.

Uma sistematização das cadernetas agroecológicas foi realizada em várias regiões do Brasil, entre maio de 2016 e novembro de 2018, com o projeto de pesquisa “Os Quintais das Mulheres e a Caderneta Agroecológica na Zona da Mata de Minas Gerais e nas Regiões Sudeste, Sul, Amazônia e Nordeste: sistematização da produção das mulheres rurais e um olhar para os quintais produtivos do Brasil”, através de um Termo de Execução Descentralizada (TED), com o financiamento do Ministério do Desenvolvimento Agrário e a execução da Fundação Arthur Bernardes – Fundação de apoio à Universidade Federal de Viçosa. Com a extinção do Ministério, o apoio passou a vir da Secretaria Especial de Agricultura Familiar e do Desenvolvimento Agrário (Casa Civil).

Este TED foi coordenado pela professora do Departamento de Solos da Universidade Federal de Viçosa e referência no movimento agroecológico brasileiro, Irene Cardoso. O projeto representou uma grande pesquisa participante em rede no país, na qual as mulheres agricultoras e camponesas foram essenciais no processo de aplicação e sistematização das cadernetas, não apenas porque são elas que trabalham nos quintais e são a grande fonte de informação para a pesquisa, mas também porque são elas próprias que anotam diariamente os dados sobre a sua produção, atuando também como pesquisadoras.

Esta pesquisa não seria possível se não fosse de modo participante em rede porque não seria viável ter um número tão grande de pesquisadores e bolsistas visitando diariamente as casas das mulheres rurais para avaliar a sua produção. Ou seja, se as mulheres agricultoras não tivessem realizado todo o trabalho de anotar diariamente, não haveria os resultados para a sistematização ao final do projeto. Se sentir parte da pesquisa foi o grande segredo do sucesso de ter conseguido que duzentas noventa e nove mulheres ficassem um ano inteiro anotando tudo o que consomem, vendem, trocam, doam. Mas elas não estavam sozinhas, a metodologia

prevê um contato constante com as técnicas das organizações em rede, e a realização de seminários locais, regionais e nacionais, com a participação das pesquisadoras ligadas às universidades. A partir de toda essa articulação e apoio, a equipe de sistematização conseguiu colocar todos os dados nacionais no mesmo formato para que fosse possível perceber as diferenças e frequências das diversas realidades.

Mais de mil cadernetas foram distribuídas no país. De acordo com os dados nacionais, para a sistematização do projeto TED foram aplicadas 299 cadernetas e 230 questionários. Os quintais produtivos avaliados estão divididos em dezesseis estados, de quatro regiões do país. Além disso, durante doze meses do projeto, as agricultoras realizaram um total de 52.867 anotações.

Metodologia

Para analisar a movimentação econômica das mulheres, perceber potenciais de determinados produtos e a partir disso replanejar a produção, é necessário que elas anotem na Caderneta por pelo menos doze meses. Além disso, para que o trabalho tenha resultados efetivos, alguns passos são essenciais como:²

Sensibilização da equipe de aplicação das Cadernetas. Para tanto, é importante a realização de oficinas sobre Divisão Sexual do Trabalho, Dupla ou Múltipla Jornada de Trabalho das Mulheres, Desigualdade entre homens e mulheres nas decisões sobre a unidade de produção agrícola, Economia Feminista, entre outros.

Sensibilização dos coletivos e organizações locais de mulheres para a sistematização da produção das mulheres agricultoras. Para que as mulheres adotem a Caderneta Agroecológica é necessário que elas percebam o quanto é importante para sua auto-organização, para dar visibilidade ao seu trabalho e a renda monetária e não monetária que geram.

Capacitação da equipe de sistematização. Para se promover a construção coletiva do conhecimento sobre a movimentação econômica dos quintais e outros espaços de

² Cardoso, Irene *et al*, Guia Metodológico da Caderneta Agroecológica.

produção das mulheres é importante que haja uma sistematização mínima dos dados anotados pelas mulheres nas Cadernetas. Portanto, é necessária uma equipe que busque os dados junto às mulheres e os contabilize. Essa equipe pode ser composta por técnicas e/ou agricultoras que desempenham um papel de liderança no município ou comunidade, e deve ser capacitada para a coleta através de anotação de dados, scanner e/ou fotografias nítidas das cadernetas preenchidas.

Distribuição das Cadernetas e capacitação das agricultoras. São necessárias oficinas para apresentar a metodologia de uso das Cadernetas e orientar às mulheres a incluir nas anotações tudo o que seja relevante sobre a sua produção para autoconsumo, doação, troca e venda.

Preenchimento das Cadernetas Agroecológicas. Devem ser preenchidas pelas mulheres rurais. Caso necessitem de apoio, outros membros da família (de preferência filhas) podem ajudar a preencher, garantindo que seja diariamente. Assim, os detalhes da produção não serão esquecidos.

Animação para manter a anotação cotidiana das Cadernetas Agroecológicas. Para garantir que as mulheres anotem por um ano é preciso planejar uma animação desse processo e evitar desistências. A animação pode ser através de oficinas com as mulheres que moram mais próximas, no mínimo a cada três meses, estimulando que elas levem suas cadernetas e relatem as dificuldades e aprendizados do período.

Análise coletiva dos dados e reflexão sobre os resultados. É fundamental que o conhecimento gerado a partir das Cadernetas seja construído coletivamente envolvendo técnicas e agricultoras. Trazer os dados sistematizados e apresentar para as agricultoras, incentivando a reflexão sobre a importância da produção das mulheres, a sua contribuição econômica na unidade familiar de produção, o potencial dos produtos que foram sistematizados e pensar o replanejamento da produção são boas estratégias.

Os quintais produtivos

Se a princípio as cadernetas buscavam demonstrar o que é produzido nos quintais e qual sua renda direta e indireta, com a pesquisa foi possível perceber que o quintal significa muito mais do que renda. Quintal é segurança e soberania alimentar, lugar de qualidade de vida porque é bonito, tem sombra, protege e fortalece o solo, e cria melhores condições também para os animais. Esta pesquisa foi uma grande oportunidade para se exercitar um olhar coletivo sobre os quintais a partir das mulheres.

É necessário destacar que, para este projeto, o “quintal” foi definido de maneira coletiva pelas pesquisadoras. De acordo com esta definição, o quintal é um local de trabalho e experimentação, de forma autônoma da mulher, para produção da agrobiodiversidade, soberania e segurança alimentar. As pesquisadoras consideraram que criar esta definição seria importante para que o termo englobasse os diversos locais de trabalho e experimentação das diferentes mulheres agricultoras e camponesas no Brasil. Em um país com realidades tão diversas, o que é considerado quintal na Amazônia pode ser muito destoante de um quintal da região Sul, por exemplo.

Pesquisas desenvolvidas com o uso das Cadernetas Agroecológicas, além de registrar a produtividade dos quintais, tanto do ponto de vista de geração de renda quanto da produção de alimentos ofertados pela agricultura familiar, descobrem nesses quintais espaços ricos que geram produtos e serviços para as famílias agricultoras. É o que evidencia a pesquisa desenvolvida por Rafael Monteiro de Oliveira. Na sua investigação sobre os quintais produtivos na Zona da Mata mineira e a qualidade dos solos, ele descobriu que as famílias utilizam princípios agroecológicos no manejo de seus agroecossistemas, o que gera autonomia, com pouca dependência de mercados externos; os quintais contribuem para a sustentabilidade dos agroecossistemas, pois são responsáveis pela maior parte da produção de alimentos para as famílias e para os animais; as mulheres são as principais responsáveis pelo manejo dos quintais; a qualidade do solo nos quintais se apresenta melhor que a pastagem; os quintais são responsáveis por diversos serviços ecossistêmicos. Além disso, nesses quintais foram

encontradas uma variedade total de duzentas quarenta e cinco espécies, sendo milho, laranja, mexerica, mandioca, cana-de-açúcar e banana as que apareceram em todos os quintais pesquisados.³

Muitos foram os desafios para o desenvolvimento das Cadernetas Agroecológicas. Além da atuação das agricultoras e do trabalho em rede das várias organizações no Brasil, o início com as cadernetas só foi possível graças à execução de políticas públicas do Governo Federal, como a Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural e as chamadas de ATER Agroecologia. Contudo, a partir de 2016, essas políticas foram cortadas, o que repercutiu na dificuldade de acompanhamento das mulheres que estavam fazendo as anotações. Percebe-se nesse processo de sistematização o quanto o acompanhamento das técnicas é necessário para que as agricultoras se animem a anotar todos os dias. Embora pareça uma tarefa simples, quando se avalia o nível de sobrecarga das mulheres e as múltiplas jornadas que precisam realizar em casa e com a família, parar tudo o que está fazendo para anotar nas cadernetas é também um desafio. Isso significa que o que existe de informação hoje é apenas uma parcela do total que as mulheres produzem, ou seja, há um processo de subnotificação que foi sendo percebido ao longo do projeto. Contudo, os dados coletados e sistematizados já indicam uma contribuição econômica muito expressiva das mulheres para a agricultura familiar—abrangendo as mulheres que estão na agricultura familiar e camponesa no Brasil, como quilombolas, indígenas, pescadoras, ribeirinhas e também as agricultoras urbanas.

Guardiã da Agrobiodiversidade - a história de Dona Lia

“A caderneta vem pra nos mostrar aquilo que a mulher acha que não faz. Quando a gente anota tudo que produz e vê tudo que deixa de comprar no mercado, a gente percebe que não sabia que trabalhava. Eu mesma chegava a falar: ‘Eu tô tão cansada e não fiz nada’”, afirma Maria Caetano (mais conhecida como Dona Lia), de 62 anos, agricultora familiar do município de Acaiaca (Minas Gerais) e liderança no Movimento

³ Oliveira, *Quintais e Uso do Solo em Propriedades Familiares*.

de Mulheres da Zona da Mata e Leste de Minas. No quintal da Dona Lia foram identificadas mais de cento oitenta espécies de plantas. Ela é uma das agricultoras referência no trabalho com as Cadernetas Agroecológicas.

Antes de conhecer o CTA-ZM e entrar para o movimento agroecológico em 2010, Dona Lia trabalhava como cortadora de cana-de-açúcar. Para ganhar um salário mínimo, tinha que cortar pelo menos doze toneladas de cana por mês, além de trabalhar até tarde da noite na queima da palha. “O trabalho era difícil demais. Se você cortasse só as doze toneladas, não servia pra eles. Você tinha que cortar treze, catorze toneladas. Eu comecei a trabalhar lá com 49 anos. Trabalhava a semana inteira, o dia todo. Teve uma época, com os meus filhos mais novo, que eu saía tão cedo de casa e chegava tão tarde que eles perguntavam: ‘Ô pai, mãe largou nós?’ Porque eu saía e eles tavam dormindo, eu chegava e eles tavam dormindo. Então eu comecei a falar assim pro meu marido: ‘Hoje eu vou chegar tarde de novo porque a gente vai ficar até de noite colocando fogo lá (na palha), aí não deixa eles dormirem, fica com eles na rua até eu chegar’. Ele ficava jogando bola, arrumando coisa na rua pra fazer com os meninos. Quando eu chegava, eles corriam e gritavam: ‘Graças a Deus mãe chegou!’. Aí um dia quando o meu contrato acabou e eu desempreguei, eu resolvi que não ia mexer com isso mais não”.

Foi nesse período que Dona Lia se mudou com toda a família para o município de Acaiaca e logo começou a participar dos encontros de mulheres e conheceu o CTA-ZM: “Aí eu comecei a mexer com roça, com horta, e participar das oficinas também. Porque eu gosto de estar participando de tudo quanto há. Eu mexo com artesanato, gosto de fazer doce... Tudo que aparece, eu tô dentro. Sempre que o CTA vem pra dar alguma oficina, a gente tá dentro”. Querendo participar “de tudo quanto há”, Dona Lia foi uma das primeiras a começar a anotar a sua produção na Caderneta Agroecológica. “Hoje se eu falar que tô cansada e alguém questionar por que, eu digo: ‘Vamo ali pra você ver o que eu fiz. Olha aqui o tanto de coisa que eu tenho’. Porque eu tenho como provar pra eles que eu trabalhei, e eu trabalho, que eu tô aqui lutando o dia inteiro. No quintal eu tô fazendo acontecer pra que a gente não busque lá fora. A realidade é essa:

se a gente tivesse que comprar lá fora o que nós temos aqui no quintal, não tinha como comprar porque a família é grande e as coisas são muito caras. A caderneta me mostrou o tanto que eu colaboro dentro de casa”.

Com uma família de onze filhos e quinze netos, na casa de Dona Lia atualmente moram catorze pessoas. A renda da família não seria suficiente para alimentar a todos, mas com o trabalho que ela realiza no quintal, com a sua produção para o autoconsumo da família, consegue garantir a segurança alimentar de todos. Uma contribuição muito importante não apenas da Dona Lia como também de diversas agricultoras para a economia familiar, mas que sempre foi invisibilizada.

“Através da caderneta a gente tem uma visão muito ampla do que produz no quintal e consegue ver que a gente colabora também com a economia da casa. Até então a gente achava que não. Eu trabalhava demais da conta, mas eu não tinha uma visão do meu trabalho. A caderneta é boa demais, ela muda a nossa visão de trabalho, a nossa visão de ajuda, porque a mulher muitas vezes sente que não ajuda nada em casa, que foi feita pra fogão, pra criar filho, pra arrumar casa, lavar, passar, só isso. Aí o homem ainda diz assim: ‘O que que você fez? Você não faz nada! Tá cansada de quê?’ Mas a caderneta mostra que nós trabalha, que nós ajuda, que nós faz economia em casa. Na minha casa, a gente já chegou a consumir entre seiscentos e oitocentos reais por mês do quintal. E se eu tivesse que comprar tudo isso de fruta, verdura, legume pra todo mundo? Não tinha como, não ia ter dinheiro. Então o que eu deixei de comprar porque produzi no meu quintal é muito importante”.

Resultados da pesquisa

A caderneta é uma metodologia feminista que apresenta avanços significativos. O fato de as mulheres começarem a reconhecer a sua importância enquanto mulher e o valor do seu trabalho poderia ser o principal deles, pois é a partir desse reconhecimento que começam as mudanças nas relações familiares e nas organizações em que elas atuam ou passam a atuar. Outro grande avanço é que elas começam a se reconhecer como trabalhadoras rurais, agricultoras familiares. Se antes se consideravam apenas

donas de casa porque cuidavam da casa e dos quintais, ao reconhecer o seu próprio trabalho, se sentem mais capazes de fazer negociações dentro da família, no sentido de se afirmar como produtoras, geradoras de renda, e que também têm direito ao dinheiro e a decidir o que será feito com ele. Além disso, o empoderamento e a autonomia política das agricultoras também avança quando elas passam a assumir cargos de liderança em grupos produtivos, cooperativas ou sindicatos. A confiança em assumir tais cargos surge quando elas percebem que a sua importância não se resume ao espaço privado e doméstico. E, nesse caso, contribuir para que outras companheiras também conquistem autonomia política, econômica e social se torna mais concreto.

Um dos resultados da pesquisa foi a mobilização de recursos financeiros, através da venda dos produtos das mulheres, que é muito expressiva em todas as regiões. Uma descoberta importante é que essa mobilização financeira acontece nas vendas de porta em porta, em suas próprias casas, ou no acesso a mercados (quer seja as feiras, que exercem um papel muito importante na economia das mulheres, como também os mercados institucionais). Nesse sentido, o Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE) e o Programa de Aquisição de Alimentos (PAA) foram políticas públicas importantes para as mulheres comercializarem seus produtos. Um outro resultado da pesquisa é que a contribuição das mulheres não é apenas monetária, existe toda uma questão não monetária, que é o que fica mais invisibilizado na grande maioria das situações. Os quintais são fundamentais na alimentação da família, ou seja, para o autoconsumo. Além disso, o trabalho das mulheres permite que outras famílias tenham acesso a alimentação através das doações que elas fazem. Seja doando para instituições, como igrejas, para a vizinhança, ou como no caso das agricultoras urbanas que fazem doação para famílias que não têm acesso a alimentos, devido à situação de vulnerabilidade nas cidades.

As mulheres ainda se apropriaram da Caderneta para outras finalidades inimagináveis no início do projeto. De acordo com os relatos das agricultoras, por ser um registro sistemático daquilo que elas produzem, a Caderneta serve como comprovação da sua condição de agricultora (familiar, urbana ou rural), ajudando, por

exemplo, no acesso à Declaração de Aptidão ao Pronaf (DAP). Além disso, mulheres relataram que a Caderneta também possibilitou comprovar perante o INSS a sua condição de agricultora para ter acesso a direitos sociais, como aposentadoria e licença de maternidade.

Algumas mulheres também relataram ter vencido o ciclo de violência a partir desse autoconhecimento do seu trabalho. Outro relato que surgiu em seminários regionais é que muitas das agricultoras têm dificuldade de ler e escrever e os jovens que estão nas propriedades tiveram essa responsabilidade de ajudar na anotação das cadernetas. E, a partir desse apoio, começaram a entender o que é a atividade da agricultura familiar e a valorizá-la. Ou seja, o processo da Caderneta possibilitou que as mulheres envolvessem a juventude na agricultura, pois de modo geral os jovens desejam trabalhar na cidade e ter menos relação com a terra.

Agradecimentos

Os quintais produtivos têm uma movimentação econômica que nem sempre é visível e precisava ser revelada, mas é importante lembrar que todos os avanços e resultados foram possíveis principalmente pelo esforço de mulheres rurais brasileiras em contribuir com esse trabalho. Nós agradecemos a essas mulheres que são muito sobrecarregadas, que acumulam trabalho da roça, doméstico, que se dedicam à horta, pomar, galinhas, criação de outros pequenos animais, plantas medicinais, ornamentais, cuidados com a família. Nós sabemos o quanto elas estão sobrecarregadas e de certa forma demos mais um trabalho para elas, já prevendo que nem todas conseguiriam. Por isso distribuimos mais cadernetas do que precisávamos para a pesquisa. Com a colaboração das agricultoras foi possível provar, através desta pesquisa, que a produção dos quintais das mulheres é muito importante para a preservação da agrobiodiversidade, do patrimônio alimentar e para a manutenção da agricultura familiar e camponesa no Brasil.

Referências

- Alves, L. *et al.* *Caderneta agroecológica e os quintais: sistematização da produção das mulheres rurais no Brasil*. Viçosa, MG: Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata, 2018.
- Barros, E. “Mulheres camponesas e seus quintais agroecológicos: diálogo de saberes em defesa da vida”. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) Campinas, SP, 2018.
- Cardoso, E. *et al.* *Guia Metodológico da Caderneta Agroecológica*. Recife: FIDA, 2019.
- Fernandes, S. “A experiência da caderneta agroecológica: um instrumento de empoderamento e visibilidade do trabalho das mulheres rurais”. Dissertação (Pós-Graduação Promoção em saúde, ambiente e trabalho). Escola Fiocruz de Governo, Fundação Oswaldo Cruz, Fortaleza, CE, 2018.
- Lobo, N. “Cadernetas agroecológicas: estudo documental sobre experiências de agricultoras de um município do Vale do Ribeira (SP)”. Dissertação (Graduação em Agroecologia). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, SP, 2018.
- Lopes Neto, A. *et al.* “Caderneta Agroecológica”: Empoderando Mulheres, Fortalecendo a Agroecologia. *Revista Agriculturas* 12(4), dezembro 2015.
- Lopes Neto, A. *et al.* “Caderneta Agroecológica e Feminismo”: o que os quintais produtivos da Zona da Mata têm a nos dizer. *Cadernos de Agroecologia* 10(3), maio 2016.
- Marinho, W. “Cadernetas Agroecológicas”. *Nossa Roça Tecnologia Social* 9, Viçosa: CTA-ZM, novembro 2018.
- Oliveira, R. “Quintais e Uso do Solo em Propriedades Familiares”. Dissertação (Pós-Graduação em Solos e Nutrição de Plantas) Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG, 2015.
- Telles, L. “A economia invisível das agricultoras agroecológicas”. Dissertação (Pós-graduação em Extensão Rural). Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG, 2018.
- Telles, L. *et al.* “Cadernetas agroecológicas e a contribuição econômica das agricultoras agroecológicas no Brasil”. In: Zuluaga Sánchez G., Catacora-Vargas G., Siliprandi E., coord. *Agroecología en femenino: Reflexiones a partir de nuestras experiencias.* La Paz: SOCLA/CLACSO, pp. 141-157.
- Valdivieso, E. J. P. “The invisible importance of home gardens”. Dissertação (Pós-graduação em Agroecologia). Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, MG, 2017.