

 Verónica Cannarozzo  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
veronica.cannarozzo@presi.unlp.edu.ar

ECOS  
vol. 9, 2024  
Universidad Nacional de La Plata, Argentina  
ISSN-E: 2718-6199  
revista.ecos@presi.unlp.edu.ar

Recepción: 13 marzo 2024  
Aprobación: 10 octubre 2024  
Publicación: 24 noviembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/27186199e039>

**Resumen:** La Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) protege y asiste a las personas que, como consecuencia de los conflictos armados, la violencia, las persecuciones y las violaciones de derechos humanos, deben desplazarse forzosamente de sus lugares de origen. La ACNUR organiza los esfuerzos internacionales para encontrar lugares de acogida y favorecer así mejores condiciones de vida para estas personas. La promoción de derechos humanos, la sensibilización y concientización sobre las problemáticas de las que se ocupa y las líneas de acción para hacerle frente, son parte también de su mandato. Diferentes prácticas artísticas suelen ser protagonistas de las campañas de sensibilización y divulgación de la ACNUR. Algunas de dichas prácticas poseen características que las aproximan a lo que suele denominarse activismo artístico. En el activismo artístico confluyen y se articulan prácticas especializadas como las artes visuales, el teatro, la música, etc. y no especializadas como los saberes populares diversos y diferentes formas de intervención/acción extrainstitucionales. El objeto de este campo de interacción no son las prácticas activistas en sí sino su potencialidad para transformar la realidad a partir de su dimensión política (Delgado, 2013; Expósito et al., 2012). En 2021, ACNUR convocó a Santiago Vázquez para desarrollar un proyecto sonoro que se dio a conocer el 20 de junio -Día Mundial de la Persona Refugiada- que se llamó *Escuchar puede cambiar el mundo*. Este trabajo tiene como objetivos reflexionar a partir de la obra mencionada y analizar los alcances del recurso sonoro y la música como activismo en el contexto de la problemática de las personas refugiadas.

**Palabras clave:** activismo artístico, música, escucha activa, personas refugiadas, derechos humanos.

**Abstract:** The United Nations Refugee Agency (UNHCR) protects and assists people who, as a result of armed conflict, violence, persecution and human rights violations, are forcibly displaced from their places of origin. UNHCR organizes international efforts to find places of refuge and thus promote better living conditions for them. The promotion of human rights, sensitization and awareness of the problems it deals with and the lines of action to address them, are also part of its mandate. Different artistic practices are often the protagonists of UNHCR's awareness-raising and dissemination campaigns.

Some of these practices have characteristics that bring them closer to what is usually called artistic activism. Artistic activism brings together and articulates specialized practices such as visual arts, theater, music, etc. and non-specialized practices such as diverse popular knowledge and different forms of extra-institutional intervention/action. The object of this field of interaction is not the activist practices themselves but their potential to transform reality based on their political dimension (Delgado, 2013; Expósito et al., 2012). In 2021, UNHCR called Santiago Vázquez to develop a sound project that was released on June 20 -World Refugee Day- called *Listening can change the world*. This paper aims to reflect on the mentioned work and to analyze the scope of the sound resource and music as activism in the context of the problem of refugees.

**Keywords:** art activism, music, active listening, refugees, human rights.

**Resumo:** A Agência das Nações Unidas para Refugiados (ACNUR) protege e auxilia pessoas que, em decorrência de conflitos armados, violência, perseguição e violações de direitos humanos, são deslocadas à força de seus locais de origem. O ACNUR organiza esforços internacionais para encontrar locais de refúgio e, assim, promover melhores condições de vida para essas pessoas. A promoção dos direitos humanos, a conscientização sobre as questões com as quais lida e as linhas de ação para abordá-las também fazem parte de seu mandato. Diferentes práticas artísticas são frequentemente protagonistas das campanhas de conscientização e divulgação do ACNUR. Algumas dessas práticas têm características que as aproximam do que é frequentemente chamado de ativismo artístico. O ativismo artístico reúne e articula práticas especializadas, como artes visuais, teatro, música etc., e práticas não especializadas, como diversos conhecimentos populares e diferentes formas de intervenção/ação extrainstitucional. O objeto desse campo de interação não são as práticas ativistas em si, mas seu potencial de transformar a realidade por meio de sua dimensão política (Delgado, 2013; Expósito et al., 2012). Em 2021, o ACNUR convidou Santiago Vázquez para desenvolver um projeto sonoro que foi apresentado em 20 de junho - Dia Mundial do Refugiado - chamado *Listening can change the world* (Ouvir pode mudar o mundo). O objetivo deste trabalho é refletir sobre o trabalho acima mencionado e analisar o escopo do som e da música como ativismo no contexto do problema dos refugiados.

**Palavras-chave:** ativismo artístico, música, escuta ativa, refugiados, direitos humanos.

## INTRODUCCIÓN

La Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) contabilizaba a fines de 2023 un total de 117.3 millones de personas desplazadas forzosamente en el mundo como consecuencia de persecuciones, violencia, conflictos armados y violaciones de derechos humanos. De la cifra informada, el 41% corresponde a menores de 18 años y el total de refugiados registraba el incremento más significativo de un año a otro ya que 19 millones de personas se vieron obligadas a desplazarse buscando refugio en el lapso transcurrido entre 2021 y 2022. El panorama global no parece ser alentador, ya que el número de personas forzadas a desplazarse se incrementó un 5% según datos de junio de 2024.

La Asamblea General de las Naciones Unidas creó la ACNUR en 1950 con el propósito de brindar asistencia a las personas que una vez concluida la Segunda Guerra Mundial perdieron sus hogares o debieron huir de ellos. En la actualidad la ACNUR se ocupa de ofrecer protección y organizar los esfuerzos internacionales para que las personas que deben salir de sus lugares de origen sean asistidas, se garanticen sus derechos humanos y cuenten con un lugar de acogida que les permita proyectar un futuro más favorable. El alcance del mandato de esta agencia se ha complejizado y ampliado desde su fundación ya que incluye también la asistencia a quienes quieren regresar a su lugar de origen, a las víctimas de desplazamientos internos y a los apátridas, personas que como consecuencia de que se les ha negado una nacionalidad no pueden acceder a derechos humanos fundamentales (ACNUR, 2024). La premisa de promover los derechos humanos, que incluye la sensibilización y concientización acerca de la problemática y las líneas de acción para hacerle frente, forman parte de las responsabilidades de la ACNUR.

La adaptación y utilización de entornos virtuales constituyó un desafío ineludible en el marco del aislamiento impuesto por la pandemia por COVID-19. Las plataformas on-line posibilitaron la continuidad de los mandatos de los órganos de derechos humanos y de la tarea de las diversas organizaciones de la sociedad civil. La modalidad de transmisión de mensajes sobre temáticas específicas, como en este caso la situación de las personas refugiadas, fue una constante durante la pandemia y los esfuerzos se volcaron a hacer uso de los espacios virtuales como campos de disputa política. Un uso que, en este proyecto en particular, tuvo como propósito “promover la reflexión a través de la escucha activa” ya que para la ACNUR (2021) “escuchar a las personas refugiadas es el primer paso para dar respuestas adecuadas a sus necesidades y reconocer sus contribuciones en las comunidades de acogida”. Este tipo de iniciativa permitió mantener la vigencia de las consignas políticas en el contexto de incertidumbre instalado durante la pandemia.

En 2021 la Oficina Regional de la ACNUR para el Sur de América Latina (Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay) convocó al músico Santiago Vázquez para componer una obra que se difundió con el lema Escuchar puede cambiar el mundo. La obra se presentó el 20 de junio de 2021 con motivo del Día Mundial de la Persona Refugiada y se publicó en el canal de YouTube de la ACNUR.

Este trabajo tiene como objetivos reflexionar a partir de la obra mencionada y analizar los alcances del recurso sonoro y de la música como activismo, en este caso, en el contexto de la problemática de las personas refugiadas. Para ello, se realizó una revisión bibliográfica general para identificar las características fundamentales del activismo artístico, se buscaron experiencias de arte como activismo cuyo soporte principal fuera lo sonoro/musical y se analizó la experiencia presentada a partir de los conceptos encontrados en la revisión

## EL ACTIVISMO ARTÍSTICO

El activismo artístico surge entre guerras en el centro de la politización de las vanguardias estéticas europeas (Expósito et al., 2012) y tiene un notable desarrollo a partir de las décadas de los años sesenta y setenta en América Latina (Liut y Verzero, s/f). Un hito en la genealogía del activismo artístico en Argentina fue Tucumán Arde (1). Esta experiencia fue realizada hacia fines de 1968 en momentos en los que nuestro país atravesaba un periodo de cambios y movilizaciones sociopolíticas que impactaron fuertemente en el plano intelectual y artístico. Hechos tales como la proscripción del peronismo, las disputas sociales y políticas y el surgimiento del Cordobazo son algunos de los factores que Verzero y Leonardi (2006) señalan como conductores para la “politización de la cultura” (p. 56):

En este marco histórico se inscribe un conjunto de manifestaciones artísticas provenientes de los sectores de izquierda que consideran el arte como una herramienta para el cambio social. En distintos campos estéticos se hace evidente la necesidad de nuevas formas ideológicas y procedimientos que permitan, por un lado, satisfacer las demandas sociales y estéticas del campo intelectual y, por otro, renovar las relaciones con las clases populares (Verzero y Leonardi, 2006, p. 58).

En septiembre de 1983, durante el tramo final de la dictadura, se realizó la III Marcha de la Resistencia en los alrededores de la Plaza de Mayo y allí tuvo lugar El Siluetazo (2), otra acción estético-política que podemos señalar como hito en nuestra historia.

La definición conceptual de activismo artístico parece alcanzar mayor nitidez a partir de 2001 para dar cuenta de las acciones militantes de los años noventa, fundamentalmente luego de la constitución de H.I.J.O.S. y la realización de los escraches en los barrios donde vivían en libertad los represores como consecuencia de la vigencia de las leyes de impunidad. Posteriormente, se va configurando la relación entre prácticas artísticas activistas y su forma de conceptualización cuando diversos colectivos artísticos se organizan durante el estallido social de 2001. Es posible identificar desde entonces diversos hechos significativos que motivaron numerosas acciones de activismo artístico hasta nuestros días: en 2006 ante la segunda desaparición de Jorge Julio López, en 2015 como estrategias de visibilización del Ni una menos, en 2017 con la desaparición de Santiago Maldonado, entre otros (Longoni et al., 2024).

Infantino (2020) sitúa también entre los años 1990 y 2000 el momento en el que la utilización social y política del arte se resignifica con la proliferación de políticas y propuestas con fines culturales, de salud, sociales, etc. Estas iniciativas, generalmente comunitarias y autogestivas, se destinaron a los sectores populares más afectados por las políticas neoliberales de la época. Las propuestas arte-transformadoras ocurren en el marco de procesos en los que se articulan la instrumentalización de las artes y las prácticas culturales, su amplificación y pluralización, así como la profundización de su potencialidad política. Para esta autora, los usos del arte se constituyen como estrategia de disputa política ya sea como espacio para el desarrollo de alternativas de proyectos laborales y de vida, así como herramienta de transformación del entorno social atravesado por las desigualdades. La profundización del sentido crítico de los usos de las artes para la transformación social se relaciona con nociones que postulan el arte como derecho por sobre el arte como solución a los problemas socioeconómicos de los sectores vulnerabilizados (Infantino, 2020).

Por su parte, Roitter (2009) señaló que las diversas expresiones de prácticas artísticas permiten sostener una trama organizativa que funciona como una plataforma a partir de la cual se movilizan diferentes actores sociales a favor de la visibilización de diversas causas en el espacio público. Estas acciones no sólo enriquecen las posibilidades y amplían las oportunidades de quienes participan de ellas, sino que materializan, además, la característica principal del arte-transformador como generador de “espacios de participación a favor del debate democrático y por la construcción de la identidad cultural de diversos grupos, poblaciones y países, constituyendo un modo alternativo de influencia en el espacio público” (p. 1).

El activismo artístico nuclea prácticas que tienen la “voluntad manifiesta de incidir sobre su entorno” (Longoni, 2014, p. 7), forman parte activa y de utilidad en los procesos de movilización en el espacio público. Se trata de prácticas lejanas generalmente a las nociones de autoría y originalidad que además procuran la socialización, la funcionalidad y la comunicabilidad (Longoni; 2024).

Cuello destaca que en el activismo artístico confluyen “distintas culturas materiales de acción o de apropiación de distintos recursos estéticos para la ocupación del espacio público” (Longoni et al., 2024, p. 377). Iida señala que, además de la tradicional tensión del espacio en relación con el adentro y el afuera de la institución artística, en la actualidad la disputa por el espacio público ampliado incorpora la virtualidad en la materialidad de las redes sociales (Longoni et al., 2024).

Las iniciativas que pueden considerarse como parte del activismo artístico suelen combinar aspectos novedosos de diversos lenguajes artísticos con propuestas políticas que tienen como objeto la transformación social (Delgado, 2013). Los lineamientos subyacentes a estas prácticas involucran colectivos o grupos identificados con una posición crítica frente a la realidad, intencionalidad de interactuar en el ámbito social, vincularse activamente con lo singular del lugar y un compromiso consistente con la realidad para favorecer acciones concretas que posibiliten enfoques alternativos a los sistemas de producción disponibles (Parramón, 2002).

El activismo artístico tensiona la relación con lo instituido en el campo del arte problematizando su lugar de intervención social y la toma de decisiones basada en criterios que se distancian de la normatividad de la institución artística y se aproximan a los propósitos políticos y sociales que se plantean en lo específico de cada práctica y en cada caso particular. Se refuerza entonces que el fin último no sea la práctica artística per se. El sentido siempre es político y social: “producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que “se crea” a sí misma como una sociedad política” (Expósito et al., 2012, p. 49).

Las prácticas artísticas tienen un papel fundamental para “influenciar los discursos, las subjetividades, los modos de interrelación social, los imaginarios sociales, las representaciones del otro y las identidades” (Sierra León, 2014, p. 90).

En su relación con los derechos humanos, las prácticas artísticas amplifican las posibilidades de visibilización, de transmisión de información sensible y transformación de la realidad. La sensibilidad posibilita la identificación y la empatía, cuestiones fundamentales para promover la solidaridad y el fortalecimiento de los procesos de integración social (De Greiff, 2017; Salvioli, 2018; Sierra León, 2014).

Diéguez (2020) distinguió la potencialidad de la alternativa en términos estéticos como emergente original del afecto como agencia, materializado y sostenido desde la experiencia de las víctimas de violaciones de derechos humanos y sus familias. Esta autora destacó que las prácticas artísticas son espacios de “colaboración y creación” (p. 2) que permiten nombrar, visibilizar y denunciar.

## EL SONIDO Y LA MÚSICA COMO PRÁCTICAS ACTIVISTAS

Diferentes autores han abordado características de la música y el arte sonoro que podemos relacionar con su papel en el activismo artístico. Mendivil (2013) expresó que más allá de la intencionalidad del compositor, las canciones adquieren diferentes significados según los contextos donde son reproducidas y propuso que esas transformaciones vinculadas a un consumo específico constituyen su “biografía social” (p. 31). Semán (2019) se refirió a la trashumancia de la canción, señalando que es posible verificarla en tres niveles de uso que se interrelacionan entre sí: las canciones son creadas y pueden tener un sentido que permite ser resignificado, las personas pueden utilizar las canciones en su vida cotidiana -para recordar, por ejemplo- y en algunos casos, algunas canciones alcanzan “un significado colectivamente estabilizado, un uso social” (p. 12).

La canción puede desarrollar un rol singular ante contextos específicos de manera que aun cuando hubiese sido creada para otro tipo de uso es “reutilizada, refuncionalizada y versionada colectivamente” (Osorio, 2019, p. 2). Además, la dimensión política y social de la música se vincula con la memoria como elemento de conexión con el pasado y posibilita la resignificación subjetiva y colectiva (Semán, 2019).

La experiencia audible se sostiene y construye sobre la dimensión temporal del sonido que está determinada por la posibilidad del movimiento, la continuidad y discontinuidad, la variación, la permanencia y la evanescencia. Mientras lo sonoro acontece, configura un entorno estético que se manifiesta singularmente frente al carácter estático de otras materialidades sensibles.

Los estudios sobre activismo artístico subrayan el carácter interdisciplinario y la construcción colectiva basada en multiplicidad de saberes al momento de planificar y materializar estas obras con contenido político (Delgado, 2013; Diéguez, 2020; Expósito et al., 2012), por este motivo no es frecuente encontrar trabajos que analicen obras cuya materialidad sea exclusivamente sonoro/musical. En general, diferentes aspectos de la puesta trascienden lo meramente sonoro para echar mano del movimiento corporal, la puesta en escena visual y lo performativo.

Entre los antecedentes y trabajos previos publicados vinculados a la relación sonido/música, política y espacio público podemos mencionar los siguientes. Christian Spencer Espinosa (2020) ha analizado la creación musical en el contexto de la revuelta social originada en Chile en 2019, recuperando la importancia histórica de la música popular en ese país y reflexionando sobre la constitución de un nuevo cancionero popular de protesta y sus implicancias en la actualidad. Martín Liut (2009) analiza las intervenciones artísticas del grupo Buenos Aires Sonora en diferentes espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires y resalta el protagonismo del sonido como favorecedor de prácticas inmersivas que permiten establecer una vinculación particular y política con el espacio social. Mercedes Liska (2022) ha investigado la experiencia musical y política en torno a Talleres Batuka, una escuela de ensamble de tambores y batucada creada en 2014 que fue ampliando su proyección como espacio de organización social de mujeres cis, personas no binarias y varones trans a través de la percusión, consolidándose como “propuesta musical intrínsecamente orientada a la acción política callejera” (p. 2).

En un trabajo anterior analizamos la obra *Donde están* de Luciano Supervielle de 2021 como activismo, la cual se vincula a las acciones por memoria, verdad y justicia en Uruguay. La obra está compuesta por una línea melódica de 197 notas, cantidad de personas desaparecidas como consecuencia del terrorismo de Estado en ese país y su articulación con el Plan Cóndor. El compositor manifestó la intención de que la melodía original fuera perdiendo notas a medida que los restos de esas personas fueran encontrados e identificados (Cannarozzo y Krikorian, 2023).

## ESCUCHAR PUEDE CAMBIAR EL MUNDO

La obra realizada por Santiago Vázquez en su origen es un proyecto sonoro. En una entrevista publicada en YouTube en la que se le consultó específicamente sobre esta obra, el autor expresó que se le solicitó “hacer una pieza musical en la que podamos reconocer a personas refugiadas en distintos países de Iberoamérica, a través de sus voces y sonidos cotidianos” (Vasquez, 2021). Para ello, tuvo diversos encuentros con personas provenientes de Congo, Siria, Venezuela, Nigeria y Cuba.

Vázquez señaló que en la convocatoria se le planteó la inquietud de priorizar una experiencia de escucha, sin embargo, se acompaña la versión publicada con un dibujo trazado en negro sobre un fondo blanco que se va realizando a medida que transcurren los seis minutos que dura la obra. El video publicado tiene, además, otra versión con intérprete de lengua de señas.

Sobre el contexto de surgimiento de la propuesta, explica la ACNUR:

Mientras continuamos atravesando una pandemia global donde percibimos una sobre saturación de información a través de las pantallas, invitamos a escuchar, conocer y reconocer la realidad de las personas refugiadas a través de una pieza artística. Su objetivo es el de promover la reflexión a través de la escucha activa. Creemos que escuchar al otro puede cambiar el mundo. Por eso, el mensaje que queremos transmitir este 20 de junio es de profunda empatía con quienes han atravesado el sufrimiento de abandonar su casa, su familia, su país, y han tenido que reconstruir sus vidas. En ese sentido, escuchar a las personas refugiadas es el primer paso para dar respuestas adecuadas a sus necesidades y reconocer sus contribuciones en las comunidades de acogida (ACNUR, 2021).

Más allá de la decisión de haber sumado una ilustración para la presentación y posterior publicación, resulta interesante considerar que, dependiendo la experiencia que se elija: escuchar o escuchar y ver, la vivencia de aproximación a la obra adquiere características diferentes. La versión audiovisual ofrece un subtítulo y el dibujo complementa la información que se va escuchando. La versión auditiva permite percibir en cada audición elementos que por su sutileza quizá no son identificables en la primera escucha. También es posible priorizar cada vez el entorno sonoro/musical o la narración.

## BREVE DESCRIPCIÓN

La obra inicia con una base de sonidos de larga duración (parecen efectuados con un sintetizador) e inmediatamente la voz de una mujer cantando en árabe y elementos de percusión que paulatinamente van tomando una forma rítmica regular definida. Posteriormente comienza una línea melódica con guitarra que es complejizada con otros elementos de percusión melódica. Durante los seis minutos se escuchan diferentes voces de personas que enuncian frases sobre la situación y salida de sus países de origen, los lugares de paso en sus viajes y sus destinos finales. Expresan también las dificultades sorteadas y las causas que los llevaron a migrar, mencionan el sufrimiento, también refieren aspectos que se vinculan con la resiliencia y la decisión de seguir luchando por una vida mejor. Las frases están ligadas a la cotidianidad como, por ejemplo, comprar, vender o manipular alimentos. Se escuchan elementos sonoros que remiten y proyectan rasgos culturales específicos ya sea por las fuentes sonoras utilizadas o por los recursos musicales empleados. Se perciben nítidamente otros sonidos que sugieren escenas cotidianas: sonidos de pájaros, una pala cavando en la tierra, lluvia, bocinas, etc. Llegando a los tres minutos, la línea melódica del inicio aparece re-elaborada con voces que la entonan armónicamente y también se percibe más complejidad en la incorporación de otros elementos musicales. Sin embargo, lo musical no parece funcionar completamente como un leitmotiv aunque remite a la melodía del inicio. Los relatos, los timbres y la prosodia de las voces funcionan como organizadores del discurso sonoro y lo musical tiene una función de sostén. Promediando la obra, la incorporación de voces infantiles, se presentan como un recurso que además de un timbre específico novedoso, ofrecen una musicalidad singular y favorecen una empatía particular en quien escucha. La inclusión de voces de niños se hace más notoria hacia al final: participando de diálogos, con una mayor variedad prosódica y expresiva y al cierre una voz infantil que -en un intercambio dialógico- dice: “yo estoy hablando y tú... ¿me estás escuchando? (...) ¿tú me estás escuchando? ¡hoola! (risas)”. Esta frase sintetiza y potencia el mensaje que subyace a toda la propuesta: escuchar puede cambiar el mundo.

## ANÁLISIS

Vázquez (2021) explicitó que su intención fue crear un viaje sonoro en el que la cotidianidad estuviera presente y los elementos sonoros/musicales soportaran una “narración emocional”. En la construcción de este discurso, la música se ofrece como “sustento y conductor”:

Como himno o como canción, como medio de acción social o de propaganda (...) la música y sus usos sociales ocupan un papel crucial en la articulación de sentido, y en el repertorio de “recursos expresivos” para la acción y el performance. No obstante, incluso más allá del himno, la canción o el slogan, es el sonido el que actúa como sentido afectivo para el establecimiento de un marco común compartido y de disputa (Osorio, 2019, p. 2).

El compositor refiere que la escucha es lo fundamental en la música y no tanto su producción, el foco está puesto en la asignación de sentido y ésta es una forma de encontrar la belleza en la experiencia auditiva. Para Vázquez (2021), “el hilo fue escuchar las voces que generaron una melodía (digamos que partiendo de la prosodia como enlace con una musicalidad singular), una armonía y un ritmo. Este posicionamiento ante la obra plantea una cercanía con la idea de cuestionamiento a la autoría individual por sobre las producciones cooperativas y colectivas que suele tener el activismo artístico (Delgado, 2013; Expósito et al., 2012). Si bien la obra tiene un autor individual, la toma de decisiones se ve atravesada por la intención manifiesta de que la diversidad y pluralidad de las voces protagonice y dirija la experiencia: lo colectivo y lo diverso ocupan el lugar central.

Vázquez (2021) menciona que ser parte de esta propuesta lo “tocó en un lugar emocional muy propio” ya que proviene de una familia que se refugió en España luego de exiliarse de Argentina en plena dictadura y fue la ACNUR quien intercedió para que logren el estatus de refugiados.

En relación con el contexto de la obra, vinculado a las problemáticas que atraviesan las personas desplazadas forzosamente, el desarraigo podría ser identificado como un elemento que convoca tanto al migrante como al refugiado pero que veremos que no se agota allí. La cuestión del desarraigo alcanza a un número significativo de personas y esa identificación constituye una herramienta a favor de la empatía; fundamentalmente en esta región donde las olas migratorias han estado presentes en nuestra historia y dejado marcas individuales y colectivas. El mensaje nos alcanza a todas y todos y la posibilidad de su multiplicación constituye uno de los ejes del activismo artístico y las estrategias empleadas para amplificar y expandir buscan provocar una “relacionalidad afectiva-política” en la sociedad (Expósito et al., 2012, p. 49). Gupta y Ferguson (2008) siguen a Said al afirmar que en la realidad global, la desterritorialización impacta en las identidades permitiendo identificar la generalización de la condición de desarraigo: “los refugiados, los migrantes, los desplazados y los pueblos sin Estado (apátridas) son quizás los primeros en experimentar estas realidades de forma más plena, pero esta condición se encuentra mucho más generalizada”. Las diferencias y los puntos de contacto entre binomios tales como “aquí/ahora, centro/periferia, colonia/metrópolis” (p. 239) se caracterizan por ser difusos en el mundo actual y esta característica de imprecisión e incertidumbre nos alcanza a todas las personas en la circunstancia de habitar un mundo globalizado. El desdibujamiento de dichos binomios no sólo reconfigura las relaciones con las metrópolis sino también con las periferias colonizadas, ya que la vivencia del desplazamiento afecta tanto a quienes han sido desplazados como a aquellos que permanecen en sus lugares originarios. Estos últimos “encuentran que su relación con el lugar se ha alterado ineluctablemente y que se ha resquebrajado la ilusión de una conexión natural y esencial entre la cultura y el lugar” (Gupta y Ferguson, 2008, p. 240).

Estas reflexiones proponen interrogar la noción de “diferencia cultural” lo cual implica revisar también ideas naturalizadas sobre la cultura como algo localizado y requiere además “una voluntad de cuestionar, política e históricamente, la aparente “obiedad” de un mundo dividido entre “nosotros” y los “otros”” (Gupta y Ferguson, 2008, p. 247). El proceso de producción de la diferencia cultural se da en un espacio que es continuo y está conectado, pero fundamentalmente está atravesado por relaciones sociales, económicas y políticas de desigualdad. Es en esta construcción de la alteridad, signada por las desventajas, donde se producen los desplazamientos que se incrementan año a año:

Si (...) se reconoce que la diferencia cultural se produce y se sostiene en un campo de relaciones de poder en un mundo que ha estado desde siempre interconectado, entonces la restricción a la inmigración se hace visible como uno de los medios más importantes para mantener alejados a quienes han sido despojados de todo poder (Gupta y Ferguson, 2008, p. 249).

Resulta imprescindible identificar e interrogar las relaciones de poder que configuran las condiciones que fuerzan los desplazamientos y mantienen la desigualdad, obligando a las personas a dejar atrás territorios desjerarquizados en el orden hegemónico vigente.

En relación con la noción de territorio, Echeverri (2004) propuso dos acepciones. Por un lado, el territorio areolar, desde una perspectiva política-jurisdiccional como “el espacio geográfico que define y delimita la soberanía de un poder político” (p. 260) y por otro, el territorio no-areolar, desde un sentido natural y etológico como “un espacio donde un individuo o una especie se reproduce y obtiene sus recursos” (p. 260). Esta última acepción es utilizada por el autor para describir un modelo relacional, “como tejido” (p. 263), no delimitado por áreas o sectores. Esta idea se contrapone con la noción tradicional de territorio definido como área geográfica, cuyos atributos son establecidos como características fijas, jurisdiccionales, legales, etc.

Dice Echeverri (2004):

La representación espacial del territorio adquiere la forma de una red o entretejido de relaciones que pueden ser parcialmente cartografiables y donde la escala no es un elemento crucial. Lo crucial son los canales que conectan los nodos de la red (...) el observador, en lugar de estar por fuera y por encima del territorio, está ubicado en uno de sus nodos, a partir del cual construye y mantiene los canales o conductos con los nodos vecinos y participa o contribuye del orden o desorden del sistema en su conjunto (p. 264).

Este autor propone despojar a la interculturalidad de su carácter artificial para pensarla “como combinación y creación”, esto conlleva no sólo el reconocimiento y la valoración de lo diverso sino la apertura para “adoptarlo como propio, experimentarlo y re-crearlo” (Echeverri, 2004, p. 266).

Siguiendo a Echeverri, es posible vincular la noción de territorio areolar con lo que representa una obra musical tradicional, en la que quien escucha puede esperar cierto tipo de organización formal, cierta administración de los parámetros musicales establecidos hegemónicamente por siglos de sistema tonal occidental donde los principales organizadores son la regularidad, la jerarquía de un centro tonal y sus correspondientes funciones armónicas, eventualmente una letra compuesta por el autor y quizá, una partitura que funcionaría como un mapa bidimensional. Poco o casi nada puede ser variable en la experiencia de quien se aproxima a una obra de estas características. Se abre un campo de significación que toda obra de arte posee, de asignación de múltiples sentidos (Eco, 1962), pero la organización de la obra musical tradicional ofrece una posibilidad experiencial más restrictiva.

La idea de territorio no-areolar resulta adecuada para pensar la obra de Vázquez ya que se propone como una red de relaciones, como trama donde diversos elementos sonoros, discursivos y narrativos se entretajan sin que a priori podamos establecer una organización jerárquica. Incluso queda en el campo perceptivo y de asignación de sentido de quien experimenta la obra una eventual identificación de figura/fondo, en función de a qué se le preste mayor atención cada vez que se toma contacto con ella. La cualidad inmersiva de la obra permite que quien escucha sea “actor y agente” (Echeverri, 2004, p. 266), ya que participa desde el interior de la misma.

Dice Echeverri que el territorio no-areolar es un “cuerpo viviente que se alimenta, se reproduce y teje relaciones con otros cuerpos” (2004, p. 263). En este sentido, la aproximación a la obra, cada experiencia en sí (solo auditiva o con la visualización del video) permite que quien escuche vivencie algo diferente cada vez. La inclusión de voces diversas, de sonidos de la cotidianidad y de elementos sonoro/musicales sutiles simultáneos habilita la posibilidad de una construcción estética que puede variar en cada escucha. Esa escucha viviente que se alimenta en cada experiencia estética se entretiene con reminiscencias y se resignifica con la memoria y la identificación. La propuesta de empatizar que trae la ACNUR comienza a ser posible.

En esta “visión territorial no-areolar (...), el observador [quien escucha en nuestro caso] es actor y agente porque está dentro del territorio, no por fuera y por encima de él” (Echeverri, 2004, p. 266). Un ejemplo de ello es que en la descripción presentada más arriba las voces infantiles resultan relevantes. Algo de esas voces resuena empáticamente en mi experiencia inmersiva de la obra y seguramente será diferente para cada persona que escuche y pretenda describir o asignar algún tipo de sentido. Podría hipotetizar que me resultan significativas las risas, las expresiones melódicas, los fraseos singulares, los timbres, los intercambios dialógicos que encuentro cercanos a momentos de aprendizaje, la noción de que las infancias poseen mayor riesgo de ser vulneradas, pero también más posibilidades de mediar entre el lugar de origen y el lugar de acogida y también entre las personas adultas.

Echeverri (2004) define al territorio como algo vital que se constituye como un “espacio relacional (...) un canal, un espacio de fecundación, un campo de juego”. En el paralelismo trazado entre lo territorial y lo musical, la obra presenta un “(...) territorio que sí hay que encontrar, conocer y recorrer: el territorio de la relación mutua” (p. 269).

## REFLEXIONES FINALES

Este artículo tuvo como objetivos analizar la obra compuesta por Santiago Vázquez a pedido de la Oficina Regional de la ACNUR para el Sur de América Latina y reflexionar sobre los alcances del recurso sonoro y la música como activismo en el contexto de la problemática de las personas refugiadas.

La ACNUR se propuso promover la reflexión a través de la escucha activa para hacer evidentes las contribuciones que las personas refugiadas pueden realizar a los lugares y comunidades de acogida. La sensibilidad, la identificación y la empatía son aspectos centrales que tanto la ACNUR como otros órganos de derechos humanos valoran para favorecer la integración social. Como aspecto adicional, es importante destacar que la disponibilidad on-line de la obra implica que su posibilidad de activación ocurra de manera continua, trascendiendo así el momento en el que fue publicada y amplificando sus efectos.

El activismo artístico constituye un modo de interacción entre la acción política y social y las prácticas artísticas con el objeto de transformar la realidad. Se afirma sobre supuestos fundamentales como la posición crítica respecto de las desigualdades y violaciones de derechos humanos, la interacción específica con la realidad y el ámbito social, la puesta en tensión de lo instituido en el arte. Los recursos sonoros y la música pueden formar parte de iniciativas de activismo artístico como ha quedado explicitado al revisar las condiciones de producción, así como la experiencia que resulta al aproximarse a la obra y a su contexto.

La escucha es el punto de partida para establecer relaciones, un elemento fundamental para conocer la realidad y resignificar ideas naturalizadas que configuran el mundo que habitamos. En ese contexto, el mensaje de la ACNUR emerge con potente nitidez: “escuchar puede salvar al mundo, pero también puede salvarnos a nosotros mismos”.

## Referencias bibliográficas

- ACNUR, la Agencia de la ONU para los Refugiados. (20 de junio de 2021). *Jam Festival 2021 - Inmersiva: Escuchar puede cambiar el mundo* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=S8IK5gSignM&fbclid=IwAR1ytAYa7S2Uw1rw-yhWH7-ZgqF9Y8UXF8QC4CEGoieGIIoke2o5yCzU3vU>.
- Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados. (2024). Datos básicos. Recuperado el 19 de octubre de 2024 de <https://www.acnur.org/datos-basicos>
- Cannarozzo, V. y Krikorian, M. (2023). Música y derechos humanos 197 notas por memoria, verdad y justicia en Uruguay. *Revista Latinoamericana De Derechos Humanos*, 34(2), 1-25. <https://doi.org/10.15359/rldh.34-2.2>
- De Greiff, P. (12 de octubre de 2017). Promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición [Informe]. A.G. 523, 72° Sesión, UN A.G., A/72/523, Asamblea General de las Naciones Unidas.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e. Intitu Catalá d' Antropologia*, 2(18), 68-80.
- Diéguez, I. (3 de marzo de 2020). Prácticas para hacer ver lo que nos falta: performance, artivismo y agenciamiento afectivo en Latinoamérica. *Rialta Magazin*. <https://rialta.org/practicas-para-hacer-ver-lo-que-nos-falta-performance-artivismo-y-agenciamiento-afectivo-en-latinoamerica/>
- Echeverri, J. (2004). Territorio como cuerpo y territorio como naturaleza: ¿diálogo intercultural? En A. Surrallés y P. García Hierro (Eds.), *Tierra adentro. Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 259-277). Grupo Internacional de Trabajo Sobre Asuntos Indígenas.
- Eco, U. (1962). La poética de la obra abierta. En *Obra abierta* (R. Berdagué, Trad., pp. 71-104). Planeta. (Trabajo original publicado en 1992).
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo Artístico en Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina [Catálogo de exposición]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. <https://redcsur.net/exposiciones/perder-la-forma-humana-una-imagen-sismica-de-los-anos-ochenta-en-america-latina/>
- Farina, F. (9 de agosto de 1999). Tucumán Arde. Rosario Arte. <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/>
- Grupta, A. y Ferguson, J. (2008). Más allá de la “cultura”: espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista De Antropología Y Arqueología*, 1(7), 233-256. . <https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10>
- Infantino, J. (2020). Sentidos de la Potencialidad Crítica, Política y Transformadora de las Artes. *Cadernos de Arte e Antropología*, (9)1, 12-28. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2581>
- Liska, M. (2022). Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía “activista” en Batuka, Buenos Aires. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 26. <http://hdl.handle.net/11336/206225>
- Liut, M. y Verzero, L. (s.f). Antecedentes del artivismo [Apunte de cátedra]. Seminario Arte y Activismo. Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie*, 6. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>

- Longoni, A., Pérez Balbi, M., Di Filippo, M., Cuello, N., Gutiérrez, M., de la Puente, M., Iida, C., Carvajal, F. y Risler, J. (2024). Descanonizar el activismo artístico: derivas de una categoría o hipótesis de trabajo. En N. Richard, P. La Rocca (Coords.) y A. Longoni (Ed.), *2001: el futuro detrás* (pp. 371-413). Tren en Movimiento.
- Mendivil, J. (2013). The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El oído pensante*, 2(1).
- Osorio, J. (2019). *Acerca de los paisajes sonoros de la acción política*. Atravesando el paisaje sonoro de la protesta. <https://archive.org/details/paisajesonorodelaprotesta>
- Parramón, R. (2002). Arte, Participación y Espacio Público. En Foro Arte y Territorio (Orgs.), *Actas Encuentro Cero: "actualizar la mirada"* (pp. 59-67). Espacio Tangente.
- Salvioli, F. (25 de julio de 2018). Informe del Relator Especial sobre la promoción de la verdad, la justicia, la reparación y las garantías de no repetición [Informe]. A/HRC/39/53, 2018. Asamblea General de las Naciones Unidas.
- Semán, P. (2019) La canción nunca es la misma. En M. Liut y A. Gilbert (Comp.), *Las mil y una vidas de las canciones*. (pp. 11-24). Gourmet Musical Ediciones. Buenos Aires, Argentina.
- Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Derecho del Estado*, 32, 77-10.
- Spencer Espinosa, C. (2020). Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín de Música*, 54, 29-51. <https://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7794>
- Verzero, L. y Leonardi, Y. (2006). La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973). *Nueva época*, 6(23), 55-75. <https://www.jstor.org/stable/41676092>
- Liut, M. (2009). Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada, 3, 85-99. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3650>
- Roitter, M. (Mayo de 2009). *Prácticas intelectuales académicas y extra-académicas sobre arte transformador: algunas certezas y ciertos dilemas*. Working sessions: Focus on Art for Social Transformation. Art is a right. A catalyst for political, economic, social and environmental development. European Center for the Arts Hellerau. Dresden. Alemania <https://repositorio.cedes.org/handle/123456789/3758>
- Vasquez, S. [El Liberal]. (18 de junio de 2021). Entrevista al músico argentino Santiago Vázquez [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0C5PKwDcuGc>

## NOTAS

- 1 A fines de los años sesenta las iniciativas de arte vanguardista estaban nucleadas de manera central por el Instituto Torcuato Di Tella, espacio muy reconocido en el ambiente intelectual. Sin embargo, la vanguardia tenía un alto nivel de institucionalización lo que, en relación con la época, obligaba a replantear el posicionamiento en términos políticos y sociales. La experiencia Tucumán Arde se desarrolló en la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA) de Rosario en noviembre de 1968. Se planificó en cuatro etapas. La primera, de investigación donde el grupo ejecutor, identificó la situación política, económica y social de la provincia de Tucumán como propicia para ser el foco del proyecto. En primer lugar, integrantes del Centro de Investigación de Ciencias Sociales (CICSO) indagaron acerca de la economía tucumana. Un colectivo de artistas viajó a dicha provincia para realizar el trabajo de campo, fundamentalmente de recolección de testimonios y vinculación con diversos sectores, entre ellos los medios de comunicación. Luego brindaron una conferencia de prensa en el Museo de Bellas Artes en la que comunicaron la realización de un trabajo artístico "tradicional", del que fueron informando avances oportunamente para finalmente, el último día, explicitar el sentido real del proyecto. En otra conferencia de prensa denunciaron "las profundas contradicciones originadas por el sistema económico-político basado en el hambre y la desocupación, y en la creación de una falsa y gratuita superestructura cultural" (Farina, 1999). La segunda etapa consistió en una campaña masiva para generar expectativa. En esta instancia pegaron numerosos afiches con la palabra Tucumán y efectuaron graffittis con la leyenda Tucumán Arde en Rosario, Buenos Aires y Santa Fe. La tercera etapa se completó con dos exposiciones que mostraron los resultados de la investigación y la campaña y se llevaron a cabo en la CGTA en Rosario y Buenos Aires. Se trató más de una toma del espacio sindical que de una muestra convencional, generándose de este modo un hecho político. La clausura inmediata de la muestra de Buenos Aires dejó trunco el proyecto. La cuarta etapa que implicaba la publicación de todas las fuentes documentales construidas a lo largo del proceso nunca pudo desarrollarse (Longoni, 2014; Verzero y Leonardi, 2006;).

- 2 El 21 de septiembre de 1983, cuando la dictadura cívica, militar, eclesiástica aún ocupaba de manera ilegítima el gobierno argentino, se llevó a cabo la III Marcha de la Resistencia, convocada por los organismos de derechos humanos y diversas organizaciones sociales. Unos meses antes de su realización, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, artistas visuales de la ciudad de Buenos Aires, se acercaron a Madres y Abuelas de Plaza de Mayo para proponerles realizar una intervención con siluetas en tamaño real en el espacio de la Plaza de Mayo y sus alrededores. Luego de algunos intercambios y modificaciones a la propuesta original, Madres y Abuelas aceptaron su realización. La acción se llevó a cabo con un formato de taller al aire libre en el que se utilizaron plantillas para delinear diferentes figuras humanas de tamaño real sobre papel. Una de las premisas fue que las siluetas se pegaran de forma vertical sobre las paredes de los edificios circundantes ya que en ese momento la consigna política era el pedido de aparición con vida de las miles de personas desaparecidas y se buscaba una representación de pie”. Durante la experiencia, la propuesta trascendió a quienes la habían organizado ya que las personas que se acercaron a la marcha se sumaron a la iniciativa, incluso utilizando sus propios cuerpos para crear las siluetas. Para más información se sugiere consultar El siluetazo (Longoni y Bruzzone, comp.) Disponible en: <https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto%204.pdf>

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amelijournal/459/4594792005/4594792005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Verónica Cannarozzo

**Escuchar puede cambiar el mundo. Reflexiones a partir de la obra de Santiago Vázquez para la ACNUR**

*ECOS*

vol. 9, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

[revista.ecos@presi.unlp.edu.ar](mailto:revista.ecos@presi.unlp.edu.ar)

**ISSN-E:** 2718-6199

**DOI:** <https://doi.org/10.24215/27186199e039>



**CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.**