

ARTE E INVESTIGACIÓN

Revista Científica de la Facultad de Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo



Decano

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Lautaro Zugbi

Itinerarios simbólico-geográficos continentales. Flujos mnemónico-visuales en Barrio Güemes, Córdoba

Natalia Estarellas

<https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>

Prácticas interesadas en arte-ciencia. La obra de Luciana Paoletti

Magdalena Sofía Mastromarino

<https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

Dossier: Dimensiones políticas de la práctica musical

Presentación del dossier Dimensiones políticas de la práctica musical

María Paula Cannova

Los jóvenes y el rock en la transición democrática. Montevideo (1980-1989)

Juan Pellicer

<https://orcid.org/0000-0003-0483-3870>

Insurrección y afirmatividad del musicar. Dimensiones políticas en la historia de la música

Martín Raúl Eckmeyer

<https://orcid.org/0000-0003-1430-4542>

Perspectivas auditivas del México Profundo

Gonzalo Camacho Díaz

<https://orcid.org/0000-0003-2960-2163>

Escuchar la Guerra del Chaco Boreal

María Paula Cannova

<https://orcid.org/0000-0001-8767-3176>

Producción musical para las infancias en Uruguay. Un modelo para la constitución del campo

Juan Asuaga

<https://orcid.org/0009-0008-3349-893X>

Itinerarios simbólico-geográficos continentales. Flujos mnemónico-visuales en Barrio Güemes, Córdoba
Natalia Estarellas
Arte e Investigación (N.º 26), e110, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e110>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ITINERARIOS SIMBÓLICO-GEOGRÁFICOS CONTINENTALES

FLUJOS MNEMÓNICO-VISUALES EN BARRIO GÜEMES, CÓRDOBA

CONTINENTAL SYMBOLIC-GEOGRAPHIC ITINERARIES MNEMONIC-VISUAL FLOWS IN GÜEMES NEIGHBORHOOD, CÓRDOBA

NATALIA ESTARELLAS | nestarellas@unc.edu.ar | <https://orcid.org/0000-0002-5809-0200>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Centro de Producción e Investigación en Artes. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Recibo 23/08/2024 | Aceptación 03/10/2024

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis interpretativo de usos de ideografías amerindias en el espacio público del Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba, durante el 2015 hasta 2019, a la luz de su contexto específico de circulación pública. Busca visualizar emergencias en términos de imaginarios, de itinerarios relacionados con procesos de larga proyección histórica. A su vez reflexiona sobre itinerarios simbólico-geográficos de proyección continental evocados en dicha puesta cultural. Específicamente, se analizan componentes visuales de procedencia mexicana, mesoamericana y norteamericana en los casos de imágenes presentados, a los fines de comprender las discursivas poéticas, simbólicas y políticas que buscan promover. Por último, se señalan las rutas de circulación que propician el ingreso de dichas visualidades y habilitan experiencias estéticas entre contextos culturales disímiles.

PALABRAS CLAVE

artes; espacio público; itinerarios simbólicos; proyección continental

ABSTRACT

This article presents an interpretive analysis of uses of Amerindian ideographs in the public space of the Güemes neighborhood of the city of Córdoba, during 2015 to 2019, considering its specific context of public circulation. It seeks to visualize emergencies in terms of imaginaries, of itineraries related to processes of long historical projection. At the same time, it reflects on symbolic geographical itineraries of continental projection evoked in said cultural setting. Specifically, visual components of Mexican, Mesoamerican and North American origin are analyzed in the cases of images presented, to understand the poetic, symbolic and political discursives that they seek to promote. Finally, the circulation routes that encourage the entry of said visualities and enable aesthetic experiences between dissimilar cultural contexts are indicated.

KEYWORDS

arts; public space; symbolic itineraries; continental projection



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Este artículo presenta un análisis interpretativo de usos de ideografías amerindias en el espacio público del Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba en Argentina, durante el 2015 hasta 2019, a la luz de su contexto específico de circulación pública, en busca de la visualización de emergencias en términos de imaginarios, de itinerarios relacionados con procesos de larga proyección histórica. Las imágenes analizadas están situadas en la puesta cultural del Barrio Güemes, que orbita alrededor de la zona de influencia que irradian un conjunto de ferias artesanales en torno a las que exponen variadas agrupaciones. Alrededor del Paseo de las Artes, la feria más antigua del sector, se incorporaron agentes que propiciaron el desarrollo a lo largo del tiempo de un particular circuito que, en su interacción con una serie de instituciones en torno a las artes, la gestión cultural y el turismo, caracterizan la escena cultural del barrio durante el período de estudio.

Las fuentes aquí utilizadas —notas de campo, imágenes y entrevistas semidirigidas en profundidad— fueron recolectadas durante el trabajo de campo de tipo etnográfico de mi tesis doctoral,¹ las mismas han desbordado el rango de dicha investigación, centrado en la región andina. Las presentes reflexiones forman parte del análisis de dicho corpus de mayor alcance el cual se proyecta como línea de investigación posdoctoral.

La propuesta tiene como objetivo general reflexionar sobre *itinerarios simbólico-geográficos de proyección continental* (Estarellas, 2024) evocados en la puesta cultural de Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba. Específicamente, propone estudiar los componentes visuales de matriz amerindio de precedencia mexicana, mesoamericana y norteamericana en tres casos de imágenes analizados, circulantes en el espacio público de Güemes desde el 2015 hasta 2019, a los fines de comprender las discursivas poéticas, simbólicas y políticas que los mismos buscan promover. Por otra parte, busca señalar las rutas de circulación visual y material entre México y Argentina que promueven relaciones y experiencias estéticas entre dichos contextos culturales disímiles.

A partir de ello, el presente artículo da cuenta de la existencia de imágenes diaspóricas (Vargas Santiago, 2015; 2022; Dorotinsky & Lozano, 2022) y la incidencia de estas en la configuración de dicho itinerario simbólico geográfico de proyección continental en Barrio Güemes durante el período de estudio. El concepto de itinerario simbólico geográfico refiere a la existencia e incidencia de flujos migratorios específicos, rutas e itinerarios de circulación visual y material que promueven relaciones y experiencias entre variados contextos culturales y contribuyen a la configuración contemporánea de imaginarios geográficos (sub)

¹ Denominada «Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso del Barrio Güemes en Córdoba, 2015-2019». Una primera versión de este trabajo fue presentada en formato ponencia —no publicada—, en las XXVI Jornadas de Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba del año 2023.

alternos de agencia popular latinoamericana. De forma específica, adquieren relevancia en el marco de este estudio, los contactos culturales establecidos por agentes culturales nómades y viajeros, al promover la interacción con variados territorios y en este marco, la activación de «condiciones de reconocimiento» (Verón, 1993, p. 130). Este análisis se sitúa desde la teoría de la producción de los discursos sociales propuesta por Eliseo Verón (1993), para quien la semiosis social es la dimensión significativa de los fenómenos sociales, entendidos como procesos de producción de sentido. Según Verón, las circunstancias y variables de las condiciones de reconocimiento es un análisis que considera el sistema de relaciones de un discurso² con sus efectos. En este marco, la apreciación de prácticas, discursivas e interpretaciones de dichos agentes, resulta de particular interés para comprender las dinámicas de transmisión del grupo y su rol activo en la promoción de imaginarios simbólico-geográficos de agencia regional. Es relevante en este sentido mencionar la existencia de un activo flujo migratorio sur-norte de agentes culturales sudamericanos hacia la región mesoamericana, vinculados a las más variadas formas de producción *artesanal*. Dicho flujo promueve interacciones entre imaginarios, imágenes, materialidades y técnicas desde dichas latitudes, así como diferentes interpretaciones de reconocimiento, hacia las culturas visuales locales situadas en el cono sur.

Por subsiguiente, se analizará un conjunto de imágenes que dan cuenta de la agencia simbólico-afectiva y del uso polisémico y versátil, de sintagmas provenientes de matrices culturales amerindias, comprendidas como un *sustrato americano* y *cultural común* (Viveiros de Castro, 2004; 2013). Como propone Silvia Rivera Cusicanqui (2010; 2015) a través de la sociología de la imagen la convergencia de diferentes tradiciones culturales en un mismo soporte visual posibilita un análisis interpretativo en estratos, habilitando la convivencia de diferentes modos de representatividad en la composición de las imágenes. La certeza de la yuxtaposición de sentidos en las representaciones (Rivera Cusicanqui, 2010, pp. 2-5), permite la búsqueda de la simultaneidad de discursos visuales y de las formas de diálogo y convivencia entre los mismos. En este marco, este trabajo propone que dichas imágenes, configuradas socialmente en el marco de un proyecto evocador y mnemónico *transmoderno* (Dussel, 2000; 2015), se vinculan entre sí a través de *geografías afectivas* (Depetris Chauvín, 2019) que emanan desde una noción de *arraigo* americano (Kusch, 1976) transterritorial. Dicha noción habilita interconectar tiempos, subjetividades, culturas y geo-poéticas como un proyecto *com-partido* desde un *co-terrar* americano común que propone relaciones transhistóricas y transculturales.

Recordemos que para Enrique Dussel

² En este caso de estudio son discursos visuales.

La Modernidad se definió como “emancipación” con respecto al “nosotros”, pero no advirtió su carácter mítico-sacrificial con respecto a “los otros” [...] la “Trans-Modernidad” es propuesta [desde las alteridades] como nuevo proyecto de liberación político, económico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso, etcétera (Dussel, 2000, p. 51).

En esta línea, la dimensión situada y contextual que propone el presente trabajo se enmarca en lo propuesto por Kusch (1976), a partir de lo que denomina como *geocultura*, es decir, la consideración de saberes y conocimientos arraigados —de raíz— a un espacio geográfico específico dotado de vida y que actúa sobre dichos conocimientos. A su vez, se postula en congruencia a las propuestas de Donna Haraway (2015) para quien «Los mundos históricamente situados se burlan tanto de la división binaria de la naturaleza y la sociedad como de nuestra devoción al progreso y su gemela malvada, la modernización» (p. 122) proponiendo una crítica al conocimiento exclusivo y excluyente centrado en el *antropos* moderno postulado como universal respecto a formas de conocimientos y relaciones no humanas. En este marco la autora afirma que «Nadie vive en todas partes; todos vivimos en algún lado. Nada está conectado a todo; todos estamos conectados a algo» (p. 75) subrayando lo situado y vincular del conocimiento y sus entrelazamientos en el marco de relaciones y conexiones específicas y localizadas, donde resulta relevante además con quiénes y de qué manera se dan las mismas.

FORMAS DEL HACER, MATERIALES Y GEOGRAFÍAS SIMBÓLICAS

A medida que fue avanzando el trabajo de campo contextual y la realización de entrevistas en profundidad, emerge como referencia constante, la íntima conexión entre las formas del hacer, los diferentes materiales que componen una pieza u obra y las *geografías simbólicas* (Agüero, 2017) y *afectivas* que los vinculan (Depetris Chauvín, 2019) con vehículos explícitos —para las subjetividades cultoras/creadoras—³ de las matrices culturales amerindias (Estarellas, 2023).

Es por ello por lo que, para un número significativo de agentes culturales del contexto, el orden técnico y material adquiere una relevancia fundamental, al funcionar como índice y activar relaciones de reconocimiento simbólico de grupos culturales específicos. Se ha observado a su vez que, a través de un núcleo de reconocimiento afectivo, se identifican narrativas visuales, recuperan relatos orales, y rememoran simbologías, por medio de una percepción que funciona de forma mnemónica y experiencial. A su vez, estas identificaciones se promueven, comunican y afianzan a través de consolidadas redes de transmisión oral configuradas en el marco de las lógicas laborales y de movilidad de parte de estos grupos. Los/as entrevistado/as refieren a una lógica solidaria —entre viajeros/as

³ El sector elige autodenominarse «cultor» en vez de «hacedor» o «productor» por su relación directa con la creación y reproducción de la cultura pública.

trabajadores/as de la cultura en el espacio público— donde se considera código de grupo, la referencia explícita de rutas de tránsito, lugares de venta y compra de materiales, así como alojamientos dentro del itinerario de viaje. Las mismas resultan fundamentales para conocer condicionantes para el trabajo en dichos espacios, como pueden ser hechos sociopolíticos específicos, accidentes, manifestaciones, desastres naturales, cuestiones en torno a la infraestructura, etcétera.

Es a través de la rememoración de historias de viajes evocadas durante las entrevistas, que los agentes del contexto describen y explican el uso y sentido contextual de las imágenes que a continuación se interpretarán.

IMAGINARIOS TRANSTERRITORIALES

El 24 de marzo del 2016, Día Nacional de la Memoria, por la Verdad y la Justicia en Argentina, Casa 13^a publica la difusión del Taller de escritura creativa y literatura contemporánea [Figura 1]. La imagen hace referencia a las imaginerías simbólicas de los pueblos indígenas de las praderas norteamericanas,⁵ en donde se puede reconocer una relación desjerarquizada humano-animal y una sacralización del vínculo humano-animal manifiesta por medio de la zooantropomorfización de los llamados animales totémicos. Esta relación se propone a través de representaciones antropozoomorfas de humanos con cabezas de oso y de yegua. La convergencia en una misma imagen del uso de la perspectiva en fuga —en la manta textil del suelo— junto a configuraciones representativas y diseños geométricos de evocación amerindia —en la representación del canto del hombre-oso y en el textil debajo de la mujer-yegua— evidencian el uso contemporáneo de modos de representación de diversa procedencia histórico cultural.

Por su parte, la proyección que sale de la boca del personaje parado y el uso de diseños geométricos a modo de voz-lectura-canto, en relación con una propuesta de taller de escritura creativa y poética, proponen vincular geometría-escritura-lenguaje a propuestas que relacionan los componentes geométrico ideográficos, con un uso logográfico escritural (Garcés, 2017; 2016).⁶ A su vez, la imagen también cita la vinculación de origen prehispánico mesoamericano,⁷ entre canto-mundo espiritual-mensaje sagrado, representada visualmente en la cultura maya, mexicana y teotihuacana a través de una voluta⁸ espiralada que sale de la boca de un

⁴ Espacio cultural de gestión independiente ubicado en Pasaje Revol al 19 en Barrio Güemes.

⁵ La gran nación sioux estaba formada por clanes menores entre los que se destacan los dakotas, nakotas, lakotas. También podemos destacar a la nación cheyenne, kiowa, comanche, osage, cree, assiniboine, mohicano y hopi.

⁶ Aunque este autor propone el antiguo uso logográfico escritural de los tokapus andinos, trae a colación otros contextos culturales que hicieron usos similares de los diseños ideográficos. En el contexto de esta imagen, es evidente la relación que se propone entre visualidad, ideografía y sonoridad-verbalidad.

⁷ De larga proyección histórica si se considera el uso de la voluta y la vígula para referir a la palabra viva, la tradición oral y el canto en los códices prehispánicos, en los coloniales, en la producción del arte público centroamericano y del muralismo mexicano moderno y contemporáneo.

⁸ En el siguiente enlace al artículo de Cruz Rivera (2019) se pueden visualizar de forma exhaustiva numerosos ejemplos de volutas espiraladas. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>

personaje o ave (Sejourné, 1988; Piña Chan, 1993; Ibarra, 2005; Cruz Rivera, 2019). Si bien estamos ante distancias históricas, culturales y geográficas irreductibles, esta imagen en su sentido ficcional, entendida desde una estética decolonial, propone relaciones transhistóricas y transculturales que emanan desde una noción de arraigo americano transterritorial. Esta imagen —pensémosla como proyecto— propone un territorio simbólico-experiencial co-habitado, cuidado, que aún mantiene la comunicación vital entre las especies, donde sus habitantes comparten y perciben la dimensión situada, *co-terrada* de la existencia. La imagen plantea su versión de *transmodernidad* (Dussel, 2000; 2015) en una puesta de sentido que desconfigura el imaginario de inferioridad que occidente construyó respecto de la diversidad planetaria no humana.



Figura 1. Casa 13 (2016). Taller de escritura creativa y literatura contemporánea. Flyer publicado el 24 de marzo del 2016, Córdoba

El 14 de noviembre del 2017 el Teatro La Luna⁹ publica [Figura 2] la difusión de las funciones del viernes 17 y 24 de noviembre de «Sin Hostilidad-Teatro de microfeminismos» En esta imagen-montaje¹⁰ se distinguen en el primer plano, hacia la derecha, tres personajes femeninos antropozoomorfos con cabezas de

9 Teatro ubicado en el Pasaje Rafael Escuti 915 de Barrio Güemes.

10 Según Georges Didi-Huberman (2018) las imágenes, en tanto montajes impuros, hacen convivir en ellas discontinuidades y anacronismos proponiendo nuevas nociones de temporalidad. La imagen montaje es entendida por el autor como el resultado y la acción de seleccionar partes de imágenes precedentes para integrar una nueva imagen.

lobas que llevan en sus bocas pipas de la paz. El índice amerindio mesoamericano se señala a partir del uso en el personaje de la derecha, de la falda con diseños geométricos llamadas *corte*¹¹ de uso tradicional de las mujeres mayas del altiplano guatemalteco. Esta loba representa a su vez a los feminismos amerindios comunitarios.



Figura 2. Teatro La Luna (2017). Sin hostilidad teatro de microfeminismos. Publicada el 9 de septiembre del 2017 sobre una presentación a realizarse el 10 de septiembre

Los índices de la tradición cultural amerindia norteamericana están dados por el uso en el pelo de las plumas —que aluden también a los antiguos penachos—, la presencia de las lobas —siendo el lobo y la loba animales totémicos de dichas zonas—¹² y las pipas. Los animales *totémicos* llamados también *nahuales*, en la tradición amerindia norteamericana, son espíritus guardianes, cuidadores, protectores, compañeros dobles del espíritu humano, por lo que su representación en términos de imagen evoca el poder de la loba desde su ferocidad temeraria y desde su cualidad como protectora-cuidadora. La loba de la izquierda simboliza al feminismo de tradición norteamericana, asociación establecida a través del vestido cuadriculado de herencia escocesa que porta la misma, de uso extendido en las mujeres obreras y trabajadoras de Estados Unidos (EEUU) durante el siglo XIX y principios del XX. Por su parte, se puede reconocer en la loba central, la transgresión al tradicional cuento de *Caperucita y el lobo*, donde la loba representa a la abuelita por el tipo de ropa y cofia que porta. Esta loba a su vez representa el *status quo*, la tradición que se quiebra. Polisémicamente, dicha loba simboliza a su vez la tradición europea del feminismo, a partir de la asociación de la abuela

¹¹ Formadas por seis a siete metros de tela que, dobladas a la mitad y enrolladas posteriormente sobre el cuerpo, son amarradas por medio de una faja.

¹² Junto al búho, al búfalo, al oso, al águila, entre otros.

con el viejo mundo. La *dislocación* simbólica del tradicional cuento alude al empoderamiento de la abuelita convertida en loba, de pie, del brazo junto a otras lobas, en clara referencia colectiva.

Se destaca el uso de parte de las mujeres-lobas de pañuelos con colores representativos de las luchas feministas, como el pañuelo verde —luchas por el aborto legal y gratuito— en la loba de la izquierda y el violeta —vinculado a la diversidad de las reivindicaciones feministas y en repudio a cualquier tipo de violencia ejercida contra las mujeres— en la loba abuelita. Además, se encuentran paradas sobre una ruta/autopista/carretera que se proyecta desde el fondo, bajando a modo de *ola*, en posible alusión a las cuatro olas del feminismo. También, las figuras presentan detrás círculos concéntricos en forma de ondas, que pueden ser relacionadas a la fuerza expansiva del feminismo.

Las lobas mujeres se encuentran de espaldas a un caótico paisaje citadino, que presenta dos particulares medios de transporte: un aeroplano y un camión de tipo rastrojero. Frente del camión hay bolsas de basura y del lado derecho superior de la imagen, detrás de las mujeres-lobas, aparece la luna. Estos medios de transporte funcionan en la imagen como índices de los contextos históricos de aparición de las cuatro olas feministas:¹³ la primera desde mediados del siglo XVIII, representada por el aeroplano con el nacimiento del feminismo moderno; la segunda desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX, representada por el camión rastrojero; la tercera desde las décadas del sesenta y setenta del siglo XX representada por la luna, evocada a partir de la llegada del humano a la luna, ola que abarca hasta la década del noventa; y la cuarta ola, la actual, representada por las mujeres lobas en primer plano, donde convergen los feminismos comunitarios amerindios con los de tradición occidental. El uso de pipas de la paz, ofrecidas y compartidas entre enemigos a modo de *alianza* para la tradición amerindia norteamericana representa un acto simbólico de paz y acuerdo, una temporalidad donde convergen las corrientes del feminismo europeo, norteamericano y los amerindios comunitarios.

Las siguientes fotografías [Figuras 3, 4 y 5] fueron tomadas el 20 de noviembre del 2019 de una pegatina localizada en la esquina de las calles Fructuoso Rivera y Belgrano del Barrio Güemes. La misma presenta un cristo con una aureola que en su interior contiene una serie de franjas concéntricas con diseños geométricos e ideografías simplificadas de los nahuales de tradición mayas-quichés.¹⁴ La figura se superpone sobre un fondo pixelado con imágenes geométricas presentando

¹³ Para una síntesis del surgimiento de las olas del feminismo, en particular la cuarta ver «Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola» de Nani Aguilera Barriga (2020).

¹⁴ Difundidos a través de la apropiación de uno de los calendarios de parte del norteamericano José Arguelles y utilizado a modo de oráculo.

un texto superior donde puede leerse «Contracolonia». La vestimenta del cristo presenta grecas geométricas de evocación textil amerindia. Su cuerpo esquelético se dispone de manera central con una mano levantada en actitud de bendición y otra mano —la del corazón en la representación católica del Sagrado Corazón— sostiene suspendido una calavera a la altura del pecho. En la unión de la aureola con la cabeza se distinguen tres rayos triangulares que se asientan en un gorro cuadriforme escalonado con espirales también cuadriformes.

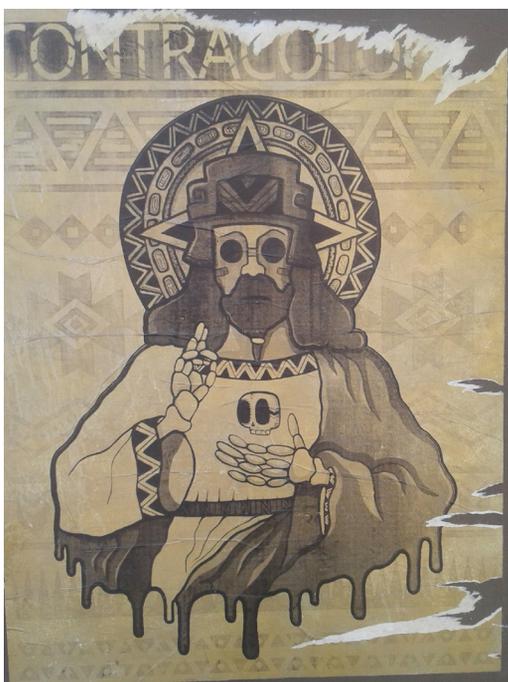


Figura 3. Anónimo (2019). Pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba

Son evidentes las citas establecidas con dos sistemas visuales amerindios: el maya quiché, identificado con las ideografías de los nahuales o kines de la segunda franja externa de la aureola, y el andino amerindio, identificado con la trilogía sacro-escalonada andina asociada a la media chakana o cruz andina: el Hanaq Pacha; el Uku Pacha y el Kay Pacha. De forma integral, la presencia en las otras franjas de la aureola de diseños geométricos y repetitivos busca referenciar —a través de la identificación compositiva, el orden geométrico y la primacía modular— las prácticas amerindias asociadas al telar como tradición material y cultural panamericana. El uso del esqueleto y la calavera en relación con una imagen sacra también construye una referencia a la imaginería sagrada amerindia de tradición mesoamericana en su evocación alegórica del imaginario prehispánico mexicano y

en particular del culto a la muerte, al inframundo, a Mictlantecuhtli.¹⁵ La presencia del esqueleto y la calavera construye una cita que convoca un arco temporal situado en varios tiempos cronológicos: el contemporáneo —donde se produce la imagen—, el de la revolución mexicana y el del esplendor cultural de la nación mexicana antigua y sus culturas predecesoras. La calavera propone una memoria simbólica en dos sentidos, la del tiempo sagrado circular —evocador de Mictlantecuhtli— actualizada en el culto popular de la Santa Muerte, y la histórico revolucionaria, a través de la evocación de la Revolución Mexicana —en la cita a la *catrina* de Guadalupe Posada—,¹⁶ su esplendor artístico y su proyecto de nación inclusivo, descolonial y autodeterminado. Este doble sentido, el que evoca la sacralidad mnemónica y la popular, por un lado, y el que propone su revés revolucionario-histórico, se refuerza con la lectura *contracolonial*¹⁷ al anteponer la imaginería sagrada amerindia sobre la cristiana, principal instrumento evangelizador. El uso del esqueleto como alusión a la muerte, en relación directa con una imagen cristiana, rememora la herida colonial vigente y al aparato inquisidor en relación con el genocidio sufrido en la América indígena. La superposición de elementos provenientes de la matriz cultural amerindia, evocadores de las religiosidades prehispánicas, en conjunción con una imagen vinculada a la religiosidad cristiana, propone una idea yuxtapuesta de la sacralidad mestiza popular —construida con dos variantes: la cristiana y las indígenas—. Este uso didáctico —relacionando imagen y sacralidad— reactiva operaciones propias del período colonial. Como propuesta mnemónica, la imagen propone traer al presente, *reactivar* las estrategias de comunicación contracultural utilizadas por los sectores indígenas durante aquel período.

Por último, tenemos un fondo de imagen evocador de las prácticas textiles amerindias a través de la composición visual ortogonal, los diseños geométricos que presenta y la estructura modular de sus unidades compositivas. Estas últimas proponen una evocación doble: al módulo como unidad base del textil producto de los nudos y/o intersecciones de la trama con la urdimbre y, por el otro, a las unidades modulares pixelares de la tecnología digital contemporánea. Se puede reconocer entonces una propuesta visual heterocronológica (Moxey, 2016) y una reactivación del retorno, la repetición y la temporalidad circular. El reconocimiento de parte de agentes activos en las puestas feriales,¹⁸ de estas dimensiones constitutivas de la imagen y su materialidad, condicionadas por las formas de praxis, técnicas y diversas materialidades, son observaciones de relevancia en el marco de este

15 Señor del Mictlán, mundo de los muertos.

16 Su obra en grabado e ilustración sucede en el marco de la revolución mexicana contra el gobierno de Porfirio Díaz. Los grabados de Posada contienen una fuerte crítica a la oligarquía política dominante mejicana de fines del XIX y principio del siglo XX. Posada representa irónicamente a la oligarquía a partir del uso de la calavera como significante yuxtapuesto entre lo occidental y lo indígena.

17 La simbólica y la citada en la palabra superior de la pegatina.

18 Vinculados a las prácticas *artesanales*.

estudio si se considera que gran parte los públicos reconocen las asociaciones morfológicas, pero no las vinculaciones técnicas, materiales y afectivas que remiten a las visualidades amerindias.



Figura 4. Anónima (2019). Detalle de pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba

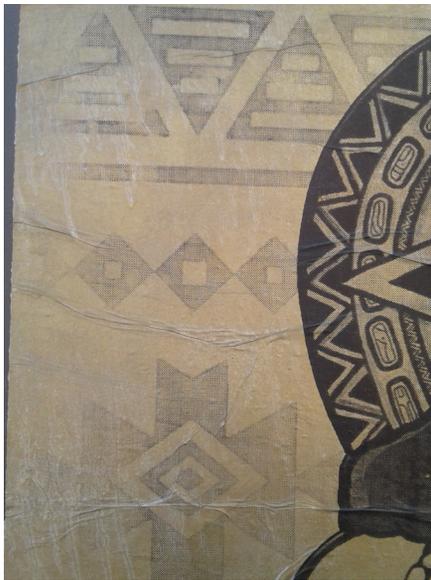


Figura 5. Anónima (2019). Detalle del fondo de pegatina registrada sobre calle Belgrano y Fructuosos Rivera en Barrio Güemes de la ciudad de Córdoba

CONCLUSIONES

En el marco de los estudios visuales y culturales en perspectiva descolonial, las discusiones sobre las relaciones entre las culturas visuales, los fenómenos artísticos y los procesos socio-culturales contemporáneos, permiten una apreciación relacional de las redes de intercambio entre agentes, sus interacciones con variados territorios y sus incidencias sobre imaginarios y materialidades en el marco de relaciones de poder y disputas por la construcción de hegemonía que se activan desde los espacios públicos. Es así como, a los fines de abonar al campo de conocimiento ligado a los estudios visuales, las interacciones simbólicas contemporáneas entre culturas distanciadas por amplios arcos histórico-geográficos, promueven formas relacionales de (re) escrituras e interpretaciones de las historias de las artes regionales, alternas a la historia del arte —tradicional y selectiva— configurada como única y vinculada fuertemente a las historias generales de las artes nacionales escritas por las élites hegemónico estatales.

Las imágenes aquí presentadas adquieren eficacia y significación local si se consideran las implicancias, en el marco del contexto ferial, de sus relaciones de circulación y de adjudicación de reconocimiento. Es en el contexto ferial de Güemes donde agentes culturales, praxis, intercambios afectivos, diálogos sobre traslados, manifestaciones estéticas y procesos vinculados a la producción de lo ontologizado como *artesanal* adquieren visualidad pública. Pero, de forma particular, existe una constante que emerge durante todas las entrevistas: la evocación continua al mercado, al traslado, al contacto con otras latitudes, a los itinerarios viajeros y feriales panandinos. Es de relevancia destacar en este sentido, la amplia y continua circulación internacional de las/os artesanos/as sudamericanos/as en el Cono Sur, a lo largo de tres itinerarios principales: el de norte-sur/sur-norte por la región andina; el de circulación atlántica conectando Argentina-Uruguay-Brasil; y el amazónico, itinerario con preponderancia de circulación pluvial. Del itinerario sur-norte se desprende el de latitud continental: es desde Colombia, particularmente desde Cartagena de Indias, donde la mayor parte de los viajeros consultados cruza a Centroamérica, «[...] ese corredor donde te cruzás a todos los que suben o bajan por el continente» (Chiavola, V., comunicación personal, 5 de julio de 2019). Es así como emerge el vínculo indisoluble entre *agentes-viajes-contactos culturales* como nodo fundamental para explicar procesos de identificación y la circulación amplia de condiciones de reconocimiento material, técnico y simbólico de largo alcance territorial e histórico. A diferencia de lo que sucede con los públicos, aquellos agentes productores que mantuvieron contactos y experiencias sensibles vinculadas a sus oficios en locaciones americanas vinculan visualidades, tradiciones técnicas y formales a lugares específicos y tradiciones culturales por ellos fácilmente geolocalizables. Sus experiencias promueven encadenamientos sémicos de índole corporal y territorial que funcionan al momento de rememorar identificaciones.

Cuando no hay una puesta ferial artesanal donde exponer, se expone en los mercados o en la vía pública al lado del verdulero, la chola, la tejedora y el zapatero. Se comparten creencias, comidas y vicisitudes. A partir de estas condiciones se puede comprender —y valorar en su densidad antropológica y patrimonial— el reconocimiento de específicas matrices culturales de parte de agentes culturales viajeros/as, producto de compartir experiencias y cuantioso tiempo de vida en los espacios públicos panamericanos. Reside allí la importancia etnográfica que adquiere el relato oral en el marco de la rememoración de circuitos itinerantes de parte del sector, permitiendo dimensionar la incidencia de estos en el traslado y la reinterpretación de sintagmas, técnicas y poéticas a través amplios territorios.

REFERENCIAS

Agüero, A. C. (2017). *Local/Nacional. Una historia cultural de Córdoba en el contacto con Buenos Aires (1880-1918)*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.

Aguilera Barriga, N. (2020). Una aproximación teórica a las olas del feminismo: la cuarta ola. *FEMERIS. Revista Multidisciplinaria De Estudios De Género*, 5(2), 121-146. <https://doi.org/10.20318/femeris.2020.5387>

Casa 13. [Casa 13]. (24 de marzo de 2016). Taller de escritura creativa y literatura contemporánea [Publicación de taller]. Facebook. <https://www.facebook.com/encasatrece/posts/968568366530567>

Cruz Rivera, S. A. (2019). La imagen del sonido en códices prehispánicos del centro de México: una propuesta metodológica. *Pasado Abierto*, (9). <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3287/4961>

Depetris Chauvín, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. <https://10.25154/book3>

Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora.

Dorotinsky Alperstein, D. y Lozano, R. (2022). ¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales? En D. Dorotinsky Alperstein, & R. Lozano, *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 11-38). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.

Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Eduardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41-54). CLACSO. https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

Dussel, E. (2015). *Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad*. Akal/ Inter Pares.

Estrellas, N. (2023). El orden técnico y material como índices amerindios en las estéticas de los espacios públicos. *AVANCES*, (32), 79-97. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/41458>

Estrellas, N. (2024). *Usos y resemantizaciones de ideografías geométricas de matriz andino amerindio en el espacio público. El caso de Barrio Güemes en Córdoba. 2015-2019* [Tesis de Doctorado, inédita, Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba].

- Garcés, F. V. (2016). El lugar de la escritura católica andina en las escrituras logográficas. *Arqueoantropológicas*, (6), 89-110.
- Garcés, F. V. (2017). *Escrituras andinas de ayer y de hoy*. Cochabamba: Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón.
- Haraway, D. (2015). Pensamiento tentacular Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. En Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (pp. 73-137). Ven te Veo Editorial.
- Ibarra, F. (2005). Observaciones sobre la vírgula del sonido en la pintura mural teotihuacana. *La pintura mural prehispánica en México*, 9(23), 18-23.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- Moxey, K. (2016). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Piña Chan, R. (1993). *El lenguaje de las piedras*. FCE.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Cleta Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Tinta Limón.
- Sejourné, L. (1988). *Pensamiento y religión en el México Antiguo*. FCE.
- Teatro La Luna. [Teatro La Luna]. (14 de noviembre del 2017). Sin hostilidad teatro de microfeminismos [Publicación de evento]. Facebook. <https://www.facebook.com/Teatrolalunacba/posts/208919096777473>
- Vargas Santiago, L. (2015). *Uncontainable Zapata: Iconicity, Religiosity and Visual Diaspora* [Zapata incontinente: iconicidad, religiosidad y diáspora visual] [Tesis de Doctorado en Historia del Arte]. University of Texas.
- Vargas Santiago, L. (2022). Tierra o muerte. La imagen zapatista en la lucha de concesión de tierras de Nuevo México. En D. Dorotinsky Alpernstein, & R. Lozano, *Culturas visuales desde América Latina* (pp. 317-340). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Verón, E. (1993). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.
- Viveiros de Castro, E. (2004). La antropología perspectivista y el método de la equivocación controlada. *Tipití*. Revista de la Sociedad para la Antropología de las Tierras Bajas de América del Sur, 2(1).
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.

Prácticas interesadas en arte-ciencia. La obra de Luciana Paoletti
Magdalena Mastromarino
Arte e Investigación (N.º 26), e111, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e111>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PRÁCTICAS INTERESADAS EN ARTE-CIENCIA. LA OBRA DE LUCIANA PAOLETTI

INTERESTED PRACTICES IN ART-SCIENCE: THE WORK OF LUCIANA PAOLETTI

MAGDALENA MASTROMARINO | magdalena.mastromarino@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0007-1124-3779>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Instituto de investigación de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (IIFHLEO). Universidad del Salvador. Argentina

Recibo 06/08/2024 | Aceptación 29/10/2024

RESUMEN

El presente trabajo se centra en la cuestión del interés al interior de las prácticas científico-estéticas, partiendo de la producción de la artista y bióloga Luciana Paoletti. Entendido por la modernidad como una suerte de contaminación subjetiva, que horada la objetividad del objeto de estudio, su impugnación no sólo invisibilizó el carácter exploratorio y afectivo bajo el cual se desarrolla la ciencia, sino que a la vez encontró en la disciplina estética un correlato capaz de reforzar la producción de un sujeto representativo, libre, propietario y autónomo. Sin embargo, el poshumanismo y los nuevos materialismos nos brindan nuevas herramientas conceptuales para abordar las formas interesadas del arte y de la ciencia.

PALABRAS CLAVE

arte y ciencia; interés; poshumanismo; antropoceno

ABSTRACT

This paper focuses on the question of interest within scientific-aesthetic practices, based on the work of the artist and biologist Luciana Paoletti. Modernity understands this as a kind of subjective contamination, which undermines the objectivity of the object of study. Its challenge not only made invisible the exploratory and affective character under which science is developed, but at the same time found in the aesthetic discipline a correlate capable of reinforcing the production of a representative, free, proprietary and autonomous subject. However, posthumanism and new materialisms provide us with new conceptual tools to address the interested forms of art and science.

KEYWORDS

art and science; interest; posthumanism; anthropocene



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Desde finales de los años noventa, el mundo académico ha asistido a un verdadero *boom* de teorías no antropocéntricas, no binaristas, poshumanistas y materialistas, que conectan los territorios generalmente desligados de las ciencias y las humanidades. Asistimos así a la posibilidad de una renovación de la academia más afín a los entrecruzamientos que a las taxonomías, que hace del campo del arte, tal vez, el lugar propicio para repensar las formas de la sensibilidad generalmente aisladas a un ámbito *humano demasiado humano*. La entrada del Antropoceno como era a la vez histórica y geológica es también un llamado a salirnos de los marcos epistemológicos asignados por la modernidad, para enredarnos con aquellas entidades humanas y no humanas, bióticas y abióticas que «se pliegan [...] de maneras diversas, apasionadas, corpóreas y significativas» (Haraway, 2019, p. 117). La distancia fundante del sentimiento de lo sublime, tan valorada por la modernidad, y que consideramos se encuentra en la base de nuestras operaciones representativas, redundando en palabras de Latour, en una total desconexión entre el fenómeno de la crisis ambiental y nuestras emociones. Considerando aquellas participaciones que se enredan con las nuestras, advirtiendo la densidad temporal que conforma nuestro presente, podemos abandonar un relato de un tiempo ya acabado, atado a la catástrofe, que pareciera cerrar de una vez y para siempre toda posibilidad de futuro.

Atendiendo a este contexto autoras como Karen Barad, Donna Haraway, Vicianne Despret, entre otras, desterritorializan los saberes tradicionalmente pensados en la desconexión depurada del saber científico, atendiendo a lo que los diferentes modos de ser hacen juntos. Este arte de prestar atención a las diversas formas de disponibilidad, y a los medios capaces de hacer sentir esas presencias que fueron debilitadas tiene ya una extensa tradición en las prácticas que articulan arte y ciencia. Ya sea, por ejemplo, desde la intervención técnica con el propio cuerpo o con diversos materiales biológicos, los artistas han sabido en muchos casos desarticular las nociones hegemónicas establecidas en torno a la ciencia. El presente trabajo abordará la cuestión del interés en el interior prácticas científico-estéticas desde una perspectiva poshumanista. Para ello me centraré brevemente en la relación entre el desinterés y la lógica representativa para luego analizar los aportes que brinda el poshumanismo y los nuevos materialismos en lo que refiere a las formas interesadas del arte y de la ciencia. Por último, analizaré diversas producciones de la artista y bióloga Luciana Paoletti.

EL DESINTERÉS Y LA ESTÉTICA MODERNA

Definido por Immanuel Kant como aquella satisfacción que, ligada a la representación de la existencia de un objeto, guarda relación con nuestra facultad de querer, el interés fue entendido por la modernidad como una suerte de contaminación subjetiva, que horada la objetividad del objeto de estudio. Su impugnación no solo invisibilizó el carácter exploratorio y afectivo bajo el cual se desarrolla la ciencia,

sino que a la vez encontró en la disciplina estética un correlato capaz de reforzar la producción de un sujeto representativo, libre, propietario y autónomo. Despojados de todo placer corpóreo, el juicio del gusto hizo del desinterés su condición de posibilidad, a la vez que se presentó como el portador de una extraña experiencia que vincula al sujeto fenoménico con una suerte de validez universal extendida a todos los seres racionales: «[...] cuando damos a una cosa por bella [...],» señalaba Kant, «[...] exigimos de los demás el mismo sentimiento, no juzgamos solamente para nosotros, sino para todo el mundo y hablamos de lo bello como si fuera una cualidad de las cosas» (1999, p. 35). La garantía de esta satisfacción universal fue para el filósofo, la existencia de un sujeto trascendental e imparcial. Incluso ante la experiencia sublime cuando el ser humano se ve amenazado por grandes magnitudes y fuerzas infinitas, el desinterés transformó al terror en superioridad convirtiendo al hombre en aquel ser excepcional, capaz de elevarse por encima de la naturaleza. Como bien advierte Nietzsche la objetividad kantiana supuso una suspensión de sí, siendo lo bello una suerte de calmante de la voluntad, y la representación, una redención de la misma (2005, p. 137).

Claro está que una naturaleza que ya no constituye una amenaza es también susceptible de ser fácilmente dominada. En palabras de Paula Fleisner «La estética funcionó como la disciplina que delimitó las capacidades sensoriales y afectivas de relación entre los recientemente separados sujetos humanos y todo lo demás» (Fleisner, 2022, p. 203). Frente a esta división de lo viviente, que distingue funciones y diferencias, se obturó la posibilidad de pensar la vida como un plano de inmanencia vegetal y animal, orgánico e inorgánico. Una vida pensada políticamente más allá de toda conectividad y de toda intencionalidad (Agamben, 2006).

También podemos pensar con Eagleton que lo estético expresó el modelo ideológico de la subjetividad autorregulada y autodeterminada de la naciente clase media. El término *Aisthithikos*, tal como fue formulado por el filósofo alemán Alexander Baumgarten, nació como discurso del cuerpo que más que al arte refería a la realidad, en el sentido de un mundo prelingüístico, es decir a los «afectos y las aversiones», al «modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal» (Eagleton, 2006, p. 65). Esta primera acepción sufrió en la modernidad una curiosa inversión de sentido. Lejos de ser una rebelión del mundo somático terminó transformándose en una suerte de prótesis que permitió a la razón conquistar ámbitos que de otro modo estaban fuera de su alcance. Respondió así a una necesidad por consolidar el poder de forma no coactiva, sino coercitiva apelando más a la sensibilidad que a principios racionales (Del Castillo, 2006, p. 35). Ahora, aquello que pareciera expresar el interés liberador de una particularidad concreta, apareció más bien, como una forma engañosa de

universalismo. «[...] una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres, actualmente divididos unos de otros» que, al mismo tiempo «[...] no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real» (Eagleton, 2006, p. 60). La estética nació así bajo un ideal que hizo del sentido común aquel punto ciego en el que convergemos, y que podríamos decir con Stengers expulsa toda perplejidad, convirtiendo al arte de estar de acuerdo en una abstracción (2022).

DIFUMINACIÓN DE LÍMITES

«Confiamos en nuestros ojos, creemos ver fronteras rígidas y bordes nítidos e inherentes que marcan el límite de entidades separadas. Sin embargo, al examinarlos más de cerca, los efectos de difracción –la naturaleza indefinida de esos límites– se hacen evidentes.»
Karen Barad (2014)

En *La promesa de los monstruos* (2019) Donna Haraway rescata el modelo óptico de la difracción para pensar los estudios de la ciencia en tanto que estudios culturales. Mientras que las visiones reflexivas apelan a los relatos de la réplica o la reproducción, la difracción es una cartografía de la interferencia. Entender a la ciencia y la tecnología a partir de estos modelos, implica la emergencia de colectivos humanos y no humanos que surgen, ya no a partir de operaciones de distanciamiento, sino de relaciones de conexión, encarnación y responsabilidad.

Dicen que Alexander Fleming, solía entretenerse pintado con bacterias. Cultivaba los microbios en una placa de Petri con agar que luego mezclaba con diferentes pigmentos naturales. De este modo dibujaba bailarinas, casas, soldados; formas figurativas que, sometidas al crecimiento de las bacterias, resultaban luego indefinidas y difuminadas. También cuentan que mientras se encontraba trabajando con unas colonias de *estafilococos* notó un territorio oscuro alrededor del cual las bacterias morían. Aparentemente la causa de ese cuerpo extraño fue un accidente. Las mucosas, causadas por un estornudo proferido por el propio científico, se depositaron en la placa de Petri, permitiendo así constatar la acción de una sustancia llamada *lisozima*, que, como fue establecido luego, evita las infecciones. Si bien otros científicos hubieran desechado este experimento, incapaces de ver algo allí «el ojo de artista de Fleming pudo descubrir el descubrimiento, en la “falla”» (Stubrin, 2021, p. 44) La penicilina fue así la prueba de lo que los cuerpos pueden hacer juntos, cuando no responden a las taxonomías estáticas de la epistemología moderna.

Desde el surgimiento de las vanguardias, las prácticas artísticas avanzaron hacia una expansión de sus lenguajes y medios, así como al continuo desborde y desdefinición de sus nociones terminológicas. En este contexto, la irrupción de las nuevas

tecnologías contribuyó a romper con la idea de obra en tanto objeto terminado, en pos de las características performativas presentes en todo el entramado artístico. Podríamos arriesgar que en lo que se refiere a la escena latinoamericana, mientras el carácter intermedial de las mismas contribuye a la producción de un imaginario que se resiste a sustancializarse, las diferentes operaciones que surgen del encuentro con las culturas centrales dan cuenta de una imaginación tecnológica desviada que se opone al dualismo binario tecnófobo o tecnófilo, propio de los centros hegemónicos. Por otro lado, el interés por la agencialidad de entidades tanto bióticas como abióticas, nos lleva repensar las nociones de creación, autoría e interacción. En las prácticas bioartísticas latinoamericanas autoras como Iliana Hernández García (2019) analizan la irrupción de una hiperactividad no humana en la que los procesos evolutivos tanto biológicos como maquínicos resignifican las nociones de creatividad. Mariela Yeregui, por otro lado, centra su análisis en aquellas producciones biomediales que desarticulan la noción antropocéntrica de razón instrumental, al alejarse del concepto moderno de obra y adoptar prácticas o dispositivos, que se sustraen a una lógica objetual, operando en el sentido de complejos agenciales en reorganización permanente (2017, p. 9). Como sostiene la Colectiva Materia «lo viviente se incrusta, inserta, interfiere o interrumpe en un cierto modo antropocéntrico de concebir la relación arte/artificio/naturaleza» (2021, p. 1). Así es que Paula Fleisner propone el término *cosmoestética* para

pensar las condiciones para una estética terrestre que nos permitiría, por un lado, pensar la agencialidad propia de la materia involucrada en las obras de arte por fuera de la lógica artista/forma - material/formado; y por el otro, experimentar con opciones no antropocéntricas para la imaginación, la afectividad y la percepción (2022, p. 204).

Siguiendo esta línea de análisis, el proceso creativo exige ser abordado, ya no como una práctica unidireccional que va de autor en autor, sino más bien como una elaboración y reelaboración iterativa y mutuamente constitutiva. Autor, obra, espectador, no son entidades fijas. Su carácter intraactivo exige que entendamos estas figuras a partir de los cortes agenciales siempre dinámicos, y reelaboraciones iterativas. Para decirlo con Barad «La realidad no se compone de cosas-en-sí-mismas o de cosas-detrás de-los-fenómenos, sino de “cosas”-en los-fenómenos». No hay fenómenos a ser representados. «Es a través de intraacciones específicas que se establece un sentido diferencial del ser» —por ejemplo humano/no humano— «en el flujo y reflujo continuo de la agencia». El artista no informa una materia pasiva por el contrario la materia es cocreadora. «El mundo es un proceso abierto y continuo de materialización a través del cual la propia “materia” adquiere significado y forma, en la realización de diferentes posibilidades agenciales» (2023, p. 80).¹ Esta ontología hecha por tierra la brecha entre representaciones y entidades

¹ Barad se desmarca del concepto de interacción que supone la existencia de entidades independientes. Con el concepto de intraacción la autora hace referencia a una relacionalidad que no es exterior a las mismas y que posee prioridad ontológica.

al apuntar a aquellas prácticas que reponen los procesos de indistinción entre materia y forma. Si la lógica inductiva de la reflexión es movilizadora por la similitud que existe entre una universalidad que engloba determinaciones particulares, el método difractivo difumina los límites, así como la supuesta separabilidad entre el sujeto enunciante y el objeto de estudio. De este modo se no invita a abandonar la noción de estética, por un lado, pensada como hegemonía de la creatividad humana o como dispositivo de una sensibilidad hominizante.

EL ARTE DE INSTAURAR SERES INVISIBLES

«Pienso en un pequeño niño que había dispuesto cuidadosamente, detenidamente, diversos objetos, grandes y pequeños, de una manera que consideraba muy bonita y ornamental, sobre la mesa de su madre, para “complacerla mucho”. La madre llega. Tranquila, distraída, toma de los objetos uno que necesita, vuelve a poner otro en su lugar ordinario, deshace todo. Y cuando las explicaciones desesperadas que siguen a los sollozos contenidos del niño le revelan la extensión de su desprecio, exclama desolada: “¡Ay, mi pobre niño, no había visto que era algo!»
Étienne Souriau, (2021)

Luciana Paoletti es biotecnóloga y artista. En ambos campos trata con aquel mundo invisible de hongos y bacterias. Su modo de producción oscila entre el control y el azar. En algunos casos apela a la fotografía directa de microorganismos, y en otros, opta por acciones más controladas, siempre a partir del uso de técnicas de microbiología. «Desde mi primer trabajo en el laboratorio comencé a disfrutar de las imágenes que observaba de una manera especial. Eso hizo que cada resultado para mí sea mucho más» (Centro de Documentación Visual, 2024). Luciana indaga en aquello que escapa al nombre de las existencias habilitadas. Aquello que, ajeno a la mirada del científico, continuamente lo afecta y lo habita. De la misma forma en la que los novelistas son guiados por sus personajes, decide tomar un desvío que permita involucrar a los microorganismos en otras historias. Les otorga un plus de existencia en donde pueden enredarse en esos relatos que poco le interesan a la ciencia.² Retomando esa curiosidad movida por lo irrelevante, indaga en los microbios que habitan los rostros de sus amigos y familiares. Mas que alejarse de quehacer científico, diría que evidencia las «instancias amorosas o mágicas» (Paoletti, s. f.) que desde siempre perforan la delimitación del objeto de estudio. Asimismo, des territorializa estas imágenes de su funcionalidad científica. Desvía el interés, lo fabrica, al sumergirse en aquellos componentes afectivos acallados en las historias científicas.

² Para Souriau, toda existencia debe ser instaurada: «Instaurar es entonces participar de una transformación que lleva a una cierta existencia, es decir, como lo hemos evocado, a un plus de existencia llevar a un ser a la existencia involucra, de parte del que instaura, la responsabilidad de acoger un pedido» (Despret, 2022 p. 17).

Al espectador puede que le interese cómo es un laboratorio y el cultivo de células neuronales, eso yo lo puedo hacer desde la ciencia. Pero a mí, desde el arte, me gusta mostrarle las bacterias de los malvones de una maceta. Algo que a la ciencia no le importa pero que el espectador no lo puede ver porque es invisible (Universidad Nacional de Entre Ríos, s. f.).

Sus obras se caracterizan por una imbricación entre lo social y lo biológico que cuestiona la purga de la práctica científica de todo componente subjetivo y personal. «Analizo al cuerpo humano como un territorio sobre el cual viven, se desarrollan o simplemente transitan una gran cantidad de organismos invisibles». De este modo realiza su serie *Retratos* optando por una visión más que humana [Figura 1]. A diferencia de otras obras en donde el trabajo con bacterias resulta un material para generar formas representativas,³ aquí al carácter unificador del



Figura 1. Luciana Paoletti, *Retratos* (2010, actualidad)

³ Me refiero, por ejemplo, a obras que siguen una lógica que distingue la materia de la forma, como *Visible Human Bodies* de Peta Clancy, en la que dibuja figuras humanas utilizando bacterias en placas de Petri, o *Bakterium-Vanitas* (2000-2001) de Edgar Lissel, que emplea la reacción de las cianobacterias ante la exposición a la luz para generar formas figurativas.

nombre propio, se opone a la porosidad de diversos microorganismos que conforman un cuerpo ya no individual sino simpoiético: una producción colectiva de entidades de todo tipo, sin límites espaciales o temporales autodefinidos.⁴

Podemos pensar que la modernidad hizo del ciudadano independiente un modelo para la individualidad biológica. El sistema inmunológico fue un ejemplo de una conformación del «yo como armamento [...] defensivo, evolucionado para proteger el cuerpo» (Gilbert, Sapp & Tauber, 2012, p. 32). Este abordaje, por el contrario, responde por esos elementos mínimos, apenas visibles, apelando ya no al cuerpo propio, sino a aquellos enlaces que responden más, podríamos decir, a una lógica de la infección. La simbiosis concibe a nuestros cuerpos como holobiontes (Gilbert, Sapp & Tauber, 2012, p. 32) «nudos poliespaciales y politemporales», unidos de manera «contingente y dinámica» (Haraway, 2019, p. 100) Como señala Jane Bennet (2010) retomando a Bergson «la materialidad es un flujo, un continuo indivisible de devenires» (p. 242). La extrañeza de una carne «poblada y constituida por distintos enjambres de extranjeros» (p. 242), nos llama a reconsiderar lo que entendemos como interés propio. De este modo, la intimidad entre desconocidos desplaza a los modelos científicos de la competencia, que tanto tienen que ver con el sujeto propietario y autónomo y nos sitúa en un entramado en red que restituye la presencia de esos otros en nosotros.

Hacer ciencia es también dar cuenta de un «desborde metafísico». La población del mundo no es una tarea finalizada, siempre hay nuevos personajes capaces de encarar nuevas agencias políticas y relaciones de responsabilidad (Latour, 2017, p. 109).⁵ El artista y la obra, el investigador y el objeto de estudio, no funcionan como entidades separadas. El acto creativo de salir al encuentro de algo donde antes no había nada, genera en quien lo emprende un proceso de transformación. Si hay una imagen, si hay un modelo, ambos alcanzan juntos la existencia (Souriau, 2017). Si coincidimos con Souriau, además, en que todo existente permanece por siempre inacabado, la creación ya no es la sumisión de la materia a una forma preestablecida, sino un bosquejo.

Paoletti expone las placas de Petri en su fiesta de cumpleaños —en la serie *momentos*— para luego cultivar estos microorganismos, de variada procedencia, en su laboratorio [Figura 2]. La acción se repite al año siguiente. También explora la similitud de estos territorios-micro con ambientes naturales. De allí surgen sus *desiertos* de la serie *Espacios intransitables* a partir de maquetas in vitro —paisajes efímeros que cambian durante el crecimiento y mueren cuando se consumen los nutrientes— [Figura 3]. «En realidad, yo creo que lo microscópico y lo muy

⁴ Nadia Martín (2020) trabaja específicamente esta serie en el artículo Retratos cultivados: Visiones microorgánicas y simpoiéticas del cuerpo en la obra de Luciana Paoletti.

⁵ «[...] sólo para aquellos que creen que la tarea de poblar el mundo ya está terminada. La metafísica es la reserva, siempre por volver a guarnecer, de la física» (Latour, 2017, p. 109).

macro, hasta las galaxias, se súper relacionan. Lo muy chiquito y lo muy grande, visualmente, son muy parecidos» (Universidad Nacional de Entre Ríos, s. f.). Las formas de la sensibilidad del tiempo y del espacio se materializa, se cultivan. Si bien la fotografía congela un instante, también condensa un espesor de vivencia, sujeto a mutaciones.



Figura 2. Luciana Paoletti, *Momentos* (2020)

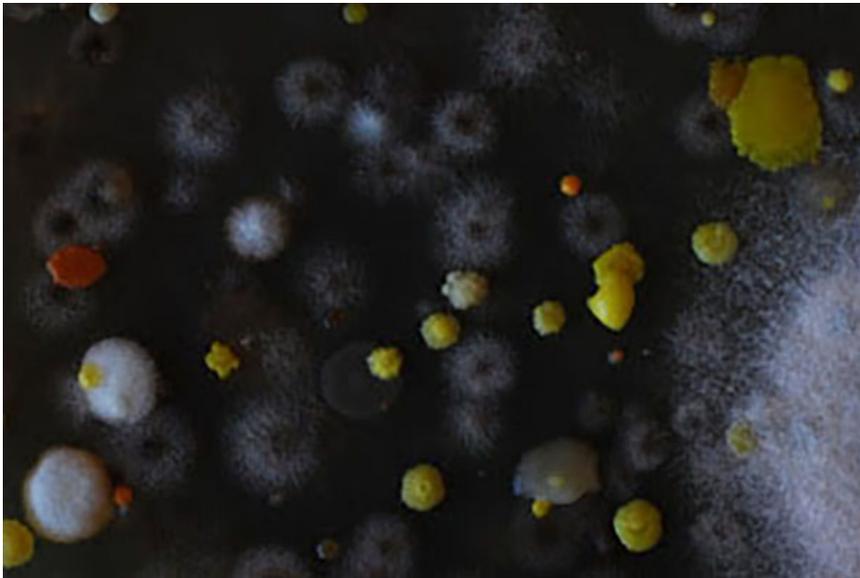


Figura 3. Luciana Paoletti, *Espacios intransitables* (2010)

Este devenir-materia de la memoria en tiempos de pandemia llevo a Luciana a recolectar todo tipo de muestras, las hojas de los plátanos, los pelos de su cepillo, los yuyos que nacen en las juntas de las baldosas: una reunión heterogénea nos advierte sobre los peligros del olvido.

En la *Teoría de la bolsa como origen de la ficción* Úrsula Le Guin señala que los recipientes fueron los primeros dispositivos culturales. A diferencia de aquellas herramientas que sirven para matar, cazar, o imponerse al grupo, y que, según los relatos patriarcales, marcan el comienzo de la narración, la tecnología de la recolección da cuenta de aquellas historias técnicas que cuidan de los seres: «[...] una bolsa llena de comienzos sin fin, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traducciones, y muchos más trucos que conflictos, muchos menos triunfos que trampas e ilusiones [...]» (2021, p. 13). Luciana sigue este legado. En la serie *Micro bestiario del Paraná* se acerca a las condiciones de devastación que sufre el río —afectado por la quema constante de humedales— proponiendo una fusión «científico-amorosa» (Arts & Culture, s. f.). La primera etapa consiste en la interacción con el lugar. Para ello no sólo estudia su geografía y biología, sino también textos, poemas y novelas. Luego toma análisis de muestras con el fin de captar diversos microorganismos. Por último, propone una convivencia in vitro de diversas especies que tienen imposibilitado el contacto físico de manera natural. A partir de ahí, genera dibujos y tejidos, reconectando con una práctica que se remonta a los inicios de la botánica, recuperando ese vínculo que, tiempo atrás, impulsaba al científico a salir a recorrer la naturaleza [Figura 4].



Figura 4. Luciana Paoletti, *Microbestiario del Paraná* (2019-2022)

La práctica artístico-científica de Paoletti es interesada. Se enreda en la experiencia de la biografía y el apego. El suyo es un laboratorio contaminado por la vida personal y colectiva, por el quehacer estético en tanto búsqueda sensible de un sentir común. Su obra da cuenta del proceso de instauración presente en la ciencia «todos los seres deben ser instaurados, tanto el alma como el cuerpo, tanto la obra de arte como el existente científico, electrón o virus» (Latour & Stengers, 2017, p. 18).

EL SENTIDO COMÚN DEL INTERÉS

«Complicar los modelos del mundo e implicar en estos a aquellos a quienes conciernen para luego componer: me parece que esa es una definición común a las ciencias, a las artes y a la política.»
Bruno Latour (2017)

A partir de este enfoque, la articulación entre arte y ciencia aparece a menudo como una puesta en acto de la naturaleza indefinida de los límites disciplinares. Obras como las de Luciana Paoletti son un claro ejemplo de que podemos entender la relación entre lo social y lo científico como una articulación intraactiva que se aparta de una lógica de la captura, que paraliza los modos de ser. Tal como piensa Isabelle Stengers la práctica especulativa implica un acontecimiento y una convocatoria. La desterritorialización de saberes y la atención a lo que los diferentes modos de ser son capaces de evocar juntos son algunos de los aspectos de una semiótica política que opta por la articulación en lugar de la representación. Un devenir-con que parte de las singularidades, para recoger, cargar, sostener y alimentar aquellos relatos que hacen sentido por fuera del consenso unánime y totalizante. Así, la ciencia emerge en términos de una creatividad que complejiza los enredos del sujeto y el objeto. Susceptible de una mirada estética ya no fundada en el excepcionalísimo humano, sino en aquellas prácticas que nos hacen sentir juntos como diría Stengers «cada uno a su manera, pero con los otros y gracias a los otros» (2022, p. 75).

REFERENCIAS

Agamben, G. (2006). *Lo Abierto. El hombre y el animal*. Adriana Hidalgo.

Arts and culture. (s. f.). *Biogeneradores de Microbestias (Proyecto Microbestiario del Paraná)*. <https://artsandculture.google.com/asset/biogeneradores-de-microbestias-proyecto-microbestiario-del-paran%C3%A1-microbeast-biogenerators-paran%C3%A1-microbestiary-project-luciana-paoletti/awE6F4yZPvHcsQ?hl=es>

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* [Encuentro con el universo a mitad de camino. Física cuántica y el entrelazamiento de la materia y el significado]. Duke University Press.

Billi, N., Fleisner, P. y Lucero, G. (2020). El feminismo en los límites de la razón extractivista: Una intervención desde el materialismo posthumano. *Red Argentina de Grupos de Investigación en Filosofía; Ideas*, (11), 103-109.

Buck Morss, S. (2014). *Walter Benjamin. Escritor Revolucionario*. La marca editora.

Centro de Documentación Visual (22 de marzo de 2024). *Luciana Paoletti / Florencia Blazquez* [Archivo de video] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pRP4pa-Yw70>

Colectiva Materia. (2021). Interrupciones e interferencias multiespecie. La redistribución de la agencia en algunas prácticas artísticas contemporáneas. *Heterotopías*, 4(8), 1-19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/36174>

Del Castillo, R. y Del Cano, G. (2006). Las ilusiones de la estética. En T. Eagleton, *La estética como ideología* (pp. 9-44). Editorial Trotta.

Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de los que quedan*. Cactus.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.

Fleisner, P. (2022). Cosmoestética del afuera. Extranjería poshumana en dos obras de Claudia Fontes. *Aisthesis*, (72), 201-215.

Gilbert, S. F., Sapp, J. y Tauber, A. I. (2012). A symbiotic view of life: we have never been individuals [Una visión simbiótica de la vida: nunca hemos sido individuos]. *Q Rev Biol*, 87(4), 325-341. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23397797/>

Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Ciencia, Naturaleza y Otros inadaptables*. Holobionte Ediciones.

Hernández García, I. (2019). Estética posthumana: hacia una indeterminación en la relación arte, ciencia y tecnología. *Estudios curatoriales, teoría, crítica, historia*, 6(8), 3-5. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/629>

Kant, I. (1999). *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "Lo bello y lo sublime"* (A. García Moreno y J. Rovira, Trad.). Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. (Trabajo original publicado en 1876).

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta*. Siglo XXI.

Latour, B y Stengers, I. (2017). La esfinge de la obra. En E. Souriau *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.

Le Guin, U. (2021). *La teoría de la Bolsa como origen de la Ficción*. Oficios varios.

Martin, N. (2020). Retratos cultivados: Visiones (microorgánicas y simpoiéticas) del cuerpo en la obra de Luciana Paoletti. *Index*, (10), 126-142. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/173253>

Nietzsche, F. (2005). *Genealogía de la moral*. Alianza.

Paoletti, L. (s. f.). *Visible in visible*. <https://visible-in-visible.blogspot.com/>

Souriau, E. (2017). *Los diferentes modos de existencia*. Cactus.

Souriau, E. (2021). *Tener un alma. Ensayo sobre las existencias virtuales*. Cactus.

Stengers, I. (2022). *Reactivar el sentido común, Whitehead en tiempos de debacle*. Fondo de Cultura Económica.

Stubrin, L. (2021). Bioarte. *Poéticas de lo viviente*. Ediciones UNL.

Universidad Nacional de Entre Ríos. (2020). *Luciana Paoletti, mostrar la belleza de lo invisible*.

<http://rio-srv-3.fc.edu.uner.edu.ar/luciana-paoletti-mostrar-la-belleza-de-lo-invisible/>

Yeregui, M. (2017). Prácticas co-creativas. Descolonizar la naturaleza. *Artlogie Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, (11). <https://journals.openedition.org/artelogie/1601>

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

DIMENSIONES POLÍTICAS DE LA PRÁCTICA MUSICAL

Por Paula Cannova

Los artículos reunidos en el dossier *Dimensiones políticas de la práctica musical*, que la Revista Arte e Investigación nos permite dar a conocer, fueron parte del simposio que integró el 2.º Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina, organizado por el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Agradecemos a todas las instituciones y personas que hacen posible estos desafíos en la universidad pública argentina, en un contexto de considerable dificultad para la educación universitaria y la investigación científica.

El *dossier* es la voz de origen francés para designar los respaldos documentales sobre un hecho o tema, en cuyo dorso o espalda se fijaban las denominaciones. De esa forma, el *dossier* pone en conjunto elementos diferentes pero que la interpretación de un agente considera ligados entre sí por un tema o hecho particular con el fin de mantener su guarda. Del uso jurídico del término al del orden artístico, bancario y periodístico, el *dossier* advino en un informe que recopila datos bajo una unidad temática. En las publicaciones científicas, ha logrado ser incluido como una forma de convivencia de varios artículos en torno a un tema junto con resto de trabajos y secciones de las mismas.

El eje central de este dossier estriba en el gran área música y política, en la que confluyen diversas perspectivas teóricas. Históricamente la escisión entre el universo estético y el accionar político fue un bastión del liberalismo, cuyo origen se encuentra en la autonomía del arte, idea también centroeuropea, blanca, burguesa y patriarcal. Entendiendo que la separación entre arte y política ficcionaliza una realidad totalizante ocultando la acción conservadora del campo musical, asumimos que la dimensión política de las músicas —como pensamiento organizado que se expresa en la capacidad de agencia— es ejercida en la acción sonora y en su reflexión. Para integrar a nivel analítico lo que ocurre como totalidad debe considerarse a los estratos resultantes de los procesos histórico-sociales de producción y reproducción de la vida humana, en los cuales los rasgos específicos de la práctica musical son contingentes. Esa interrelación es la que permite comprender la implicancia del desarrollo del capitalismo en el mercado musical con derecho autorial o la ritualidad sonora en un orden comunitario. Tanto el orden comunitario como la ritualidad sonora configuran una unidad interrelacionada.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Por ello, los estudios de tales relaciones suponen perspectivas con capacidad para historizar dichos procesos, atender a los estratos multivariados y, por consiguiente, con niveles interdependientes.

Los trabajos aquí presentes se inscriben en estudios multidimensionales de la praxis musical con voluntad emancipatoria, anteponiendo la larga duración histórica a la visión acontecimental, la correspondencia sonora al desacople entre tocar y pensar, la escucha situada y la explicación de procesos musicales complejos. Pero a la vez, no todos los trabajos se concentran en los mismos hechos o procesos, incluso difieren en el tiempo y espacio, y obviamente, incluyen diferencias epistémicas y metodológicas. Sin embargo, estos trabajos priorizan los aportes que consideran a cada ocasión musical habitada por un hecho político y, por consiguiente, divergentes con el pensamiento hegemónico del liberalismo esteticista.

Los sonidos y las ocasiones musicales del *México profundo* son consideradas por Gonzalo Camacho Díaz en tanto continuidades de la matriz cultural que resiste al proceso colonizador y sustrato permeable al fundamento emocional que posee todo sistema racional (Maturana, 1988). El trabajo advierte sobre la postergación del estudio de la dimensión política de las perspectivas auditivas y su importancia para la comprensión de las prácticas musicales. «Perspectivas auditivas del México Profundo» de Camacho Díaz integra las formas de apropiación de las culturas matriciales de México y la vigencia de las ritualidades sonoras en una continuidad presente.

Juan Pellicer se centra en los jóvenes, el desarrollo del rock y la transición democrática uruguaya incluido también el período de tutela por la que la proscripción política se instaló a finales de la dictadura. En «Los jóvenes y el rock en la transición democrática. Montevideo (1980-1989)» logra articular las formas de elusión poética que los músicos utilizaban a la vez que muestra el accionar deliberado de la policía en las prácticas rockeras que promovieron la organización y participación juvenil en la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. El trabajo expone una investigación profunda en torno al testimonio de músicos basados en entrevistas audiovisuales, de la serie Historia de la música popular uruguaya, uno de los trabajos de referencia del autor.

El universo insurrecto del mundo sonoro subalterno es reconocido en la reflexión historiográfica que Martín Eckmeyer realiza al rescatar del epistemicidio colonizador a los ruidos de las muchedumbres. En la producción de la memoria histórica la práctica musical es reivindicada como realidad sonora ante su anulación producto de la conversión del musicar en escritura. Esto permite analizar la larga duración de la operatoria de la afirmatividad en la historia de la música. La identificación de la autonomía artística en dicha afirmatividad como mecanismo de homogeneización sonora y política constituye un aporte destacado del trabajo.



El estudio de Juan Asuaga propone modelar la estructura relacional del colectivo Canciones para no dormir la siesta como caso paradigmático de la canción infantil de autor en el contexto de la dictadura uruguaya. En el trabajo se incluyen los rasgos teatrales, musicales y políticos de canciones a partir del uso metodológico de la entrevista en profundidad como base del estudio. La recuperación histórica habilita al autor a diferenciar entre las estrategias institucionalizadas como las de extensión escolar y los fenómenos culturales como el del canto popular uruguayo.

El último escrito que integra este dossier es de autoría propia, por lo que su presentación está sesgada. Se titula «Escuchar la Guerra del Chaco Boreal» porque propone una reflexión sobre la entidad sonora del conflicto bélico entre Bolivia y Paraguay desde el año 1932 hasta 1935. Se analiza la historia formativa de la experiencia bélica a comienzos del siglo XX en relación con los hechos sonoros que le son contingentes. A tales fines se orienta el estudio de documentos fotográficos, audiovisuales y fonográficos, en correlación con testimonios de excombatientes y de indígenas del Chaco Boreal en la época.

Esperamos que la lectura de estos trabajos acerque y haga accesible la complejidad de las relaciones de las músicas y de los sonidos en las acciones de engendramiento, reparación, transformación o disolución que los integran históricamente en la práctica política.

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

Los jóvenes y el rock en la transición democrática. Montevideo (1980-1989)

Juan Pellicer

Arte e Investigación (N.º 26), e112, 2024. ISSN 2469-1488

<https://doi.org/10.24215/24691488e112>

<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

LOS JÓVENES Y EL ROCK EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA. MONTEVIDEO (1980-1989)

YOUNG PEOPLE AND ROCK IN THE DEMOCRATIC TRANSITION: MONTEVIDEO (1980-1989)

JUAN PELLICER | juan.pellicer@fic.edu.uy | <https://orcid.org/0000-0003-0483-3870>

Facultad de Información y Comunicación. Universidad de la República. Uruguay

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 03/10/2024

RESUMEN

El presente artículo se centra en destacar algunos aspectos fundamentales que incidieron en la canción popular producida en Montevideo, por la generación emergente durante la última transición democrática (1980-1989),¹ específicamente los jóvenes que eligieron expresarse desde el rock. Emergen colectivos de jóvenes que buscan ejercer la libertad recuperada por la democracia, la cual se ve limitada por las razzias, detenciones y represión. Las canciones de la nueva generación expresan diferencias con la precedente surgida en un contexto dictatorial. Desde la perspectiva de los estudios culturales se busca incorporar conocimientos de distintas disciplinas y trascender las fronteras académicas, estableciendo un proceso dialéctico con el universo a investigar y sus fuentes.

PALABRAS CLAVE

transiciones; dictadura; rock en Uruguay

ABSTRACT

This article focus on highlighting some fundamental aspects that influenced popular music produced in Montevideo by the emerging generation during the last democratic transition (1980-1989), specifically the young people who chose to express themselves through rock. Groups of young people emerged seeking to exercise the freedom regained through democracy, which was limited by raids, detentions, and repression. The songs of the new generation express differences from the preceding generation that arose in a dictatorial context. From a cultural studies perspective, the aim is to incorporate knowledge from various disciplines and transcend academic boundaries, establishing a dialectical process with the universe under investigation and its sources.

KEYWORDS

transitions; dictatorship; rock in Uruguay

¹ Se adopta el planteo de Gerardo Caetano que concibe la dictadura transicional (1980-1984) y la transición democrática (1985-1989).



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

En la transición hacia la democracia uruguaya (1980-1985) los recitales de canto popular² ocuparon un espacio importante, si tenemos en cuenta las posibilidades de expresión que impone un contexto de dictadura —prohibiciones de palabras, autores, letras, detenciones, entre otros—. La generación de cancionistas surgida en los primeros años de la última dictadura uruguaya (1973-1978) incluía a jóvenes que daban sus primeros pasos y que no tenían antecedentes policiales —como sí sucedía con la generación precedente—. Esta generación de jóvenes fue construyendo un lenguaje alternativo (Martins, 1986) que posibilitó decir aquello que la dictadura quería prohibir apelando a distintas estrategias poéticas y simbólicas. En los últimos años de la transición democrática, los recitales de canto popular pasaron de los teatros a las canchas de basquetbol constituyéndose en espacio de reunión.³

Debido al mencionado auge del canto popular y «su aporte político participativo, se puede hablar de una hegemonía en cuanto a convocatoria y popularidad» (Nazabay, 2013, p. 235) con un relativo éxito comercial, pero no fue lo más relevante. Guilherme de Alencar Pinto (2013) coincide con Hamid Nazabay (2013) en que el canto popular no fue promovido ni financiado por los sectores hegemónicos, dándose un hecho poco frecuente para una expresión cultural no impulsada por los mecanismos de poder, pero que alcanzó un nivel de protagonismo poco común. Luego de 1985, se instaló el gobierno democrático y los recitales de canto popular perdieron auge como espacio de encuentro. Se abrieron los ámbitos de militancia político-partidaria, sindicatos y organizaciones sociales que empezaron a canalizar esa necesidad de expresión.

La valoración del canto popular como manifestación política y no como expresión artística y creadora, puede haber contribuido en su pérdida de auge. «Dejó de ser funcional ante la primavera democrática» (Nazabay, 2013 p. 235) dado que el enemigo común, la dictadura, ya no estaba. Este razonamiento es expresado por Pinto (2013) respecto a la poca relevancia que observa en los estudios históricos sobre la canción popular en el período dictatorial, ya que

en el momento de entrar en detalles sobre su relevancia social, los méritos que se suelen enumerar son los de haber insuflado esperanza, anticipado, precedido o anunciado, los grandes hechos políticos, lo cual pese a la eventual intención contraria, termina justificando su muy humilde posición en los relatos históricos porque todas esas cualidades implican un fenómeno periférico a eventos que hubieran ocurrido de cualquier manera sin esos augurios (2013, p. 7).

² El rótulo canto popular se instaló durante el período dictatorial, para referirse a los músicos surgidos en ese período histórico. Toma el nombre de un disco editado por José Carbajal «El Sabalero» en 1969.

³ La dictadura prohibía las reuniones de más de tres personas, teniendo que solicitar el permiso correspondiente si eso sucedía.

LA RECUPERACIÓN DEMOCRÁTICA. NUEVA GENERACIÓN

El contexto no era propicio para iniciar la carrera musical de cancionista. La generación en la que se centra este artículo salió a la escena musical en la etapa final de la dictadura (1983-1985) coincidiendo con el auge ya señalado del canto popular y la vuelta a Uruguay de los referentes de la canción que se encontraban en el exilio.⁴ Apenas se iniciaron en la escena local, el país vuelve a la democracia y junto a ese cambio se dio una disminución de los espacios para la música popular. Investigaciones desarrolladas sobre el período histórico de transición (Zibechi, 1997; Delgado, 2014) plantean un choque generacional entre una parte de los jóvenes afincados en el país que habían militado por la restauración democrática y quienes volvieron desde el exilio a ocupar los espacios de militancia política que habían dejado antes del golpe de estado de 1973.

La generación de jóvenes emergente en la década de 1980 es categorizada con distintos términos. El *ochentismo* (Delacoste, 2016) refiere a una construcción discursiva posmoderna que buscó separarse de las luchas llevadas adelante por los jóvenes de la década de 1960 —denominadas como *secentismo*—. Delacoste maneja como hipótesis la ruptura intencional de una parte de la generación de 1980 con la cultura previa a la dictadura, que era considerada como parte del Uruguay que fracasó en sus proyectos de cambio social. Identificamos algunas coincidencias entre Delacoste y el planteo de Abril Trigo (1995) al utilizar el concepto de *generación dionisiaca* para una generación que se auto definía como ausente y solitaria.⁵ Con este concepto de generación dionisiaca coinciden Álvaro Di Giorgi y Carlos Demasi (2016), y lo utilizan para definir a esos jóvenes en las antípodas del optimismo oficial sustentado en la reconstrucción democrática y de la cultura oficial dominante, tanto de derecha como de izquierda. Se dio una situación paradójica ya que esa generación combatía el discurso oficial del primer gobierno democrático, pero asumió como propio el relato refundacional que instaló el presidente Julio María Sanguinetti en 1985, que calificaba a la década de 1960 como gris, *sesentista*, mesiánica y responsable del proceso dictatorial.

Trigo (1995), describe al *graffiti* y al rock como paradigmas insustituibles de la sensibilidad dionisiaca y plantea al primero en tanto expresión espontánea que dialoga con lo popular pero opuesto a la tradición y el segundo en tanto actitud de rechazo al modelo imperante de industria cultural y poseedor de una actitud irreverente. Si bien entendemos que es discutible ya que el rock en la década de 1980 se constituía en parte fundamental de la industria de la música a nivel internacional, ese espíritu refleja el sentir del rock desarrollado por esa generación en Uruguay, que Trigo denomina *la periferia*. Analiza las propuestas de las bandas de

⁴ En 1984 vuelven al Uruguay A. Zitarrosa, Los Olimareños, D. Viglietti, N. Moraes y J. Carbajal «El Sabalero». Una multitud sale a la calle a recibirlos y se dan recitales con más de 25.000 personas —algo inusual para el momento—.

⁵ El fanzine GAS (Generación Ausente y Solitaria) hace referencia a ello.

rock y textos en fanzines, y los describe como desencantados con las generaciones precedentes y su proyecto colectivo, aspecto que los llevó a refugiarse en el individualismo y el hedonismo tan característicos del posmodernismo. Si bien esas visiones estaban presentes también podemos observar la construcción de espacios colectivos por la generación dionisiaca que menciona Trigo, pero por fuera de la política partidaria (Zibechi, 1997).

Podemos identificar en esa generación dos propuestas claras —no las únicas— surgidas en Montevideo. Por un lado, los jóvenes que se identificaron con el rock y, por otro lado, los que se identificaron con propuestas musicales múltiples, incluido el rock y el canto popular. Esta última propuesta podría definirse como *mestizo en todos lados*⁶ —vertiente sobre la que profundizaremos en futuras investigaciones— utilizando palabras de uno de sus protagonistas, Alberto «Mandrake» Wolf, «porque no éramos ni del canto popu ni del rock de esa época, éramos de otro lugar, el mestizo también conoce de los dos lugares, ¿no? pero en verdad nadie lo quiere ¿este de quién es? en esa época era así» (Wolf, comunicación personal, 2016).

Si bien ambas propuestas pertenecen a la misma generación y son muy diferentes entre sí éstas coinciden en buscar otros caminos a los realizados por el canto popular al que juzgaban como hegemónico. Aunque teóricamente no lo fuera esa generación lo percibía así, como expresa el periodista y escritor Gabriel Peveroni,⁷ en coincidencia con otros testimonios:

En la movida del canto popular me gustaba Leo Masliah, alguna cosa de Rumbo y Los Que Iban Cantando. Era esa la rama que me gustaba del canto popular, que no era tan manihero como otra corriente [...] te cansaban con los mensajes de y un día la paloma volará y entonces claro, si vos hacías la traducción era que la libertad iba a llegar, cosas así, bien chongas ¿viste? (Teflón, 2009, 26m15s)⁸

El balance del Canto Popular de esa época, no nos gustaba, pero no nos venía bien nada (Tavella, comunicación personal, 2006).

Entendía que el canto popular en el año 1983 y 1984 había estado exagerando un poco, era demasiado intelectual y faltaba transpirar, catarsis, liberar los miedos (Tabaré Rivero, comunicación personal, 2007).

El canto popular estaba por fuera, incluso le sentía cierto rechazo, no era con lo que me sentía identificado (Parodi, 2009, 27m58s).

Esa sensación de saturación que transmiten los testimonios puede haber estado influida por los modos de consumo cultural en la década de 1980 y la presencia

⁶ *Mestizo en todos lados*. Segundo disco de Los Terapeutas, editado en cassette por el sello Ayuí en 1988.

⁷ Peveroni se pregunta, ¿de dónde salieron aquellos muchachos del '85, a contramano del entonces hegemónico Canto Popular? <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Peveroni/RockUruguayo.htm>

⁸ Para más información ver el enlace <https://vimeo.com/167751716>

del canto popular en el espacio público. Cada hogar tenía un ambiente sonoro compartido⁹ y dependiendo de la clase social, podíamos encontrar la radio, el equipo de música y/o televisión para todos los integrantes del hogar —en un momento de auge del canto popular—. En el último año de la transición democrática, el espacio público fue tomado por la campaña política y las elecciones de 1984. Los comités de base y clubes políticos copaban las esquinas montevidéanas con las canciones emblemáticas del canto popular y de los cantautores que estaban volviendo del exilio. Esa presencia en el ámbito público puede haber contribuido al acto de rebeldía y la búsqueda de otros caminos identificados con un tiempo nuevo para esa generación, identificando en algunos jóvenes de 1985 el mandato punk de oponerse a lo establecido y a la generación anterior. Entre esos aspectos, Leandro Delgado (2014) observa como rasgo de identidad la estetización de la violencia en la propuesta punk, aspecto que podría ser una causa del rechazo en las generaciones precedentes que habían sufrido la violencia por la represión dictatorial.

ALGUNAS VERTIENTES EN EL ROCK MONTEVIDEANO POS-DICTADURA

Dentro de las bandas de jóvenes que se identificaban con el rock, podemos encontrar al menos dos vertientes musicales: una más influenciada por el *punk* y el *postpunk* —Los Estómagos y Los Traidores— y otra más ecléctica, con una vertiente paródica e irónica influenciada por experiencias locales precedentes —Los Tontos, El Cuarteto de Nos, La Tabaré Riverock Banda—.

La vertiente más influenciada por el *punk* se caracterizó por letras fuertes y directas que le hablaban a la generación ausente y solitaria, ya mencionada. Muchas referencias a sentimientos de soledad, oscuridad, rebeldía, el *no future* típico del *punk* y una crítica visceral al sistema político, a la sociedad de consumo y a la autoridad policial. Su música tenía claras influencias de bandas *punk* como *Sex Pistols* o *The Ramones* y el *postpunk* como *Joy Division* o *The Cure*. El sentir de esa *generación dionisiaca* (Trigo, 1995) se expresa como «*un alarido subterráneo y adolescente que no quería saber nada con la dictadura, ni con la generación del sesenta. Una generación parricida porque no le quedaba otra*» (Peveroni, 2017, p. 9) coincidiendo con el planteo *ochentista* de Delacoste y el mandato *punk* que plantea Delgado.

La mañana asoma en la ventana,
Todo vuelve a la normalidad
El dolor quedó sobre la almohada
Pero no las ganas de gritar (Los Estómagos, 1985, 01:28s)¹⁰

⁹ Cabe destacar, que no era tan habitual como hoy en día la escucha de música con auriculares, lo cual permite un consumo más individualizado. El *walkman* se desarrolló de forma comercial en 1979.

¹⁰ «Gritar» es la canción inicial del primer disco de Los Estómagos. <https://youtu.be/GOXVZxv3pRc>

La estrofa seleccionada ilustra el sentir de esos jóvenes, en sentido contrario a la alegría que provenía de parte de la sociedad por haber recuperado la democracia. Por un lado, el ambiente posterior a las elecciones fue de festejo, llegando a la asunción presidencial (1/03/1985) con distintos escenarios en las calles de Montevideo que reunían a músicos del canto popular uruguayo e invitados del exterior —Los nicaragüenses Mejía Godoy, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Charly García, GIT, Los Abuelos de la Nada y José Luis Perales—. Por otro lado, el escepticismo expresado en el disco debut de Los Estómagos «Tango que me hiciste mal» que impuso un *hit* con la canción «Fuera de control»¹¹. Sorprendía por su experimentación con las tendencias *punk* y *postpunk* —que pueden apreciarse en las canciones «Ídolos»¹² o «Vals de mi locura» explorando texturas y sonidos inusuales para el rock en Uruguay—.

Por otra parte, el primer disco de Los Traidores «Montevideo agoniza» surgía como una propuesta con influencia *punk* muy presente ampliada por la influencia de The Smiths, The Clash y The Police, 12 canciones en 28 minutos, cortas y directas con una postura rabiosa y furiosa en el escenario.

Juegos de poder,
juegos de azar,
a unos les toca todo,
y nosotros a cagar (Los Traidores, 1986, 00:19s)¹³

Víctor Nattero, guitarrista y autor de las canciones junto a Juan Casanova buscaba otras influencias que lo sacaran de ese *punk* tan visceral y alternaba la distorsión con un sonido limpio y claro. Se refiere a la importancia de George Harrison en The Beatles, reflejado por ejemplo en la canción «Solo fotografías»¹⁴

reformé la mano derecha para que tuviera otro sonido y pudiera ser compatible con la distorsión, y no meter el viejo shake en guitarra acompañando el tambor. Lo separé un poco del tambor y la gente debe imaginar que era más The Police, pero para mí es *beatle* [...] tejer una melodía debajo del cantante y ser vos el que está hablando a la vez con una guitarra es mucho más complicado que hacer un solo rápido. Porque tenés que respetar lo que está haciendo tu vocalista y a la vez atrapar a la gente con algo atrás que no es un chingui-chingui (Nattero, 2015).

11 «Fuera de control» se transformó en el primer corte de difusión de Los Estómagos <https://www.youtube.com/watch?v=0hWHN4159g0>

12 «Ídolos» (<https://www.youtube.com/watch?v=jWSQOkcP61s>) y «Vals de mi locura» (<https://youtu.be/phToOF6PLTY>) crean un ambiente sonoro con algunos efectos creados por los instrumentos y otros por sonidos de elementos sonoros procesados en la mezcla, efectos que alternan intensidad y paneos, sonidos de campanas y recitado de poesía que no era lo usual para un rock más canónico.

13 La canción se encuentra disponible en <https://youtu.be/ks0AQj7SVrI>

14 La característica mencionada se encuentra en este enlace <https://youtu.be/9QekLIVNInk>

La otra vertiente rockera más paródica o irónica, además de las influencias *punk* y *postpunk* mencionadas, se inspiraban en la obra de Leo Masliah, Los que Iban Cantando, Rumbo —entre otros— y buscaban la experimentación sonora, la creación de ambientes surrealistas en sus letras y música. Desde sus inicios, bandas como Los Tontos, La Tabaré Riverock Banda o El Cuarteto de Nos, comenzaron a desarrollar una propuesta que buscaba llevar esas influencias al formato de una banda de rock.

–R. Musso: No sé porque nos presentamos en el Festival de Canto Popular de La Paz, estaríamos al pedo. [...] Tocábamos *Crece la croqueta, Songrococongo*. –S. Tavella. Era una especie de poemita de Nicolás Guillén, que tiene todo modismos cubanos y entonces dijimos estos como son todos medios psicobloches [...] entonces parábamos, agarrábamos un diccionario y decíamos bachata, ¿qué quiere decir? Y buscábamos y no estaba. La gente estaba en otra, y hubo parte del jurado que estaba muy fastidiado (Musso & Tavella, 2009, 32m10s).

El Cuarteto de Nos ironizaba con todo, con la izquierda, la derecha, los héroes patrios, el macho, las tías, la masturbación, etc. Desde lo musical, utilizaban sonidos que no eran bien vistos por la movida de rock del momento. La percusión o la utilización de teclados con sonoridades que parecían dialogar con la música tropical, el melódico internacional o lo *techno* —pero sin intención de reproducir esos estilos, sino de adaptarlos a su estilo propio—. Utilizaban la vocalización del melódico internacional y las canciones de amor con canciones como «Enamorado de un pollo»¹⁵. Siempre buscando la ironía y la doble lectura, pero desde un lugar distinto al imperante en la etapa anterior. La ironía no tenía por qué ser seria y comprometida como en el lenguaje alternativo planteado por Carlos Martins (1986), podía ser disparatada, loca, surrealista. Hablaba de clases sociales, sin hablar de Marx o de justicia social como en la canción «Revolución N° F», en la que utilizan una sonoridad *techno*¹⁶ asociada a las discotecas a las que concurría la clase alta en Uruguay. Esa canción juega con sonidos de sintetizadores y cantaba letras directas que podrían dialogar con el *punk*. «Imaginate que formas parte de un grupo de personas, a las cuales, el Uruguay les pertenece. Imaginate ejecutivo, siempre dispuesto al engaño, la cabeza de los demás, son tus peldaños» (El Cuarteto de Nos, 1987, 00m41s).¹⁷

En el caso de *La Tabaré Riverock banda*, comenzó a experimentar con lo que su autor denominaba *teatro clip*. Aprovechando su experiencia actoral, Tabaré Rivero comenzó a desarrollar pequeñas escenas con actores que intervenían

¹⁵ La canción se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=41H2342k9c4>

¹⁶ El *techno* proviene de sonoridades desarrolladas en Alemania y en Detroit. Toma sonidos de la música house y su fusión con música europea, centrada en la investigación con sonidos electrónicos y sintetizadores.

¹⁷ La canción se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jMCRA50sVHc>

entre las canciones, para abordar distintos temas como la represión, la dictadura, la violencia, la rebeldía juvenil, la exploración sexual, el consumismo, etc. Era novedoso para los jóvenes del momento, ya que esta idea había sido desarrollada en Uruguay por Horacio «corto» Buscaglia¹⁸ en la década de 1960 con El Kinto. «En todas las canciones de esos discos había bastante humor, más que en la década anterior, en la que no había motivo para reírse de nada» (Rivero, comunicación personal, 2007). Alude a un cambio que se dio en el momento, que le permitía hablar de situaciones de tortura, pero utilizando el humor con música de un rockailable de los 50, canta:

Me metieron la picana,
y dijeron sana sana,
pero mi cola de rana me dolía.
Yo gritaba pido gancho,
el que me toca es un chancho,
y me tocaban más fuerte todavía, ahhhh. (La Tabaré Riverock Banda, 1987, 00:16s)¹⁹

Abordaba temas muy dolorosos, en un momento en que imperaba el silencio y el miedo. Sin dudas podía causar rechazo de la sociedad adulta que sufrió la tortura en carne propia, pero tenía una estrecha relación con el planteo de la *generación dionisiaca* (Trigo, 1995) buscando el límite, los temas prohibidos. En lo político, el juicio a las Juntas Militares en Argentina mostraba un antecedente cercano en lo geográfico pero lejano en las posibilidades. El parlamento había votado la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado —promulgada el 22/12/1986—, buscando en primera instancia que los crímenes cometidos por los militares en dictadura no fueran juzgados. Dicha ley se sometió a referéndum popular para ser anulada en 1989, bajo un clima de amenazas desde las cúpulas militares. La anulación de esa ley perdió la contienda electoral y generó un golpe muy duro para esa generación.

LAS RAZIAS Y LAS CANCIONES

Esa generación de jóvenes cancionistas surgidos en la transición demostró que no solamente poseía características de *generación dionisiaca*. No se trataba solamente de una visión desencantada. Mantenían sus diferencias con las generaciones anteriores y buscaron expresarse y militar políticamente por fuera de los partidos políticos ya establecidos, creando organizaciones sociales como la Red de Teatro Barrial, la Coordinadora Anti Razias, el SURME —Sindicato Único Revolucionario de los Muchachos de la Esquina—, Homosexuales Unidos, Mafaldas, la Cooperativa del Molino, los fanzines²⁰ Kamuflaje, GAS —Generación Ausente y Solitaria—, La

¹⁸ Horacio «corto» Buscaglia desarrolló estas propuestas escénicas en los 4 espectáculos *Musicion* de 1969, con el grupo El Kinto, E. Mateo, R. Rada, M. Guardia, D. Denoir, C. Santos, *Dino* y el actor P. Vázquez.

¹⁹ Para profundizar escuchar el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=TrEUXeRDRyc>

²⁰ Fanzines: revistas caseras fotocopiadas y vendidas en espacios que convocaran a la juventud.

Oreja Cortada, entre otros. Estos colectivos señalaban una gran preocupación por la persecución policial a jóvenes entre 18 y 25 años²¹ en la pos-dictadura, identificando hitos como la detención de Esteban De Armas cantante del grupo *Clandestino* durante una actuación²², o la muerte del joven Guillermo Machado en una comisaría luego de una razia en 1989.²³ Cabe aclarar que el decreto N.º 690 aprobado en 1980 que habilitaba a las razias, recién fue derogado por el gobierno de Tabaré Vázquez el 14 de marzo de 2005.

Diego Pérez (2020) se refiere como *democracia tutelada* al primer gobierno democrático instalado en 1985, debido a la violencia cotidiana que vivían los jóvenes, como las mencionadas por Zibecki, Delgado, Diego Sempol y Sebastián Aguiar (2014). Pérez, como integrante de esa generación, recuerda un sentimiento de desprecio por parte del mundo adulto, no se sentían partícipes de la algarabía y felicidad por haber recuperado la democracia. Observaban algunas incoherencias en la construcción de libertades. Por un lado, las elecciones realizadas con candidatos proscritos y, por otro lado, la represión y las razias que vivían mayormente los jóvenes.

Por ser adolescente y portar *walkmans* eras tildado de idiota norteamericanizado, y si también llevabas caravanas y el pelo pintado te convertías automáticamente en un atrevido maricón y por tanto desintegrado, snob, carente de compromiso, irreal, efímero y censurable» (Pérez, 2020, p. 55)

En este aspecto coincide Sempol, que califica al período 1985-1989 como *posdictadura autoritaria* al recordar testimonios de jóvenes detenidos en razias entre 1985 y 1989, que narraron experiencias de tortura a través de mecanismos que no dejan marcas, identificando una continuidad en procedimientos policiales del período dictatorial que simplemente moderaron sus prácticas (Sempol en Machado, 2023).

La muerte de Guillermo Machado en una razia se transformó en un hecho que provocó una gran movilización en las calles y que desembocó en la destitución del Ministro del Interior, Antonio Marchesano. Guillermo fue detenido el 16 de julio de 1989 y como expresa el parte policial «se encontraba en actitud sospechosa. Estaba comiendo refuerzos de pan y mortadela y tomando una mezcla de vino con Coca Cola» (Machado, 2023, p. 15). El 24 de julio falleció luego de 8 días de internación en un hospital. Cabe destacar que 2 meses antes se había aprobado la *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* contra la cual habían militado los colectivos de jóvenes ya citados.

21 La consigna de la Coordinadora Anti Razias «Ser joven no es delito» expresa esta visión.

22 El 15 de mayo de 1988, el cantante del grupo *Clandestino*, Esteban de Armas fue detenido por la policía y estuvo detenido aproximadamente 1 mes por cantar consignas contra el gobierno y la dictadura, en el recital organizado por la IMM denominado Parque Rock-dó.

23 Ese hecho generó la Marcha de las Antorchas. 30.000 personas marcharon desde Plaza Lafone a las laderas del Cerro (Sempol, D; Aguiar, S., 2014), (Zibecki, 1997).

Muchas canciones de esa generación abordaban la temática y expresaban su preocupación. «En la noche» y «Seguridad» de Los Estómagos, «Policías» de Los Tontos o la emblemática «Razzia»²⁴ del grupo Guerrilla Urbana:

Hablando de la Gestapo ya están aquí.
No hay documentos, están detenidos.
Todos bien quietos, cerdos pervertidos.
Yo siempre pienso lo que no debo pensar
y es por eso que me va a reeducar.
Esta noche no salgas a la calle
esta noche [...] esta noche, esta noche, porque Razzia (Guerrilla Urbana, 1987).

CONCLUSIONES

Este artículo se centra en la generación de cancionistas que surgió en Montevideo durante la transición democrática, una corriente marcada por un escepticismo que contrastaba con la alegría descrita en el contexto de recuperación de las libertades. Las experiencias de represión, sufridas especialmente por los jóvenes en las razias, y las primeras elecciones con candidatos aún proscritos en 1985, constituyen elementos clave para comprender esta postura generacional. El choque entre esta generación y quienes retornaban del exilio político (Zibechi, 1997) llevó a que muchos jóvenes, que habían luchado activamente por la recuperación democrática, sintieran que habían perdido su espacio, comenzando a buscar canales alternativos fuera de los partidos políticos para expresar sus ideas.

Como toda generación emergente, buscaban una identidad que los diferenciara de sus predecesores. Sus canciones reflejaban estos conflictos, sobre todo en las letras, y en cierta medida también en lo musical. La adopción del *punk rock* y la filosofía *do it yourself* (DIY) fue un intento de distanciarse del rock que se había consolidado en el país. No era necesario ser un experto en un instrumento; bastaba con conocimientos básicos, ganas y actitud. En ese momento, la escena musical nacional tenía un gran protagonismo del canto popular, que había logrado mucha presencia en el ámbito público —en un contexto de campaña política que tomaba el espacio público y en el equipo musical familiar—. La nueva generación percibía características hegemónicas en este estilo, aunque teóricamente no lo fuera, y buscaba algo diferente para la escena local. Tal vez lo que importaba no era tanto el qué o el cómo, sino explorar los límites en un contexto de cambio y responder a preguntas como: ¿realmente ahora podemos decir lo que queremos?

REFERENCIAS

Delacoste, G. (2016). El ochentismo. En A. De Giorgi, & C. Demasi (Comps.), *El retorno a la democracia*. Otras Miradas. (pp. 21-46). Fin de Siglo.

²⁴ Por más información escuchar el enlace <https://youtu.be/Crlm10qjEk>

- Delgado, L. (2014). El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevideanos. *Cuadernos de Historia*, (13), 115-133.
- Di Giorgi, A., y Demasi, C. (2016). *El retorno a la democracia: otras miradas*. Fin de Siglo.
- El Cuarteto de Nos. (1987). Revolución número F [Canción]. En *Soy una arveja*. Sello Orfeo.
- Guerrilla Urbana. (1987). Razzia [Canción]. En *Rock 3*. Sello Orfeo.
- La Tabaré Riverock Banda. (1987). Sana sana rock [Canción]. En *Sigue siendo rocanrol*. Sello Orfeo.
- Los Estómagos. (1985). Gritar [Canción]. En *Tango que me hiciste mal*. Sello Orfeo.
- Los Traidores. (1986). Juegos de poder [Canción]. En *Montevideo agoniza*. Sello Orfeo.
- Machado, C. (2023). *Humanas Bestias*. Sunca.
- Martins, C. (1986). *Música Popular Uruguaya 1973-1982. Un fenómeno de comunicación alternativa*. Banda Oriental.
- Nattero, V. (07 de 08 de 2015). Viviendo en Uruguay (I. Martínez, Entrevistador). *La Diaria*. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/8/viviendo-en-uruguay/>
- Nazabay, H. (2013). *Canto Popular. Historia y referentes*. Cruz del sur.
- Parodi, G. (2009). Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora de Imagen.
- Pérez, D. (2020). *¿Quién escupió el asado? Subculturas y anarquismos en la posdictadura. Uruguay 1985-1989*. Alter.
- Peveroni, G. (2017). *Tango que me hiciste mal*. Estuario.
- Pinto, G. D. (2013). *Los Que Iban Cantando. Detrás de las voces*. Tump.
- Sempol, D., y Aguiar, S. (2014). Ser joven no es delito: transición democrática, razzias y gerontocracia. (B. Nacional, Ed.) *Cuadernos de Historia*, (13), 134-151.
- Tavella, S & Musso, R. (2009) Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya / Entrevistado por Juan Pellicer*. Altamira Productora.
- Teflón, R. (2009). Capítulo 10 [Episodio de serie de televisión]. *Historia de la Música Popular Uruguaya*. Altamira Productora.
- Trigo, A. (1995). Rockeros y graffiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. *Hispanamérica*, 24 (70), 17-40. <http://www.jstor.org/stable/20539824>
- Zibechi, R. (1997). *La revuelta juvenil de los 90*. Tierra Amiga.

Insurrección y afirmatividad del musicar. Dimensiones políticas en la historia de la música
Martín Eckmeyer
Arte e Investigación (N.º 26), e113, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e113>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

INSURRECCIÓN Y AFIRMATIVIDAD DEL MUSICAR

DIMENSIONES POLÍTICAS EN LA HISTORIA DE LA MÚSICA

INSURRECTION AND AFFIRMATIVENESS OF MUSICKING POLITICAL DIMENSIONS IN MUSIC HISTORY

MARTÍN ECKMEYER | martineckmeyer@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0003-1430-4542>

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Escuela de Música, Danza y Teatro.
Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos.
Argentina

Recibido 17/09/2024 | Aceptado 04/11/2024

RESUMEN

El trabajo propone reconsiderar los vínculos entre música y política y su valor para la producción actual de la historia musical, a partir del análisis de casos paradigmáticos del musicar y la musicología que revelan una *dimensión política de la música* en términos de afirmatividad (Marcuse, 1967) o insurrección (Quintero Rivera, 2020). Suspendiendo el hechizo afirmativo de la musicología hegemónica y la conversión del musicar en escritura, considerando las formas sonoras *otras* del Sur Global y el Mundo Popular Subalterno, encontraremos que toda producción musical a lo largo de la historia contiene una dimensión de acciones e intereses profundamente políticos. Rituales en el sonido de afirmatividad e insurrección.

PALABRAS CLAVE

historia de la música; musicar; música y política; historiofonía; historiografía musical

ABSTRACT

This paper aims to reconsider the links between music and politics, and their value for the current production of musical history, based on the analysis of paradigmatic cases of music-making and musicology that reveals a *political dimension of music* in terms of affirmative culture (Marcuse, 1967) or insurrection (Quintero Rivera, 2020). By suspending the affirmative spell of hegemonic musicology and its reduction of musicking into writing; and considering the sound forms of Global South and the Subaltern Popular World, we will find that all musical production throughout history contains a deep dimension of political actions and interests. Rituals *on sound* of affirmative culture and insurrection.

KEYWORDS

music history; musicking; music and politics; historiophony; music historiography



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

DOSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

Este trabajo integra un simposio titulado «música y política», razón por la que encontramos necesario hacer algunas aclaraciones. Si bien se reconocen hoy vínculos entre música y política, todavía buena parte de la musicología concibe al musicar como algo disociable de lo político. Son esferas que pueden estudiarse por separado. Aún pueden verse apartados de «música y política» en libros de texto, segregando del relato principal a quienes desde su práctica musical exponen su militancia. Dentro de una escucha esteticista esta discusión llegó a un estancamiento y perdió interés, y entonces emergieron los textos sobre aspectos políticos en la música, que hablan de todo menos de música (Tagg, 2014). Podemos convertir esto en síntoma, y decir que la continuidad de este tratamiento escindido entre música y política evidencia la vigencia y continuidad de ciertos prejuicios y sesgos, idiosincráticos y epistémicos, en el campo de los estudios musicales.

Es de la mayor vigencia entonces seguir indagando y fundamentando los aspectos políticos de la música. Nos gustaría comenzar hablando directamente de una *dimensión política de la música*, como un primer gesto para superar la noción de que *música y política* son dos entidades que hace falta relacionar mediante un esfuerzo intelectual.

Para delinear una dimensión política *dentro* del musicar y observar su especificidad estructurante en su desarrollo histórico en el espacio social, proponemos reconocer dos actitudes que atraviesan la historia de la música y llamamos *afirmatividad e insurrección*. Dos posiciones abstractas dentro del campo de producción musical, si se quiere ideales, que en la realidad histórica nunca se revelan de forma absoluta. Aun así constituyen una suerte de vector histórico para entender que la política no es algo que podemos adjuntarle a la música. Dimensión política del musicar y *dimensión sonora de lo político*, constitutivas de su devenir histórico no sólo en la cultura occidental y sus ramificaciones coloniales, sino y fundamentalmente en el Sur Global.

LA AFIRMATIVIDAD EN MÚSICA Y MUSICOLOGÍA

No es fortuita ni accidental la separación abismal entre música y política. Es producto de la ideología de la modernidad/colonialidad y su proceso civilizatorio desplegado desde el siglo XVI (Dussel, 2007) con el objetivo de modificar el sistema mundo y ubicar su cultura como *superior* a partir del epistemicidio y genocidio de los *otros* culturales (Grosfoguel, 2013). Por ello, más allá de que haya quienes consideran los debates superados, la escisión entre lo musical y lo político emerge todo el tiempo, brota una y otra vez, porque constituye una continuidad del dualismo moderno/colonial.

Por ejemplo, en un artículo de Rubén López Cano, que apareció como novedad en la lista de la IASPM-AL mientras escribíamos este texto, leemos lo siguiente:

En mi ámbito hay que desmentir una y otra vez la creencia de que existen algunos objetos de estudio «verdaderamente musicales» en virtud de que se pueden representar eficazmente en el pentagrama y otros que son «extramusicales» pues se relacionan con aspectos socioculturales que no son «esenciales a lo musical» (2021, p. 1).

El texto de Cano surge como respuesta a las protestas contra la descolonización de la academia hechas por J. P. E. Harper-Scott, editor de la serie de Cambridge *Music in Context*, recibida como una forma más *social* de historia de la música. Sin embargo, podemos notar que ese *contexto* es concebido como algo diferente del objeto musical; algo *extra-musical* en el que se ubica nuestra dimensión política de la música. Este aspecto epistémico aclarara por sí solo la renuencia de Scott, y su caso evidencia la absoluta vigencia de los esfuerzos por separar a toda costa la dimensión política de la música de lo que sigue pensándose como *hecho* musical.

Esto introduce la (in)definición de *lo histórico* por parte de la corriente principal de la musicología, que precisamente lo desvaloriza por asociación con lo político. Una vieja idea rankeana, por lo cual la musicología reedita el más rancio positivismo (Kerman, 1985). No es únicamente la dimensión política la que es despreciada en todo estudio *musical*; ese mismo análisis musicológico sólo es posible en la medida en que extirpemos todo lo que tenga que ver con lo *histórico*. La musicología se ubica así, casi con orgullo, en la vereda opuesta de la historia, para galvanizar el valor estético —atemporal— de la música (Dahlhaus, 1997). En ese pasaje renuncia a todas las dimensiones que podrían ubicar al hecho sonoro en la historia: lo social, lo económico, lo tecnológico y, desde luego, lo político. El *independiente bello de la música* de Edward Hanslick (1947) es aún hoy la base que informa los análisis que se autodenominan musicológicos.¹

Pero detrás de este proceso de purismo estético, de toda la teoría musical derivada del desinterés y la autonomía, aparece ruidosamente la mayor de las paradojas. Puesto que todo esto no es más que el fundamento de autoafirmación de la burguesía en su lucha *política* por encabezar la marcha triunfal de la modernidad/colonialidad. La ubicuidad de la estética del desinterés en el pensamiento de los siglos XVIII y XIX —que fundamentan la musicología del XX— son la mejor evidencia al respecto:

Si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones que constituyeron el

¹ Durante la presentación en el Instituto Nacional de Musicología de un reciente libro del Dr. Diego Madoery sobre Charly García, el reconocido musicólogo Martín Liut celebró su aparición como «un aporte que nos da una unidad de medida, porque se ocupa de las notas [...] faltaba un análisis musicológico de Charly García». Puede verse aquí: <https://www.youtube.com/live/AAeVQTboVxA?si=aaALAHhBI7km4KEO>

meollo de la lucha de las clases medias por alcanzar la hegemonía política (Eagleton, 2006, p. 53).

Una hegemonía sólo posible en virtud de la desmovilización de las clases populares y su expulsión del programa político insurgente. Eso es, precisamente, la *cultura afirmativa* que tan agudamente describió Herbert Marcuse (1967): un *hechizo* en donde el arte autónomo permite «hacer creer en una representación consensual del mundo» (Attali, 2011, p. 72), que *necesita* desvincular la producción artística de las condiciones materiales para la reproducción de la vida y de la lucha política de los sectores subalternos por participar activamente en ella. Que la música se convierta en un *repertorio* (Kaltenecker, 2004) obligatorio y universal de *objetos* despolitizados gracias a la mediación de la crítica musical y la musicología, no es consecuencia sino fundamento del desarrollo y el éxito *político* de esa burguesía. Más aún, debemos pensar en esos objetos —obras musicales sustraídas de la historia— no tanto como patrimonio de un museo imaginario (Goehr, 1992) sino como *vitrina comercial*, escaparate de productos puestos a la venta, máxima frecuencia del interés burgués por el arte. Es en pos de desarrollar el mercado musical moderno que se definen los objetos y sujetos de la musicología y sus análisis (Attali, 2011); las obras musicales, entendidas como estructuras funcionales, lógicas y formales (Treitler, 1991) y nunca definidas por el fenómeno sonoro, ya que son «intercambiables» (Small, 1989); la creación genial, que sólo se valida en el papel, en la partitura silenciosa que «autoriza» (Cook, 2001, p. 41) su interpretación, para un público que no participa de la creación, porque es un consumidor (Small, 1989, p. 185).

Esta concepción afirmativa de la musicología conlleva un sesgo fundamental, el *grafocentrismo*: sólo se estudia —es decir *se escribe*— sobre la música *escrita* —en partitura—, y así todos —sí, *todxs*— aprendemos que La Música es aquella de la cual se escribe. Una redundancia metodológica, que no es un error, ya que produce un imaginario social que equipara música y escritura, y produce un lenguaje normalizado sobre lo musical: «*escribir* una canción»; «*tocar por música*, es mejor que *de oído*»; «saber *leer* las intenciones del compositor»; «tenemos uno en el grupo que es *el músico* -porque sabe leer *música*», entre muchas otras frases célebres. El modelo afirmativo *opone* la escritura a lo sonoro, como opone lo artístico a lo histórico y a lo político. La afirmatividad musicológica exhibe una circularidad: es la afirmación de lo existente en base al análisis y relato de la *escritura* musicológica sobre el arte musical *escrito* y *superior*, que en tanto tal se aparta de la política y se eleva del barro histórico. Y así, lo que es, es, y por lo tanto no puede transformarse; máxima *política* del positivismo. En un mismo gesto, se sustrae la idea de lo musical de cualquier manifestación sonora particular, contingente e histórica —requisito para poner la música en venta y sancionar el canon universal obligatorio—, y en simultáneo se enmascaran todas

las condiciones sociales de producción de ese arte superior, que requieren en gran medida del producto de la opresión y el saqueo colonial. Quizás no haya un mejor ejemplo de lo que significa el interés de clase que toda la teoría estética del desinterés. Ninguno de sus elementos es accesorio; el grafocentrismo musical y musicológico son en un todo dispositivos centrales de la cultura afirmativa

Así como en la praxis material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del «bien», así también en la praxis cultural se consolida la obra, su contenido, en un «valor» de validez universal [...] sin que interese su posición en el proceso de producción (Marcuse, 1976, p. 49).

LA PRIMERA MÚSICA OCCIDENTAL ES EL PRIMER GESTO AFIRMATIVO

Despojado del misticismo que suele recibir, el mismo acontecimiento considerado fundante de la historia musical no es más que un gran hecho político, cuyo aspecto estético, si es que existe, es marginal. Es tan monolítico como mítico señalar al canto gregoriano como comienzo de *toda* música: desde los ilustrados Jean J. Rousseau o Charles Burney, hasta los medievalistas del siglo XX Willi Apel, Richard Hoppin o Bruno Stäblein, pasando por nacionalistas del XIX como Raphael Kiessewetter o Francois Auguste Gevaert, e incluso historiadores sociales como Henry Raynor; *toda* la musicología moderna acepta sin discusión esta premisa fundante, justificada en un sólo argumento: es el primer repertorio musical *escrito*.

Es un gran ejemplo de afirmatividad, porque *históricamente* con el gregoriano nada comienza ni cambia *en la producción musical*, ya que mucho antes el canto litúrgico de Roma y de los diferentes reinos cristianos se había modelado según la imagen *sonora* de la cuenca oriental del mediterráneo —de las iglesias siríaca y bizantina por ejemplo— que a su vez derivaban buena parte de sus procedimientos de la cantilación hebrea y de la *práctica* musical persa —como la improvisación sobre centones y gestos melódicos, la polifonía y la ornamentación microtonal de amplios melismas— y no de la *teoría* musical griega. En el momento en que los musicólogos ubican la emergencia del canto gregoriano, no hay nada *estéticamente* significativo que aparezca como novedad en la música.

Lo que sí cambia es, precisamente, un aspecto profundamente importante en la *dimensión política* de la música: el canto que llamamos gregoriano aparece como respuesta homogeneizante ante una pluralidad cultural, la de los reinos *bárbaros* occidentales y su plétora de liturgias y canciones. Realidad heteróclita configurada entre los siglos III y VIII al calor de las cambiantes relaciones de los pueblos germanos con la autoridad papal y la labor de monjes y predicadores, a veces con ideas propias y otras bajo mandato de Roma. Pero hacia el comienzo del siglo IX estas microcristiandades eran un problema para una nueva entidad política supraterritorial basada en la alianza entre el papado y los Francos: el

Imperio Carolingio. La forma más problemática de heterogeneidad se encontraba en las manifestaciones culturales transversales y recurrentes, entre las cuales se destacaban las canciones para el culto religioso: que cada pueblo sometido por los Francos manifestase su fe y practicara el ritual con canciones y formatos musicales divergentes, era la mejor prueba fáctica de que el imperio no tenía entidad real. Esto motiva a los funcionarios carolingios, como Alcuino de York o Juan el Diácono, a producir un cambio cultural radical: unificar *el sonido* de la liturgia cristiana (Griffiths, 2009). Para lo cual necesitaron dos elementos: crear una tecnología capaz de establecer dicha homogeneización, y producir un hechizo afirmativo que hiciera posible creer en que ese nuevo ritual impuesto era más auténtico que todo lo que se venía cantando. Las respuestas fueron, respectivamente, el desarrollo de la escritura musical y la narrativa del origen divino del canto, a partir de reinventar la figura mítica de Gregorio Magno y ficcionalizar su rol de intérprete de la voz de Dios.

En el incipiente Occidente es el interés político el que produce el cambio: la notación hace que todos canten lo mismo, o al menos algo que todos puedan decir y reconocer como *lo mismo*. E introduce un desplazamiento ontológico duradero, desde la materialidad sonora hacia la escritura, formas lógicas que expurgan las ondulaciones improvisatorias voluntariamente ambiguas (Treitler, 1991). Por eso la escritura medieval y luego la moderna se enfocan en las notas, buscando la precisión de las alturas, descuidando todo lo vinculado con lo fenoménico del musicar. Occidente comienza cuando la escritura se sobreimprime al sonido y la música comienza a entenderse como escritura, para hacer desaparecer la caleidoscópica diversidad de la re-creación participatoria del musicar antiguo.

En consonancia, el aspecto narrativo-mítico también celebra lo escrito por sobre lo sonoro: lejos de fundamentar el nuevo canto en sus propias tradiciones litúrgicas, los Francos apelan a un papa muerto 200 años antes; Juan el Diácono escribe la biografía y crea la imagen que se fijará indeleblemente: el espíritu santo, en forma de paloma, se posa en el hombro de Gregorio para transmitirle el verdadero canto litúrgico, que es *anotado* por el pontífice y sus amanuenses en volúmenes que los carolingios harán llegar a cada rincón de la cristiandad. El poder de la escritura es santificado primero y prescrito después, como verdadera forma de la música, por la musicología moderna. Dos tiempos para un mismo gesto de afirmatividad. Voluntad política operada como forma de detener la diversidad transformadora del musicar, que se revela *subversiva* (Gioia, 2020), *ruidosa* (Attali, 2011), *discrepante* en función de la propia participación en el musicar (Keil, 2001). Cargada de sentidos *insurrectos* (Quintero Rivera, 2020) por su propia existencia no fijada, *perturbación* acústica, *irregular* y *mestiza* en el sentido más heterogéneo del término (Laplantine & Nouss, 2007). Todas amenazas que producen horror ante la afirmatividad del occidentalocentrismo.

El grafocentrismo se expresa así en dos dimensiones diacrónicas que dialogan entre sí a través del tiempo, haciendo de la musicología parte integral de la construcción de poder occidental. El gesto musicológico afirmativo de Kiesewetter a Grout, actualiza el acto político de afirmatividad medieval. Mientras la notación permite a la musicología una metodología tendiente a purgar toda dimensión política en sus análisis, una *historia* de la escritura musical —y musicológica— la revela como acto político. Con prístina claridad los protagonistas se confiesan, reivindicando la operación gregoriana:

Será posible demostrar que esta batalla entre una música voluptuosa e indisciplinada, y otra de armonía y forma racionales, no era otra cosa que el enfrentamiento entre el internacionalismo y el nacionalismo, entre el comunismo y el individualismo, entre un *Völkerchaos* y un *Germantum* [sensibilidad occidental] (Chamberlain, como se citó en Treitler, 1991, p. 295).

El acto gregoriano es el primero, pero de ninguna forma el único ni el último de la historia musical: la producción musicológica de la armonía por terceras renacentista como chispa de la modernidad y justificación de superioridad cultural, es también un acto de afirmatividad apuntalado por una narrativa musicológica despreocupadamente a-histórica, cómplice de la colonialidad, productora de diferencia colonial en tanto armónico-céntrica; estructura musical que en conjunción con el melodrama y la teoría de la afectividad, fungió como estructura del mercado musical moderno y símbolo a imitar de la sofisticación occidental. Banda sonora y código del imperialismo, ejemplificado al extremo en esa oda colonial que son «Las indias galantes» de Jean Phillippe Rameau, *causlamente* el encargado de teorizar, por escrito y en primer término, la armonía funcional. Escritura que continuará en el siglo XIX en la pluma de los que escriben de música, y hasta de ellos mismos: los compositores decimonónicos escriben sobre lo que escriben, y son descritos por la crítica musical y la musicología, disciplinas importantes del siglo de máxima expansión colonial.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL MUSICAR Y EL MUNDO POPULAR SUBALTERNO

En buena parte de la historia del Sur Global existe un componente mágico asociado con la música, pero que no se trata de lo que occidente y su engreída secularización han pretendido definir por tal cosa, como superstición primitiva incompatible con la razón (Gioia, 2020, p. 22). Al contrario, debemos entender magia en el sentido de *transformación*. ¿De qué? Nada menos que de la realidad, en toda su dimensión. Esto nos acerca a la idea occidental de *política*, que en el fondo no es otra cosa que un procedimiento para transformar la realidad. Desde esta plataforma mágica, el musicar es parte del rito, operación social transformadora más o menos institucionalizada que «tiende casi siempre al logro de una determinada función [...] política» (Colombres, 1991, p. 215).

Es interesante que las teorías musicológicas, desde la afirmatividad que encubre la política del arte occidental, han desprestigiado las producciones del Sur Global precisamente por detectar en ellas un componente político y, por ello, un carácter *funcional* en la música, incompatible con la estética —y la política— del desinterés burgués moderno/colonial. Así que aquí lo político está en evidencia, aunque encontramos una concepción política *otra* en cuanto al modo de tramitar los conflictos y gestionar la concurrente producción de musicar.

Cuando los habitantes del Valle del Mantaro en Perú construyen una casa, entre los materiales de construcción figuran las canciones. Según los investigadores Raúl Romero y Anthony Seeger (1995), en la construcción comunitaria llamada *pirkansa* las canciones producen la casa y generan condiciones para que sus habitantes sean felices en ella. Algunos de esos cantos, generalmente en voces de mujeres, dicen cosas como «ahora hemos puesto al niño en su lugar, en este trozo de tierra; así que ahora siéntete en casa, porque ahora serás feliz» (Seeger, 1995). En tanto la comunidad, el ayllu, se entreteje y prospera en base a este trabajo colectivo en el que la realización de cada sujeto implica el bienestar social de todas y todos, la canción y la construcción colectivas son un hecho fundamentalmente político. Y mágica es la música en el sentido de que quienes cantan, y quienes escuchan, creen en su potencial transformador: del terreno, de la familia, de la comunidad, del mundo. Considerando todos estos elementos, la música de la *pirkansa* es un excelente ejemplo de la hipótesis de Jacques Attali sobre la cualidad profética de la música (2011, p. 12). Cualidad mucho más *política* que, digamos, la dedicatoria y desdedicatoria de Beethoven a Napoleón, o las simpatías partidarias de Shostakóvich.

Pasando ahora al verdadero centro del mundo en el momento histórico de emergencia del canto carolingio del que hablamos antes, nos vamos a encontrar no sólo con más formas políticas de la música, sino con otra concepción de la música y de la política. Durante más de un milenio, en el extenso corredor de la Ruta de la Seda:

Las rencillas casi nunca llegan a un punto crítico, sino que más bien se disuelven, y socialmente se las resuelve con un reconocimiento formal de las posiciones de ambas partes. Incluso las guerras, en la medida en que las había, tenían lugar de tal manera que cada una de las partes hacía todos los esfuerzos posibles por evitar el encuentro con la otra. Esta sencilla adaptación no es perfecta, y muchas rencillas encuentran expresión en formas socialmente aceptadas de danzas y música (Small, 1989, p. 55).

En el mismo siglo IX de Carlomagno, el factor de poder más importante de Asia era la dinastía Tang de China, una refinadísima cultura con un alto grado de desarrollo artístico —análogo a lo que sería 500 años después el renacimiento italiano por

ejemplo, que según parece fue influenciado por los Tang (Dussel, 2007, p. 143). Una de las músicas más interpretadas de la época Tang es la pieza para *pipa* conocida como *emboscada desde diez lugares diferentes*. La escucha occidental la ha reducido a una pieza programática o incidental, ya que reactualiza la memoria histórica de, precisamente, un conflicto entre facciones. En este caso de una batalla, la de Gaixian, que dio origen a la dinastía Han, fundadora entre otras cosas de la Ruta de la Seda. La pieza es muy virtuosística, y cada intérprete en realidad la recrea, puesto que involucra en cierto sentido lo que llamamos improvisación. Pero en realidad la *emboscada*... no es una pieza musical, sino que son dos, puesto que se concibió *junto con* otra que se denomina *el general se quita la armadura*, y cuenta la misma batalla pero desde el punto de vista de los derrotados: el general Xian Yu, gobernante de China destronado justamente por los Han. Como en una especie de taoísmo de *yin-yang*, el par de músicas *producen* una memoria histórica que enseña que no hay vencedores si los vencidos son eliminados junto con sus saberes y tradiciones. Todos son necesarios para fabricar el tejido social próspero. Es un sentido político absolutamente opuesto al del epistemicidio del canto carolingio y su continuidad en la conquista de América y el imperialismo occidental moderno.

LA INSURRECCIÓN COMO DIMENSIÓN POLÍTICO MUSICAL DEL MUNDO POPULAR SUBALTERNO

Con enormes diferencias y sólo en función de la brevedad de este escrito, nos permitimos mencionar como constelación de posibilidad una traducción intercultural (Santos, 2014) entre esta formulación política del musicar Tang y otras formas epistémicas del Sur Global, como la noción de *ubu-untu* del África niger-congo, o el principio *arca-ira* de las culturas matriciales andinas, que participa en la *pirkansa* que mencionamos antes. Incluso el concepto musulmán de *tawhid*, la unicidad de Dios que occidente contrasta con la trinidad cristiana implica para los musulmanes que *lo otro* no es independiente del nosotros, y por lo tanto nunca puede pensarse como la anulación de lo que somos.

El ser islámico es un ser global en el sentido de que el otro se comprende como parte del mismo, el otro no es mi antítesis sino parte de mí [...] no es mi anulación, ni mi definición por contraposición, entonces puedo plantear un verdadero diálogo humano-ecológico, epistemológico-existencial. Un diálogo no epistemicida ni genocida (Sibai, 2017, p. 268).

Todas estas formas del musicar y de la política presentes a lo largo y ancho de la historia del Sur Global cuestionan, por su sola existencia, el hechizo afirmativo de occidente, que sólo pudo tramitar las relaciones en términos de anulación y subalternización del otro, su epistemicidio e incluso genocidio. Tanto en la colonialidad como en la consideración de los sectores populares se concibe a esos otros como factor negador de la propia identidad cultural. Así, todas las denominaciones de la musicología afirmativa sobre las demás músicas implican

una diferencia –en la mayoría de los casos diferencia colonial (Mignolo, 2003, p. 39)– que las subalterniza por *oposición constitutiva* con la universalidad del canon afirmativo.

Por esta razón, una vez que a partir de la expansión de la modernidad occidental el Sur Global se transformó en Mundo Popular Subalterno (De Martino, 2008, p. 77), el musicar de todas estas formas *otras* y en particular las de sus diásporas y mestizajes, se ubicaron como *ruidos* frente al lugar de enunciación del poder colonial. Simplemente por evadir intencionalmente los procedimientos afirmativos de la música occidental —la notación, el contrapunto, la armonía funcional tonal— derivados del gesto carolingio de negación del otro, piedra fundamental de la cultura musical occidental.

La propia materialidad sonora del musicar popular es de por sí insurrecta ante el procedimiento fundamental de afirmatividad que es la notación. Porque el aspecto que peor codifica la escritura musical es, precisa y paradójicamente, el *sonido*. Las músicas del Sur Global, del Mundo Popular Subalterno, por basar su existencia en la materialidad y la contingencia de lo sonoro, representan un gesto insurrecto, subversivo, frente a la afirmatividad occidental. Un conjunto heteróclito, desde luego, pero que justamente celebra la diversidad, la transformación y el cambio, en base a decantarse por la memoria oral, la composición momentánea y la recreación modificada como procedimientos básicos de todo musicar, al que conciben con sentido ritual, mágico, y por los tanto transformador y político. En cuanto sonido, perturbación acústica, exacerbación de las transitorias de ataque y los ruidos no tónicos el musicar del Mundo Popular Subalterno es la celebración y exhibición máxima de la inestabilidad, lo amorfo, la heteroglosia, lo voluptuoso, lo litigante, lo discrepante. Es un ruido no-notable por ser no-anotable, y en tanto tal, el musicar es un ruido que desafía al poder.

Pero no se trata de canciones que expresan el malestar ante un determinado régimen político y social; tampoco himnos que condenan la explotación o el tráfico de seres humanos, o el cercenamiento de derechos civiles. Todo lo cual, aunque muy valioso, es precisamente lo que la historia afirmativa reduce a la categoría de música y política, pero que en su estructura, es más *obra* que *musicar*, parte de la producción del mercado moderno burgués. Algo que Jorge Lazaroff (1989) resumió, no sin cierta injusticia, al señalar que Silvio Rodríguez cantaba la revolución cubana con la música de la revolución francesa. Pues bien, nada de esto es lo que aquí consideramos como carácter subversivo e insurrecto del musicar del Mundo Popular Subalterno. En todo caso es en los bailes y canciones que celebran la vida cotidiana, que propician algún gesto mágico de transformación del mundo, que construyen una casa o buscan la articulación del otro con un nosotros, producen la fiesta como hecho político de articulación social, revelando los ruidos participatorios de las muchedumbres.

REFERENCIAS

- Attali, J. (2011). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Colombres, A. (1991). Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría del arte en América. En Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. *Hacia una teoría americana del arte*. Ed. del Sol.
- Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano: Una muy breve introducción a la música*. Alianza.
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Gedisa.
- De Martino, E. (2008). *El Folclore progresivo y otros ensayos*. Museu d'Art Contemporani.
- Dussel, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Siglo XXI.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Gioia, T. (2020). *La música. Una historia subversiva*. Turner.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. [El museo imaginario de obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música]. Clarendon Press.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Akal Ediciones.
- Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. *Tabula Rasa*, (19), 31-58.
- Hanslick, E. (1947). *De lo bello en la música*. Ricordi Americana.
- Kaltenecker, M. (2004). *El rumor de las batallas: Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*. Paidós.
- Keil, Ch. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales* (pp.261-272). Trotta.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology* [Contemplando la música: Desafíos de la musicología]. Harvard University Press.
- Laplantine, F., y Nouss, A. (2007). *Mestizajes: de Arcimboldo a zombi*. Fondo de Cultura Económica.
- Lazaroff, J. (1989). Pensando mientras Silvio. *La Tuba. Revista del Taller Uruguayo de Música Popular*, 1(1), 24-25.
- López Cano, R. (2021). Decolonizar el Canon en la Música Clásica (Partes 1 y 2). *Revista Sonus Litterarum*, (2). <https://sonuslitterarum.mx/decolonizar-el-canon-en-la-musica-clasica-i>
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Sur.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Quintero Rivera, A. (2020). *La danza de la insurrección*. CLACSO.
- Santos, B. De Sousa (2014). *Epistemologías del sur*. Perspectivas. Akal.
- Seeger, A. (1995). *Traditional Music of Peru, Vol. 2: The Mantaro Valley* [CD]. Smithsonian Folkways.

Sibai, S. Adlbi (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*. Akal.

Small, C. (1989). *Música, sociedad, educación: Un examen de la función de la música en las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos en la educación*. Alianza Editorial.

Tagg, Ph. (2014). Not the Sort of Thing You Could Photocopy. A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research [No es del tipo de cosas que se pueden fotocopiar. Una breve historia de las ideas sobre la notación musical, con sugerencias para reformar la educación y la investigación musical]. En L. Marshall & D. Lang, *Popular Music Matters. Essays in honor of Simon Frith* [La música popular importa. Ensayos en honor a Simon Frith] (pp.147-163). Routledge.

Treitler, L. (1991). The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past [Las políticas de la recepción. Acomodando el presente para realizar un pasado anhelado]. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 280-298.

Perspectivas auditivas del México Profundo
Gonzalo Camacho Díaz
Arte e Investigación (N.º 26), e114, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e114>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PERSPECTIVAS AUDITIVAS DEL MÉXICO PROFUNDO

AUDIO PERSPECTIVES OF DEEP MEXICO

GONZALO CAMACHO DÍAZ | gonzalocam7@yahoo.com.mx | <https://orcid.org/0000-0003-2960-2163>
Facultad de Música. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 22/10/2024

RESUMEN

La dimensión política de las prácticas musicales es un campo primordial de reflexión y discusión dentro y fuera de la academia, tema impostergable en el ámbito de la educación musical y artística. Para ello se requiere de un horizonte interdisciplinar amplio que permita hurgar en los diferentes niveles de articulación de dichas prácticas musicales. El presente texto florece con el interés de subrayar la relevancia del espacio político de la dimensión auditiva, en tanto parte significativa de toda práctica musical, en la transformación de la sociedad y del mundo. En este caso, se abordan las perspectivas auditivas del México profundo con la finalidad de mostrar cómo, a través de la dimensión sonora y la escucha misma, se da continuidad y presencia a las culturas matriciales de México vinculadas fuertemente con los entornos de vida.

PALABRAS CLAVE

dimensión sonora; politicidad de la escucha; culturas musicales; México profundo; pueblos originarios

ABSTRACT

The political dimension of musical practices is an essential field of reflection and discussion within and beyond the academy, an issue that cannot be postponed in the field of music and arts education. This requires a broad interdisciplinary horizon that allows us to delve into the different levels of articulation of these musical practices. The present text flourishes with the interest of underlining the relevance of the political space of the auditory dimension, as a significant part of any musical practice, in the transformation of society and the world. In this case, the auditory perspectives of deep Mexico are approached with the aim of showing how, through the sonic dimension and listening itself, continuity and presence are given to the matrix cultures of Mexico, strongly linked to the environments of life.

KEYWORDS

sound dimension; politics of listening; musical cultures; deep Mexico; native peoples

Dossier

Dimensiones políticas de la práctica musical



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Attribution-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

¡Ya se escucha el sonido de la resistencia y la utopía! ¡Ya resuena en todo el planeta! ¡Ya se oye en el mundo de abajo el andar de la esperanza! El México profundo se anuncia con los sonidos provenientes de la madre tierra. Es un saludo, un llamado, una convocatoria a tener los oídos abiertos como flores, atentos a todas las voces que surgen de nuestro entorno de vida. Es la exhortación para estar dispuestos a escuchar las voces de las mujeres clamando justicia, demandando vivir sin miedo, sin temor a ser marginadas, discriminadas, violentadas. Hay que dar oídos al lamento de los ríos y manantiales agonizantes debido al vómito de las industrias que los contaminan, a los clamores de los bosques mancillados por la tala desmedida y brutal, al grito de la tierra herida por el *fracking* y la minería a cielo abierto. Escuchemos las voces de las poblaciones de trabajadores que sobreviviendo en las fronteras de la muerte luchan por la vida.

El México profundo es un concepto que vuela por nuestros oídos con el propósito de visibilizar las culturas matriciales existentes en este territorio de América y, de esta manera, contrarrestar la marginación y el olvido al que han sido condenadas desde la invasión ibérica hasta nuestros días. Dicha noción fue forjada por el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla (1990) y ha servido para reflexionar e investigar el impacto destructivo que ha tenido el proyecto de modernidad-colonialidad, propio del capitalismo, en las comunidades mexicanas de matriz mesoamericana. Los pueblos originarios, como en la actualidad se autodenominan la mayoría de ellos, son poblaciones racializadas y discriminadas, cuyos saberes han sido negados por siglos. Pero regresemos a la definición del concepto arriba señalado en palabras del propio Bonfil Batalla:

El México profundo está formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que constituyen la mayoría de la población del país. Lo que los une y los distingue del resto de la sociedad mexicana es que son grupos portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana, forjada aquí a lo largo de un dilatado y complejo proceso histórico. [...] La civilización mesoamericana es una civilización negada, cuya presencia es imprescindible reconocer (Bonfil Batalla, 1990, p. 21).

Varias perspectivas e investigaciones similares se abren y extienden a otras poblaciones de América Latina donde tuvieron lugar procesos históricos, análogos al caso mexicano, entre los pueblos originales invadidos y arrollados por la modernidad. Es la pena de Arauco que Violeta Parra no puede callar. Las injusticias de siglos siguen resonando en el cuero del kultrún y del tambor calchaquí, en las cuerdas del charango, en el soplo de los sikus y en muchos otros instrumentos musicales configurados en las selvas, montañas, costas y llanuras latinoamericanas.

Si bien los pueblos originarios se inscriben en una estructura de clase, propio del sistema económico-social dominante, y se encuentran insertos en esta lógica hegemónica, su proceso histórico les da una particular configuración cultural y política. A pesar de ser engullidos por las relaciones económicas, sociales y de poder desde hace varios siglos, estos pueblos siguen resistiendo con distintas estrategias culturales al embate colonizador. A través del tiempo han dado ejemplos de lucha por un proyecto alternativo de sociedad. Asimismo, los pueblos originarios han evidenciado las distintas configuraciones de las clases subalternas, su diversidad creciente, su especificidad en cada zona geográfica, su mixtura y dialogismo incesante con la globalización, la migración y la lucha incansable.

Los sonidos del México profundo surgen desde el destierro de las mujeres y hombres en sus propias tierras. Florecen a pesar del entierro social al que han sido condenados esos pueblos, comunidades y sectores sociales de México. No obstante, en cada primavera, en cada verano vuelven a espigar. Son culturas diversas, con maneras diferentes de caminar el mundo y organizar la vida, forjadoras de sueños, utopías y realidades; con un proyecto alternativo de sociedad que se enfrenta a la hidra capitalista de múltiples cabezas. Culturas matriciales que dan continuidad a una cosmoaudición indoamericana, a otra manera de ser-en-el-mundo, donde se florece en el ser-con-el-otro, en el canto que es el canto de todos, en el caminar por la calle codo a codo sabiendo que somos mucho más que dos. Es otra forma de estar a la escucha del mundo, escuchar desde un oído abierto al entorno de vida. Estas culturas proponen proyectos alternos al de la modernidad capitalista colonial, devastadora de la humanidad y del planeta, aún resisten su embate, se unen a otros luchadores sociales por las tierras y mejores salarios, por el derecho a vivir del trabajo digno, por vivir la vida con justicia y dignidad para todos, por la reivindicación del derecho de vivir en paz como cantaba Víctor Jara.

Los grandes tambores ancestrales, llamados *huéhuetl*, resuenan una y otra vez en los atrios de las iglesias —antes templos mesoamericanos—, dando lugar a la danza extática puesta en escena, cuyos protagonistas forman la circunferencia representativa del espacio sagrado. Son sonoridades de una religiosidad popular que desborda los límites y lógica de la religiosidad oficial e institucional operada desde el poder. Allí se ofrenda la danza en forma de plegaria (Jáuregui, 1997), en un altar colocado en el centro del círculo formado por los danzantes, improvisado con flores, incienso y otros objetos sagrados. Se instituye un centro del mundo, el *axis mundi* (Eliade, 1998), símbolo que conecta los cuatro rumbos con el arriba, abajo y el centro. El sonido de los tambores enlaza todos los rumbos de una geografía ecológica sagrada. Los siete rumbos se asocian a deidades vinculadas con un entorno divinizado que hace posible la vida. Allí habitan los vientos del norte, los dueños del inframundo fertilizadores de la tierra, los cerros generadores de nubes y lluvia, las divinidades del maíz y del frijol.

El ritmo constante, incisivo, obsesivo del *huéhuatl* lleva a los cuerpos de las y los danzantes a acceder a ese tiempo sin tiempo, al tiempo mítico desde donde se reordena el mundo y se refuerza el ser-con-el otro. El paroxismo de la danza tiene el objetivo de ofrendar el cuerpo mismo a *Tonantzin*, nuestra madre venerable, quien se revela ante los humanos con diversas advocaciones, sean europeas o indoamericanas. Allí, el universo de lo divino se humaniza y lo humano se sacraliza para dar lugar a la unidad de la vida.

El *huéhuatl*, símbolo del árbol cósmico, extiende sus ramas hacia el mundo de arriba y sus raíces se dirigen al mundo de abajo, atravesando espacios y tiempos. Su imagen sonora es presencia de las culturas mesoamericanas hasta nuestros días. Aquellos sonidos acallados por los invasores europeos vuelven a florecer sobre nuestra tierra. Están aquí, para recordarnos una historia que se ha querido borrar con crucifijos, espadas, balas, letras y leyes de reyes. Las sonoridades y oídos rebeldes hacen presente una historia a contrapelo, retomando esta perspectiva propuesta por el filósofo Walter Benjamin (2008). A pesar de las diferentes estrategias operadas desde el poder hegemónico con el objetivo de olvidar un pasado y borrar las historias de los pueblos originarios, un proyecto alternativo de vida continúa sonando, anunciando el palpar del corazón del México profundo.

LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ESCUCHA

La escucha es una manera de estar y actuar en el mundo, posee una politicidad y, por esta razón, cabe subrayar que se trata de una dimensión política de las prácticas musicales, en tanto acciones ligadas a creación y recepción del objeto sonoro. El presente texto tiene el interés de subrayar la relevancia de la dimensión política de las perspectivas auditivas, en tanto parte significativa de toda práctica musical, en la transformación de la sociedad y del mundo. El oxímoron *perspectivas auditivas* tiene la finalidad de generar una tensión entre lo visual y lo auditivo, es la mirada transformada en escucha y el oír mismo que deviene en un mirar alterno. El presupuesto de partida es que las sonoridades y la escucha son parte de un fenómeno social situado en estructuras de poder y, por consiguiente, inscritos en un campo de lucha donde adquieren características específicas. Se reconoce una colonialidad de la escucha tendiente a imponer un ideal sonoro que funcione como estructura hegemónica cuya función es descalificar otras prácticas musicales alejadas de ese ideal. De esta manera, se legitima una cultura musical y se deslegitiman jerárquicamente el resto de las culturas musicales existentes en el mundo y, en particular, las presentes en Latinoamérica.

El mundo no solo se ve, también se escucha como lo ha señalado Jacques Attali (1995). A través de la dimensión sonora se construyen las distintas realidades y se conoce el mundo, de ahí que la escucha y la sonoridad, en tanto constructos sociales basados en estructuras biológicas y fenómenos acústicos, constituyen

un nuevo campo de saber. Los estudios del sonido también han hecho hincapié en la importancia de la dimensión aural en la comprensión del mundo y en la conformación de relaciones entre humanos, incluso con entes no humanos (Lewy, 2017). En el campo de la academia musical también han operado transformaciones teóricas, ejemplos de esto se observan en el campo de la composición. Basta señalar los trabajos de Murray Schafer (1969), Pierre Schaeffer (1996), John Cage (Hernández, 2020) en ese vuelco teórico y práctico hacia la escucha. Asimismo, la etnomusicología ha contribuido a reflexionar sobre la importancia social de la dimensión auditiva. El etnomusicólogo Anthony Seeger (2004) apunta hacia una antropología musical, señalando la importancia de la música para dar cuenta de una cultura. Steven Feld (2013) acuñó el concepto de acustemología con la finalidad de subrayar la importancia de la audición en el conocimiento y construcción de la realidad. Asimismo, diversos autores han señalado la existencia de procesos de colonialidad de la escucha (González, 2011; Ochoa, 2014).

Hoy día existen distintas perspectivas en torno a la escucha y, en este ensayo, de manera acotada, se retoma como punto de partida la teoría de la tripartición propuesta por Jean Molino (2011) y ampliada con las ideas de Jean Jacques Nattiez (2011). Dicha propuesta teórica se inscribe en el campo de la semiología musical. Debido a la falta de espacio, este texto se enfoca al polo *estésico* y solo se mencionan algunas referencias al polo *poiético* y al nivel inmanente, elementos constituyentes de la teoría tripartita aludida. Es decir, se indaga desde el borde de las audiencias con la finalidad de complementar las reflexiones de la dimensión política de las prácticas musicales. Siguiendo el planteamiento de la teoría de la tripartición, las audiencias dejan de ser concebidas como entes pasivos, desisten a ser solo receptoras del mensaje de una determinada música. En este caso, la escucha es activa, es un dispositivo de interpretación de los diferentes sintagmas sonoros cuya variedad interpretativa va a depender de las diferentes ocasiones musicales, de los contextos histórico-sociales, de las particularidades culturales y de las historias de vida de cada persona. La escucha es, a su manera, un acto creativo volcado hacia la multivocidad, de ahí que una determinada pieza musical tenga la posibilidad de asociarse a diferentes significados sin que ninguno de ellos, desde un punto de vista semiótico, sea el *correcto* y el otro *incorrecto*. De hecho, serán múltiples los significados asociados con una determinada pieza musical constituyendo una urdimbre semiótica particular.

La vocación y tendencia multívoca de la música permite a las audiencias proyectar su mundo interno y subjetivo en un determinado sintagma sonoro, y adscribir significados que se entrelazan con aquellos preexistentes, reconfigurando el universo emocional de cada individuo. La escucha es construida socialmente y muchos de sus referentes, instituidos por un *habitus* dado, delimitarán los sentidos posibles. Sin embargo, los contextos específicos y la historia de cada persona le

darán una configuración semiótica particular como ya se señaló. De esta manera, los sintagmas sonoros creados y emitidos desde el polo *poiético*, borde creativo, van a constituir vehículos sobre los cuales las comunidades aurales van a proyectar diferentes significados, incluso algunos llegarán a ser contradictorios como el devenir de la vida misma. Los procesos de adscribir información y significados, incluyendo los socioafectivos, en una trama cada vez más densa, van formando un archivo y repertorio de memoria, en el sentido dado por Diana Taylor (2017). De este modo, las prácticas culturales son transmisoras de los saberes y sentires sociales, no requieren de la escritura ya que la memoria está inscrita en los cuerpos individuales y colectivos, en los objetos performados.

Ante el proyecto capitalista de modernidad-colonialidad, hoy se abren otros caminos y el oído tiende a la escucha del mundo con la finalidad de encontrarse con las perspectivas auditivas del México profundo. El oído pensante, el oído rebelde, el oído digno capta otros sentidos dados a los entornos sonoros, confrontando el ideal de una escucha construida desde la colonialidad. Estar a la escucha de las distintas configuraciones sonoras es una postura política. Esto implica abrir una vía para adentrarnos en otras cosmoaudiciones (Cáceres, 1997) y tomar conciencia de las diferentes ontologías musicales que, en tanto existentes, ponen en entredicho la universalidad de la música y la percepción del mundo reducida a un fenómeno psicológico. Se toma conciencia del manejo político de esa pretendida universalidad propia del proyecto moderno-colonial que ha tendido a descalificar otros saberes musicales y otras prácticas de escucha.

LOS SONIDOS ACALLADOS

La llegada de los invasores europeos a México implicó la destrucción de los saberes de los diferentes pueblos originarios, entre ellos los musicales. Para los oídos españoles, configurados por una cultura diferente y con una particular trama semiótica, los sintagmas sonoros generados por las prácticas musicales de los llamados *naturales* fueron considerados diabólicos y se vincularon con las prácticas idolátricas que se debían combatir a toda costa. Los misioneros sabían del poder de esas sonoridades en la reproducción y continuidad de las culturas mesoamericanas. Así, la caracterización estigmatizante y racista de lo *diabólico* fue la estrategia seguida principalmente por la iglesia para iniciar una guerra contra esas sonoridades con el fin de imponer otro ideal de escucha, colonizar con las sonoridades del mundo europeo. Bajo este colonialismo cultural, muchos de los instrumentos musicales de las culturas matriciales (Camacho, 2010) fueron destruidos y prohibidos, y los cantos fueron sometidos a censura. Se castigaba tanto a los músicos como a las personas que prestaban oídos y pies a esas prácticas musicales consideradas diabólicas.

Ya durante el periodo de la Nueva España, la mixtura de culturas indoamericanas, africanas e ibéricas conformaron espacios festivos comunitarios denominados fandangos, los cuales también fueron censurados y prohibidos por la Iglesia y el Estado monárquico. No obstante, los fandangos se siguieron realizando y constituyeron espacios de encuentro y convivio de la diversidad cultural de las clases subalternas en la Nueva España y en el México Independiente (García de León, 2009; Camacho, 2011). En estas fiestas comunitarias las prácticas musicales provenientes de distintas culturas se mixturizaron y dieron lugar a otras configuraciones musicales y dancísticas. La diversidad cultural y musical se fue acrecentando y, por consiguiente, surgieron otros códigos de creación musical y formas de escucha.

Más tarde, las investigaciones realizadas por los musicólogos veían en esas sonoridades formas *primitivas* de las prácticas musicales europeas. Siguiendo una perspectiva evolucionista decimonónica, se intentó ubicar esas escalas «primitivas y exóticas» en algunos de los estadios evolutivos propuestos por Lewis Morgan (1987). Así, la antítesis Dios/Diablo daba lugar a la oposición civilizado/primitivo y al discurso etnocéntrico caracterizado por el binomio complejo/simple. En este orden de ideas, se podría decir que la ciencia musical, en su perfil de razón instrumental (Horkheimer, 1973), se convertía en una estrategia de dominación que legitimaba a ciertas culturas musicales y continuaba deslegitimizando y despreciando otras prácticas musicales alejadas del ideal sonoro hegemónico. Solo los proyectos nacionalistas presentes en México tuvieron a bien incorporar ciertas sonoridades, como es el caso de una versión del mariachi, con la finalidad de construir una música nacional, un sonido del México como Estado-nación que permitió legitimar el poder de las clases en el poder. Pero fuera de estas sonoridades apropiadas por las políticas culturales de un Estado nacional, las demás prácticas musicales fueron segregadas, discriminadas, negadas y violentadas.

Las expresiones musicales y dancísticas de los pueblos originarios actuales se entretejen con las culturas musicales presentes en cada uno de sus contextos específicos y de la globalización como contexto general. Por ello hablamos de las culturas musicales de los pueblos originarios en tanto configuración temporal de lo diverso. El México profundo sigue manteniendo prácticas musicales con una dimensión temporal de varios siglos; asimismo, se van conformando otras a partir del dialogismo entre lo global y lo local, reducido al acrónimo glocal. Las migraciones, la trashumancia, los medios de comunicación masiva y en particular las redes sociales, han constituido nuevas formas de producción musical y, por consiguiente, de escuchar el mundo.

La diversidad de las culturas musicales de los pueblos originarios se incrementa y se configura a partir del dialogismo intenso de los procesos glociales. En muchos

casos, dichas prácticas se van desdibujando debido al intenso bombardeo de las industrias culturales que delinear e imponen, a través de la reiteración de ciertas estructuras sonoras, una forma de escuchar el mundo. A lo anterior, se suma a que hasta nuestros días sigue operando en las escuelas, conservatorios y facultades de música una concepción decimonónica de la música, que menosprecia y deslegitima las culturas musicales del México profundo. Además del estigma social que cargan estos grupos humanos hasta nuestros días. En la actualidad, la industria del turismo convierte las expresiones culturales de los pueblos originarios en mercancías estereotipadas y exóticas, con predominio del valor de cambio sobre el valor de uso, para beneficio de las empresas. A pesar de la violencia real y simbólica ejercida sobre los pueblos originarios, la flama de su rebeldía y resistencia se mantiene encendida.

HACIA UN OÍDO DEMOCRÁTICO

A pesar de todos los procesos de colonialidad presentes hasta nuestros días, persiste una matriz cultural de los pueblos indoamericanos que permite la reconfiguración de prácticas musicales y dancísticas de otras sociedades y pueblos, además de mantener aquellas con una mayor profundidad temporal. De esta manera, los pueblos originarios se han apropiado de otras culturas musicales y las han reconfigurado dentro de sus particulares formas de pensar, oír y sentir el mundo. Así, el abanico de expresiones sono-kinéticas se extiende desde los rituales, que se siguen practicando con el empleo de instrumentos de origen mesoamericano, como es el caso del *teponaztli* y el *huéhuetl*, hasta la conformación de bandas sinfónicas que interpretan obras de Wolfgang Amadeus Mozart y Dimitri Shostakóvich (Castillo, 2011, p. 118). Entre ese abanico de transformaciones se pasa por versiones de piezas de zarzuelas españolas decimonónicas, como la jota, ahora presentes en las danzas de los pueblos originarios (Gutiérrez, 2024). Asimismo, las expresiones del rock en sus diferentes variantes (Sánchez, 2018), o el metal prehispánico (Carmona, 2024), incorporan instrumentos y elementos de la mitología mesoamericana. Los jóvenes practican el *rap* y el *hip-hop* empleando las lenguas originarias de sus comunidades, con la intención de dar continuidad a estos idiomas negados. Por razones de espacio, remitimos al lector a revisar estos estudios de caso, los cuales nos han permitido tener datos concretos del panorama actual de las culturas musicales del México profundo. Se debe tener presente que se tratan de procesos constantes de transformación y no de fenómenos estáticos.

Las culturas musicales de los pueblos originarios se reconfiguran constantemente y, en mi opinión, una parte de esa matriz cultural son las perspectivas auditivas presentes en muchos casos. De esta manera, las diversas músicas de otras culturas son incorporadas a esta lógica de escucha. Para los jóvenes, esas sonoridades dan continuidad a su cultura y también dan lugar a una determinada corporalidad juvenil. Siguiendo a Bonfil Batalla (1988), diría que este proceso de incorporación

de elementos culturales está vinculado al control cultural de las poblaciones sobre sus prácticas musicales y dancísticas. En otras palabras, el foco de atención se centra en quién tiene el poder de la organización y decisión, en última instancia, de las distintas ocasiones musicales. Lo relevante es ¿Quién organiza y decide quién y qué se toca? ¿En qué tiempo y lugar? ¿Cuándo se inicia y termina la ocasión musical? ¿La música sigue operando desde la lógica del valor de uso o del valor de cambio?

Uno de los elementos de la matriz cultural, que se mantienen en muchos casos, es el agradecimiento a la madre tierra y la reivindicación de ciertos aspectos de sus símbolos ancestrales. Muchas de sus expresiones sono-kinéticas subrayan el vínculo con la madre tierra y dan continuidad a la lógica de la comunalidad (Díaz, 2014), entendida como la generación de lazos afectivos entre los integrantes de una comunidad. De esta manera, las obras musicales de Mozart o las variantes del rock sirven para generar una emocionalidad comunitaria, la cual permite dar juntos vuelta al emocionar (Maturana, 1988) y construir la disposición al trabajo colectivo donde campea la reciprocidad y la ayuda mutua. Las prácticas musicales comunitarias de los pueblos originarios mantienen ciertos patrones ancestrales, al mismo tiempo se incorporan nuevas estructuras musicales, otras gramáticas de creación y escucha que van siendo incorporadas a las matrices culturales de los pueblos originarios. Es una estrategia que les permite vivir el mundo contemporáneo sin dejar perder su memoria cultural.

La continuidad de significados, arropados sónicamente de diferentes maneras, constituyen formas de resistencia cultural, en tanto conforman alternativas auditivas a las significaciones dadas por el *mainstream* y por la elitización de ciertas prácticas musicales. En algunas comunidades se toma conciencia de esas formas de resistencia y se enuncian como tal, logrando acciones concretas con la finalidad de luchar contra las formas hegemónicas de una concepción del mundo capitalista. En otros casos, la memoria cultural performática (Taylor, 2017) brinda continuidad a una matriz cultural que confronta la lógica y los valores enarbolados por el proyecto modernidad-colonialidad del sistema capitalista.

Quisiera concluir este trabajo señalando que hasta ahora se ha privilegiado el estudio del nivel *poiético*, borde creativo de las prácticas musicales, así como el nivel inmanente constituido por el análisis de los sintagmas sonoros, postergando el estudio del nivel *estésico*; es decir de la escucha, de las audiencias y sus estrategias sociales de recepción. El estudio de la dimensión política de las perspectivas auditivas tiene la finalidad de complementar nuestra comprensión de las prácticas musicales. Para alcanzar esta meta es necesario un abordaje desde una perspectiva interdisciplinaria tomando en consideración las estructuras biológicas y psicológicas de la escucha y su ensamblaje con los procesos de

interpretación histórica y socialmente dados. En particular, con las configuraciones de estructuras, instituciones y procesos de poder y lucha política.

El campo cultural se ha vuelto escenario de lucha política, y las clases hegemónicas tienden a imponer una manera de ver, escuchar y sentir el mundo, adecuado a la lógica de la ganancia y a privilegiar el incremento obsesivo y perverso del capital. Ello nos está llevando a una crisis humana, a las guerras y a la destrucción del mundo. Frente a este camino hacia la muerte, los sonidos del México profundo son una flor que crece de entre los escombros de este proceso de destrucción, su principal demanda es el amor a la madre tierra, el cuidado del planeta y la conformación de un oído democrático. Escuchemos las voces de esas otras flores crecidas en los diferentes territorios enarbolando, con colores y corolas, la esperanza por construir un entorno de vida con justicia, igualdad y dignidad, para todas, todos, todes. La sonoridad nos lleva a considerar una humanidad extendida a todo aquello que produce sonido, que suena debido a la vibración de su materia. ¡Todo vibra! ¡Que los oídos se desplieguen como flores!

REFERENCIAS

- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México/ ITACA.
- Bonfil, G. (1988). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Anuario Antropológico*, (86), 13-53.
- Bonfil, G. (1990). *México profundo. Una civilización negada*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Grijalbo.
- Cáceres, A. (1997). Alucinógenos musicales y música alucinógena. En A. Chamorro (Ed.), *Sabiduría Popular* (pp. 143-149). El Colegio de Michoacán.
- Camacho, G. (2010). Culturas musicales del México Profundo. En A. Recasens y C. Spencer (Eds.), *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (s. XVI-XX)* (pp. 27-36). Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cultura de España - Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Camacho, G. (2011). Del oratorio al fandango: la subversión del orden social. En Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente, *Las músicas que nos dieron patria. Músicas regionales en las luchas de Independencia y Revolución* (pp. 43-62). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Carmona, K. (2024). *Una aproximación etnográfica del metal prehispánico o folk metal en la escena del metal en la Ciudad de México*. [Tesis Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. http://132.248.9.195/ptd2024/ene_mar/0853105/Index.html
- Castillo, V. (2011). *La banda en transición. Música e identidad en San Jerónimo Amanalco*. [Tesis Maestría Música-Etnomusicología, Programa de Posgrado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2012/enero/0676386/Index.html>
- Díaz, F. (2014). *Escrito: Comunalidad, energía viva del pensamiento mixe*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239.
- García de León, A. (2009). *Fandango, El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- González, J. P. (2011). Colonialidad y poscolonialidad en la escucha: América Latina en el Cuarto Centenario. En C. Aharonián (Ed.), *Música, musicología y colonialismo* (pp. 81-100). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Gutiérrez, T. (2024). El baile de las malinches: la presencia de la Jota en la Danza de la Pluma de Teotitlán del Valle. En E. Espuny (Coord.), *La Jota als Territoris de Parla Catalana. Tercer Congrés de la Jota* [La Joya en los territorios de habla catalana. Tercer Congreso de la Jota]. Afers.
- Hernández, M. (2020). *John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33"*. [Conferencia plenaria]. 1.º Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte Social y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social. <http://hdl.handle.net/10201/89767>
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur.
- Jáuregui, J. (1997). El concepto de plegaria musical y dancística. *Alteridades*, 7(13), 69-82.
- Lewy, M. (2017). About Indigenous Perspectivism, Indigenous Sonorism and the Audible Stance. Approach to a Symmetrical Auditory Anthropology [Acerca del Perspectivismo Indígena, el Sonorismo Indígena y la Postura Audible. Aproximación a una Antropología Auditiva Simétrica]. *El oído Pensante*, 5(2). <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7491/6703>
- Maturana, H. (1988). Ontología del conversar. *Revista Terapia Psicológica*, 7(10), 15-21.
- Molino, J. (2011). El hecho musical y la semiología de la música. En S. González y G. Camacho. *Reflexiones sobre Semiología Musical*. (pp. 112-172). Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morgan, L. (1987). *La sociedad primitiva*. Ediciones Endymión.
- Nattiez, J.J. (2011). De la semiología musical a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale Engloutie de Debussy. En S. González y G. Camacho, *Reflexiones sobre Semiología Musical* (pp. 14-51). Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* [Auralidad: Escucha y conocimiento en la Colombia del siglo XIX]. Duke University Press.
- Sánchez, H. (2018). *Bolomchon Reloaded: dialogismo entre lo local y lo global en la escena musical juvenil del bats'i rock en Los Altos de Chiapas*. [Tesis Licenciatura en Etnomusicología, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2018/noviembre/0783085/Index.html>
- Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música.
- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Ricordi.

Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian people* [Por qué cantan los Suyá. Antropología musical de un pueblo amazónico]. University of Illinois Press.

Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

DOSSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical

Escuchar la guerra del Chaco Boreal
María Paula Cannova
Arte e Investigación (N.º 26), e115, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e115>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ESCUCHAR LA GUERRA DEL CHACO BOREAL

MARÍA PAULA CANNOVA | mpcgalactica@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-8767-3176>

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.
Historia de la Música II. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 16/11/2024

RESUMEN

Este escrito expone los resultados del análisis multivariado sobre las sonoridades y prácticas musicales que caracterizaron al enfrentamiento bélico entre Paraguay y Bolivia (1932-1935), que abarca la intersección entre la expansión del sistema medial transnacional y el desarrollo armamentístico-tecnológico propio de la década de 1930, contrastante con el Chaco Boreal y las organizaciones culturales que lo habitaban: naciones indígenas, colonos y trabajadores forestales. Las unidades de análisis son las prácticas musicales y las sonoridades del conflicto bélico. Se utilizan herramientas teóricas de la dialéctica de los procesos narrativos en los sistemas complejos, de la arqueología sonora y de la historia reciente con fuentes testimoniales e imágenes —fotográficas y audiovisuales—, procesadas con índices descriptivos organológicos y de referencia directa.

PALABRAS CLAVE

historia sonora; guerra del Chaco; dispositivos aurales

ABSTRACT

Listen to the Chaco Boreal war In this text we expose the research results of the multidimensional analysis on the musical practices and sonorities from the Chaco Boreal war. The Chaco Boreal war encompasses the intersection between the transnational media system and the technological armament of the 1930s. Those sounds were opposed to the cultural societies who inhabited the Chaco Boreal region: indigenous, colonies and forest workers. The analysis units are the musical practices and the war sounds. We use the dialectic of the narrative processes in complex systems, the sound archeology and the recent history —oral testimony, photography and audiovisual source— as theory tools. The results include organological descriptive indices and direct reference.

KEYWORDS

sound history; Chaco war; aural devices



La guerra del Chaco Boreal enfrentó a Bolivia y Paraguay entre 1932 y 1935. El Chaco Boreal se extiende desde el río Pilcomayo hacia el norte hasta las serranías y el río Otuquis. La sonoridad posible de la fauna local incluía jaguares, pumas, yacarés, boas, pecaríes, carpinchos y monos. La población indígena del territorio en ese entonces era de unas cien mil personas (Hernández, 2020). Según Nicolás Richard (2008) los diferentes grupos étnicos se distribuían hacia el sur del Chaco Boreal los Toba (qom), Pilagá, Maká, Niwaklé, Wichi, Menjuí; al oeste los Enlhet, Tomaraho e Ishir, en el oeste los Ioseños, Chiriguano y Chané y, en el centro de la región, los Ayoreo. Entre 1919 y 1932 se produjo el asentamiento de población menonita asociada a la agricultura. Este grupo social posee una forma de vida lejana a los desarrollos tecnológicos por lo que su presencia no involucró la llegada de dispositivos sonoros como la radiofonía o la fonografía. Producto de la explotación forestal y de la fabricación de tanino¹ en el Chaco Boreal se afincaron desde el siglo XIX empresas con población criolla y guaraní, esto produjo la expansión del ferrocarril en el territorio, por lo que el ambiente sonoro para la década de 1930 en la zona de empresas forestales cambiaba en relación con aquellas zonas donde muy poco o casi nada de los productos del capitalismo del siglo XX habían llegado.

El conflicto a nivel diplomático finalizó con la firma entre las partes del tratado de Paz, Amistad y Límites el 21 de julio de 1938, siendo Argentina, el país mediador, través del canciller Carlos Saavedra Lamas, quien recibió el primer premio nobel de la paz del país por su accionar. La situación limítrofe tuvo su acuerdo definitivo el 27 de abril de 2009, con la firma de los presidentes Evo Morales (Bolivia), Fernando Lugo (Paraguay) y Cristina Fernández de Kirchner (Argentina) quien representó la mediación. Entre las causas de la Guerra del Chaco Boreal se consideraron las injerencias norteamericanas en defensa de intereses empresariales petroleros que en la década de 1930 buscaban en el territorio la extracción del denominado oro negro, sin embargo, en las interpretaciones históricas actuales es la salida al mar vía la cuenca del Plata para posible exportación petrolera boliviana la hipótesis más sostenida (Hernández, 2020).

En este trabajo se estudiaron las dimensiones sonoras de la guerra del Chaco Boreal en tanto proceso cultural de relevancia inaugural en el siglo XX. El mismo adopta la perspectiva de los sistemas complejos (García, 2006; Samaja, 2013) que involucran la interdependencia de los estratos funcionales, organizados jerárquicamente, pero determinados por la regla de la eficacia. Esta perspectiva permite considerar la historia formativa de los fenómenos estudiados tanto como la incidencia de sus variaciones en el tiempo. En el caso puntual, un estrato lo constituye los niveles de presión sonora de los diferentes eventos aurales, otro la extensión del espacio en donde ocurre el evento, por lo que la eficacia de la presión sonora determina el nivel audible en el espacio. Si bien las publicaciones de los estudios sonoros²

¹ Es un elemento fundamental en la curtiembre de cuero.

² Por ejemplo, los estudios realizados por Murray Schafer (1977); Jacques Attali (1985); Jonathan Sterne (2003); Ana María Ochoa Gautier (2014); Jean Luc Nancy (2007) o Alain Corbin (2019), entre otros.

y los *war soundscapes*³ han crecido durante el siglo XXI, su origen se remonta a la década de 1970. La epistemología de los estudios sonoros distingue entre la escucha y la audición, así como entre la recepción de fenómenos aurales y la ocurrencia física de los fenómenos acústicos. No obstante, el abordaje no se basa ni en el análisis musical y estético de los fenómenos sonoros ni en la interrelación de las dimensiones políticas, económicas, socioculturales e históricas que poseen los sonidos. Asimismo, una parte importante de sus trabajos se aplican a casos históricamente posteriores a la guerra del Chaco Boreal, por lo que el anacronismo de sus apreciaciones resulta limitante. No obstante, algunos aportes de los estudios sonoros como el de la escucha híbrida y su carácter intermedial (Alegre González, 2021) son considerados en este trabajo.

Por tal motivo, entendiendo el dinamismo propio de los fenómenos culturales se privilegió el enfoque dialéctico que organiza el pensamiento de la complejidad, que en el caso fueron los fenómenos inusuales para la población local que tuvieron relevancia sonora: la aviación, las armas automáticas, la radiotelefonía, las transmisiones radiales y la reproducción del sonido grabado configuraron un universo sonoro entrelazado con la consolidación del sistema medial transnacional. Toda guerra posee momentos de alto nivel sonoro, así lo recuerda Alain Corbin cuando indica que

[...] los combates de la Primera Guerra Mundial modificaron el sentido, el alcance y las texturas del silencio. La guerra industrial fue un infierno sonoro, un gran estrépito, obsesivo e ininterrumpido: "el ruido de las armas y de la corneta, los gritos de furia y sufrimiento, los estertores de los moribundos se entremezclaron hasta la llegada del gran silencio, el silencio absoluto del 11 de noviembre de 1918 que señaló con fuerza que el mundo acababa de entrar" (2016, p. 51).

Pero en esa guerra y para esa población los dispositivos tecnológicos mencionados son indicadores de las formas en las que se vivió el conflicto. La aviación hizo que el peligro y la destrucción provenga desde el cielo, un arriba que hasta ese entonces no era un ámbito posible, las bombas tuvieron un alcance destructivo muy superior a cualquier ataque terrestre, pero además fueron una irrupción de ruido a baja frecuencia y alto nivel de presión sonora con efectos biológicos y psicoacústicos considerables en la operatoria cognitiva⁴. El uso de la victrola en la sanidad, aunque proveniente de las prácticas de la Primera Guerra Mundial, asordó el sufrimiento sostenido de los heridos. El dispositivo sonoro se cuela en la

3 Como, por ejemplo, los trabajos de Florence Feiereisen y Alexandra Merley Hill (2012); J. Martin Daughtry (2015); Renata Tańczuk / Sławomir Wieczorek (2018).

4 Según Fredesvinda Méndez Castillo «El ruido generado por aeronaves militares, caracterizados por valores que oscilan entre 100 y 130 dB, en bajas frecuencias comprendidas entre 16 y 250 Hz, del espectro audible, pueden actuar como una presión sonora cuya propagación incide sobre el cuerpo de sujetos expuestos» (Méndez Castillo, 2010, p.111).

guerra como barrera acústica para eludir la presencia de las expresiones sonoras de dolor, a través de una conversión del uso habitual que es la reproducción de música. Dalla Corte Caballero recurre a oficios confidenciales⁵ de la diplomacia para exponer las condiciones inhumanas que tenían los servicios auxiliares de sanidad en la campaña,

Faltaba todo: [...] no había anestésicos en abundancia, empleándose solamente en los casos de graves operaciones, y para cortes y operaciones sencillas se recurrió a un medio original aquí pero que ya ha sido empleado por los japoneses, de operar sin anestésico, pero con la victrola con disco de mucho ruido, próximo al enfermo, para que sus ayes y quejidos se mezclaran con la música, no afectando así tanto a los otros pacientes que habían de operarse... (Dalla Corte caballero, 2020, p. 178)

La radiofonía cumplió varios roles, entre ellos permitió la llegada de los mensajes hablados de los familiares a los soldados, muchos de ellos analfabetos. Así la transmisora ZP9 Radio Prieto organizando el «radio correo», espacio que volvió audible las palabras que antes solo en carta y mediante la lectura podían hacerse. Este hecho tuvo un impacto trascendente entre las personas analfabetas. Y en tal sentido también incluyó una experiencia educativa radial denominada Escuela del Aire⁶ para estudiantes y maestros durante la suspensión escolar provocada por la guerra.

Asimismo, la práctica musical en un contexto bélico es históricamente rastreable y de larga duración, los mismos cuerpos militares se organizan a partir de grupos o bandas musicales sostenidas con personal propio (Bufkin, 1973; McWhirter, 2012). La tecnología aural la música y el sonido ingresaron en los conflictos bélicos de manera mecanizada, incluso de la mano del servicio telefónico o de la transmisión radial. Pero en otros, se trató de sonido registrado, fijo en una forma reproducible mediante un dispositivo sin necesidad de presencia física de la persona que lo produjo. Así, la música en el conflicto bélico del Chaco Boreal tuvo diferentes funciones y, al menos, dos formas de presencia en el territorio de la disputa: en vivo o grabada. En particular, los grupos musicales paraguayos existentes en el combate mostraron rasgos diferenciados, asimilaciones de la industria cultural y adaptaciones innovadoras que analizamos también en este trabajo.

DIMENSIONES EPISTEMOLÓGICAS Y METODOLÓGICAS

Para este estudio se establecieron los siguientes interrogantes guía:

¿Cómo incide la historia formativa de la experiencia bélica a comienzos del siglo XX en relación con los hechos sonoros que le son contingentes?

⁵ Oficio confidencial 34 del 16 de junio de 1933.

⁶ Para más información consultar la declaración N° 680 de la honorable cámara de diputados de Paraguay disponible en <https://silpy.congreso.gov.py/web/descarga/resolucion-423954?preview>

¿Qué rasgos caracterizan la dimensión sonora de las referencias visuales y narrativas registradas en audio sobre la guerra del Chaco Boreal?

¿Qué impactos en la percepción del estado bélico son posibles de advertir a partir de los indicios sonoros?

Asimismo, se centró el análisis en las formas sonoras en las que la guerra se manifestó y se referencia actualmente mediante los quince testimonios de sobrevivientes y excombatientes relevados, los 9 documentos escritos — diplomáticos, prensa, diarios personales y cartas— así como los 35 registros fotográficos y los 3 documentales de la época y los 4 actuales.

La sonoridad de la guerra ocurre como una unidad compleja, en la que la música y los sonidos cooperan en dimensiones convergentes y disruptivas. Con fines analísticos, se agruparon los sonidos en grupos según su estado en el conflicto bélico: sonidos grabados, transmitidos, escuchados o producidos en vivo. Sin embargo, desde la perspectiva de un testigo su acontecer en la práctica cotidiana ha sido sincrónica. Por ejemplo, un fonógrafo es usado durante una intervención quirúrgica a cielo abierto en un hospital de campaña como ruido que ensordece otro sonido y en la noche anima la reunión previa al descanso, o la sonoridad de una misma banda de música puede haber organizado la marcha de la tropa a la vez que permitirle luego a esa tropa bailar músicas tradicionales. Se analizaron sonidos y músicas relativas al enfrentamiento bélico en tanto indicadores de comprensión en una condición excepcional: la guerra. Dichos indicadores se integran a partir de datos experienciales ya interpretados (García, 2006). Por ello, la tecnología productora de sonido y la tecnología productora de la guerra poseen el ámbito de lo aural una intersección, generando enunciaciones sobre su situación, promoviendo prácticas de escucha y comprensión sonora del fenómeno, ya que «el dispositivo sonoro deviene también un dispositivo aural» (Rivas, 2018, p. 143). Basados en las propuestas de los sistemas complejos y la transdisciplina que Rolando García (2006) y Juan Samaja (2023) desarrollaron se realizaron interpretaciones de datos observables. En el estudio se distinguieron los procesos sonoros de relevancia cultural, político, económico y estético dada la condición dialéctica de los procesos narrativos estudiados, sus dinanismos de desestabilización y reelaboración que involucra:

1) una totalidad (=contexto) de *partes procesales* (=personajes); 2) una interrupción de esas procesualidades, lo que implica una *destotalización* de sus partes (o trastornos entre los personajes) y, por ende, una alteración del contexto; y, finalmente, 3) un retorno a la totalización sea por restitución de la procesualidad habitual o por creación de una nueva forma de totalización de sus partes procesales (Samaja, 2023, p.179).

Por consiguiente, los registros analizados involucran los esquemas interpretativos antes explicados. Asumiendo que los hechos sonoros son formas de representación simbólica, fenómeno psicoacústico y síntesis narrativa procesal dinámica las dimensiones asociadas expresan a los conflictos en los que se desarticulan las interrelaciones de una totalidad, así como a los procesos de síntesis, asimilación, conservación o disolución. En este sentido, se consideraron las referencias de voluntarios y corresponsales a las ocasiones musicales en las que la población indígena participó, las condiciones en las que produjeron música y los juicios valorativos que en los testimonios aparecen. También se identificaron en los testimonios de la población indígena las referencias sonoras a la experiencia bélica, los modos de representación simbólica en el relato y la incidencia aural en la constitución de la memoria bélica o traumática.

Por ejemplo, la revista *Tiempo Argentino*, presenta una crónica de guerra mediante el enviado especial Facundo Las Heras. En la misma se lee

Llegados a Nanawa (...) Ante el pedido de los bolivianos que no poseen instrumentos musicales, los paraguayos accedieron a darles una serenata. (...) Los músicos, situados a unos cuarenta metros de los resguardos, ejecutaban una dulce "polka". En lo mejor de la audición, un violento fuego de artillería los pone en fuga. Instantes después cesaba el fuego, y se reanudaba la accidentada, serenata (Las Heras, 1933, p. 9).

La convivencia durante el enfrentamiento expresa los conflictos que varios soldados y pobladores del Chaco Boreal tuvieron respecto de los estados nacionales, pero también la música reafirma diversidades culturales que configuran distinciones culturales no desafiantes, así la *polka* siendo una referencia paraguaya no representa un aspecto amenazante del enemigo sino una ofrenda humanizante.

Los pueblos indígenas del Chaco mantuvieron relaciones conflictivas con el Estado Nación, y la sonoridad de la guerra generó un vaso comunicante de esa experiencia. El testimonio de Marcelino Vaca, en el documental *Ser libre* (APCOB, 2005) referencia que:

[...] Estando nosotros aquí escuchábamos los disparos de armas hacia Santa Fe. Cuando ya estábamos por emprender la huida llegaron por todos estos lugares los paraguayos. Y ahí se cortaron todos nuestros planes porque ya éramos prisioneros de los paraguayos (APCOB, 2m21s).

Vaca pertenece a la comunidad de Isoso, en el Río Parapetí, del lado boliviano, pero dicha comunidad nunca fue asumida en la nacionalidad boliviana.

En la escucha, la identificación de la ubicación espacial de la fuente sonora permitió a los pueblos locales anticipar el bando que invadía el lugar [Figura 1]. En el mencionado documental, Agustín Chiraye, también isoseño, recuerda que:

[...] Mientras que los paraguayos tenían dos o tres aviones nada más, los bolivianos venían en siete aviones y los paraguayos venían muy bajitos. En cambio, los bolivianos vienen muy altos, no se veía, el ruido se oía. Recién se los ve al venir brillando. A veces venían a tumbar sólo donde había animales. En cambio, los paraguayos vienen bajito por eso son seguros de lo que tumban. ¡Bum! A veces en uno tumban dos. ¡Ay, Señor, ahí nos asustaron! En cambio, los nuestros no son así, a veces se pelean por arriba pa, pa, pa, pa, pa (APCOB, 8m20s).



Figura 1. Agrupación que incluye arpa criolla, lo habitual era la integración con tres guitarras, pero la disponibilidad de mandolina y requinto permite adecuaciones en el contexto de la guerra.

En el testimonio de Chiraye los sonidos imitados, evocan sin nombrar a las armas, denominándolas a partir de su sonoridad. Esa acción es contraria a los testimonios de excombatientes o militares que distinguen entre una ametralladora y un rifle, o indican que hay automatización en la recarga mediante la cinta de balas que dispara. Sin embargo, para los *isoseños*, su identificación es exclusivamente sonora. También se observa con claridad el nivel indicial del sonido al no poder visualizar los aviones, pero sí escucharlos, anticipando su llegada, lo que no constituye una escucha acusmática porque la fuente sonora sí es observable en

otro tiempo, al igual que el rayo no es la experiencia acusmática del trueno, sino que su velocidad de propagación es diferente.

A finales de 1932 el médico rosarino Carlos De Sanctis fue voluntario sanitarista de Paraguay. Se afincó en la misión católica salesiana que desarrollaba su tarea domesticadora en la zona donde las etnias enenlhet, nenlhet y enhelt y enxet convivían convertidos como mano de obra barata en la empresa de Casado. En las fotografías que De Sanctis tomó, hay tres casos que permiten conocer rasgos culturales de la convivencia entre la población indígena y las misiones religiosas civilizadoras. En la primera De Santis es fotografiado junto a un grupo de indígenas y al sacerdote salesiano que estaba al frente de la iglesia Misionera de San Raimondo Nonnato. En las notas del médico se lee:

estos indígenas ofrecen resistencia al visitante para bailar cantar y ser fotografiados; pero obsequiando con un cigarrillo a cada uno, incluso mujeres y niños y con la influencia de sus civilizadores, ejecutan lo que éstos les ordenan (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 76).

La autoridad religiosa intervino para favorecer el acceso del médico a las prácticas musicales y de baile que los indígenas preferían reservar. En la segunda fotografía, el médico indica «Baile típico indígena. El de la foto es circular y rítmico, sin variantes, llevando el paso, los brazos cruzados, entonando una canción suave y agradable a la vez que monótona» (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 77). Esta caracterización a través de la experiencia del médico rosarino detalla la ritualidad, y despoja de la funcionalidad de dicha práctica, a partir de su condición de observador. El rasgo de tipicidad que De Santis atribuye, no es posible considerarlo dado que al carecer de la denominación del baile y de su contextualización, dicha condición puede ser arbitraria. En el pie de foto se lee:

El Padre Fariña dirigiendo una danza indígena. Cantan acompañados de toscos tambores entonando melancólicas, tristes leguas, música salvaje, que como dice el padre, no saben lo que cantan ni porqué bailan (De Sanctis en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 79).

En este caso la sobrevaloración del religioso implica el disvalor de los indígenas sometidos a la exposición de sus prácticas culturales, las cuales se producen según la mirada del médico con instrumentos *toscos* haciendo *música salvaje*. Otro aspecto de la experiencia de De Sanctis es la necesidad de completar en sus relatos la experiencia de la guerra, mediante la inclusión de su realidad aural:

De Sanctis solía lamentarse por no hacernos oír el ruido de la guerra ni aspirar los olores del entorno chaqueño, “con heridos destrozados, con cadáveres horribles,

donde solo falta el olor nauseabundo, el mosquito que agujonea y el silbido de las balas, para conseguir una impresión real de un frente de batalla” (Gabriela Dalla-Corte Caballero, 2010, p. 19).

En el cincuentenario de la Guerra del Chaco, la editorial El Lector publicó un álbum de fotografías dirigido por Alfredo M. Seiferheld. Allí se encuentra el capítulo titulado *Música y músicos en el frente*, donde se incluyen fotografías de diversas prácticas musicales y de diferentes tipos de agrupación musical que participaron en la Guerra del Chaco Boreal en el lado paraguayo. Allí se lee en un comentario de foto que Herminio Giménez, el músico director de la orquesta Comanchaco, relata:

En Pozo Favorito fuimos a tocar para el Regimiento Pitiantuta comandados por Abdón Palacios. Una noche empezamos a darle a los instrumentos con gran ahínco, y tanto fue el silencio que rodeó a nuestras ejecuciones que decidimos expresarles a nuestros enemigos, los bolivianos, nuestro agradecimiento con una serenata. Entonces, levantando apenas la cabeza, les grité: ‘Boli, esta música es para ustedes’. Y tocamos *Asunción*. Escuchamos un acogedor aplauso, un poco tímido al principio. Luego unos instantes escuché: ‘Patás pilas, esto es para ustedes’ y se largaron a cantar música boliviana con charangos (Giménez en Seiferheld, 1985, p. 178).

Los encuentros musicales entre bandos enfrentados en la guerra del Chaco Boreal eran reiterados. En diferentes testimonios la presencia de la música como elemento de identidad y distinción nacional puede apreciarse en los testimonios estudiados.

UN FRENTE SONORO

Una de las referencias sonoras más claras en el diario de De Sanctis es el caso de un soldado paraguayo con una herida de bala en la región frontal:

No puedo olvidar la expresión guaraní que uno de estos muchachos decía durante su delirio.: Rejendupa! Rejendupa! Rejendupa! REJENDUPA! REJENDUPA! Nos martillaba los tímpanos dos días y dos noches, hasta que murió. Según nos tradujeron quería decir: Oye! Oye! Otros traducían por: ‘Avión!, Avión!’. En la oscura noche de la selva, estos lamentos unidos al constante repiqueteo de las ametralladoras y el tic-tac seguido por píííí [...] sibilante de las balas de fusil que por ser tiros largos pasan por encima de las copas de los árboles, determinan un estado de ánimo particular [...] (De Sanctis, en Dalla Corte Caballero, 2010, p. 185).

Aquí la novedad sonora de los dispositivos tecnológicos se une a las expresiones audibles del soldado moribundo en la producción de ambiente sonoro superador y a la vez productor de una vivencia específica de la guerra.

En el semanario *El Hogar*, el artículo *La Guerra destruyó en el Chaco una grandiosa obra de amor y civilización llevada a cabo por los franciscanos* firmado por Marco Antonio Castro incluyó fotografías de la banda de música de Santa Rosa de la localidad de Cuevo, donde se asienta una comunidad de chiriguanos:

El cacique Mandeponay se manifestaba orgulloso de esta banda de música» (Castro, 1934, p. 12) indica la crónica periodística a la vez que informa sobre los veinticinco músicos que la integran tocando bombardinos, clarinetes, bajos, contrabajos, clarines y trombones. El cronista afirma que la banda «Los domingos, [...] amenizaba los atardeceres con la armonía de un bien disciplinado conjunto de indios que tocaban “de verdad” sus instrumentos y leían música “de verdad” (Castro, 1934, p.39).

La lectura de partituras que los músicos chiriguanos sabían hacer es destacada en el texto legitimando la práctica musical mediante ese dominio y el de la ejecución precisa. La publicación incluye una última fotografía que muestra a la banda de la misión salesiana cuyo pie de foto expresa: «La banda de música está integrada por aborígenes, y los franciscanos la han formado y la instruyen con gran satisfacción de los habitantes del lugar» (Castro, 1934, p. 39). La transculturación misionera salesiana en el mundo guaraní se remonta a 1580, sin embargo, el asentamiento hacia el Río Pilcomayo es de principios del siglo XX y conlleva la inclusión del servicio salesiano civilizatorio tanto en la práctica musical de bandas de viento como en la educación de nuevas generaciones.

La película de Roque Funes *En el infierno del Chaco*⁷ (1932) incluye imágenes aéreas del Chaco Boreal. Otro aspecto mostrado en la película es el de los caminos o huellas por los que se trasladaba tanto la tropa como las provisiones de subsistencia y los instrumentos musicales, algunos de los cuales tenían gran porte como el arpa criolla, los bombardinos o los bombos, por ejemplo. La película es silente, no tiene tomas directas de audio ni música adosada originalmente, a diferencia de la película de Luis Bazoberry, *La guerra del Chaco 1932- 1935*, que, siendo tres años posterior, es la primera película sonora de Bolivia [Figura 2].

En el infierno del Chaco muestra a una banda desfilar en alguna calle de una ciudad encabezada por la percusión con bombo, redoblante y platillos, seguidos de trombones, trompetas, bombardinos y clarinetes (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 15m20s). La marina paraguaya se trasladó al Paraná para llegar a Puerto Casado y continuó con el trayecto en tren hacia el Chaco Boreal. La cámara logró subir al tren y desde allí registrar a su paso las poblaciones indígenas. También se observa la aviación interviniendo en el combate,⁸ los traslados a pie a partir

⁷ Disponible en <https://youtu.be/ITBzfD3necY?si=IK9MrAaNJKoBXZpR>

⁸ Resulta interesante el logro del film considerando que sólo 20 combates aéreos existieron en los tres años que duró la guerra, debido a la extensión del frente de batalla (500 kilómetros) y la posibilidad de coincidir en tan vasto territorio (Sapienza, 2018).

del final de la vía férrea hacia el pantano y el bosque del Chaco, así como el trabajo de cirujanos, enfermeras y médicos con los heridos. La placa negra que indica «En las noches de campamento, en vísperas del combate, la canción y la alegría brotan acaso por última vez en el alma del soldado» aparece a los 31m55s, y en esa secuencia se puede apreciar la práctica musical de ocho soldados con guitarras, dos bandoneones y un violín. En ese contexto se diferencia el uso de los instrumentos para la marcha, el traslado y el ordenamiento de tropas, es decir, la banda de instrumentos de viento y percusión (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 51m37s), de los grupos musicales de entretenimiento programado o espontáneo en el tiempo libre de las tropas cuya constitución instrumental es variante y pasa de la orquesta típica con bandoneones a bandas de tres guitarras, violín y arpa.



Figura 2. Escena de la película recuperada de Roque Funes (1932) con músicos del *Elenco Chaco Paraguayo*

La película de Funes captura una actuación de la agrupación *Elenco Chaco Paraguayo* fundada por Roque Centurión Miranda. El paneo de la tropa escuchando y los músicos en la primera línea tocando, se centra en el baile de la polka que *Tachuelita*, integrante del *Elenco*, realiza en el centro de la escena. Otro cartel negro anuncia «Los hurras de las tropas y las diana militares celebran la victoria» (Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, 47m05s) con la recuperación del fortín Boquerón, seguidamente se muestran los músicos de la banda dirigidos por un oficial, con el bombardino al frente, junto a clarinetes, pífanos, saxo alto, tambores, bombo y platillos.

El *Elenco Chaco Paraguayo* es una de las formaciones oficiales para el entretenimiento de las tropas. Fueron varios los músicos que en Paraguay se formaron en las bandas de policía o de la milicia⁹, para el entonces de la guerra muchos de ellos estaban en Argentina o Brasil por las condiciones para grabar y tocar en formaciones estables la denominada música guaraní, pero decidieron sumarse a las filas paraguayas.¹⁰ Uno de los arpistas que tuvo la Orquesta Comanchaco fue Santiago Cortesi. Pero la orquesta no fue la única agrupación con arpa que se mantuvo en el frente. Juan Max Boettner, musicólogo y excombatiente, da cuenta de la presencia del arpa criolla construida en el frente de batalla con la fotografía de un ejemplar en el museo Monseñor Bogarín (Boettner, [1956] 2008, p. 254). La base diatónica de ese instrumento se remonta al siglo XVII, en general entre 32 y 40 cuerdas, abarcando unas 5 octavas. Puede afinarse en una única tonalidad, y es el instrumento con el que se asoció gran parte de la música paraguaya grabada y con alta promoción en el sistema medial transnacional.

CONCLUSIONES

Los dispositivos armamentísticos automáticos y la expansión aérea del campo de batalla implicaron nuevas sonoridades que caracterizaron el conflicto bélico a comienzos del siglo XX tanto en el nivel de presión sonora como en la identificación cultural de la experiencia bélica afectando la vida individual y social. Las sonoridades de las máquinas y herramientas permitieron anticipar el peligro, identificar bandos, direcciones de ataque y tipos de instrumentos de destrucción. De ahí que los dispositivos aurales no sólo favorecen escuchas particulares, sino que también promueven la comprensión de fenómenos culturales. En el Chaco Boreal las sonoridades de los humanos expusieron el sufrimiento con crudeza, al punto de hacerlo insoportable, hasta preferir el ruido ensordecedor de una victrola antes que las quejas de dolor. Pero en ese contexto también el sonido se volvió música y permitió una organización afín a la identificación, al convencimiento y a la persuasión sobre la defensa del territorio nacional, aún en los casos de cierta población indígena para quienes la idea de Estado nación era una entelequia en la vida cotidiana anterior a la guerra. La práctica musical integró músicos y militares con formaciones diferentes y permitió la producción de música original, así como recuperó repertorios, por ejemplo, los de la guerra Guazú. Pero a la vez produjo relatos sonoros sobre la guerra donde la adecuación de instrumentos, sonoridades, formas de ejecución y modos de participación hicieron posible que tanto los dispositivos aurales como la producción sonora encuentren una enunciación sobre el conflicto bélico. Asimismo, la experiencia sonora de los indígenas y voluntarios expone la irrupción en el territorio a comienzo del siglo XX de la dimensión aural de la tecnología vinculada a la guerra, y mediante sus testimonios se realiza la entidad de esos sonidos. Y como afirmó Jacques Attali:

⁹ Podemos citar a Ricardo Chávez Voelquer, Juan Max Boettner y José Asunción Flores.

¹⁰ Por ejemplo, Julián Alarcón, Hermino Giménez, Agustín Larramendia y Pucheta Ortega.

Aun cuando no fuera más que un rodeo para hablar al hombre de la obra del hombre, para escuchar y hacer oír su enajenación, para sentir la inmensidad inaceptable de su futuro silencio, y la amplitud de su creatividad yerma, escuchar la música, es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control es reflejo de poder, esencialmente político (Attali, [1977] 1995, p. 15).

La guerra no se presenta en el vacío insonoro, ocurre en un determinado territorio por lo que su dimensión audible la expone a la comprensión de quienes la sufren y su estudio histórico requiere de la consideración de su dimensión aural.

REFERENCIAS

- Alegre González, L. (2021). Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia.
- Alegre González, L. y García J. D. (coord.), *Sonido, escucha y poder*, (pp. 11-23), UNAM.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- APCOB. Riester, J. (Director) (2005). *Iyambae- Ser libre. La Guerra del Chaco 1932-1935*. [documental]. Youtube. <https://youtu.be/powealThtTY?si=SEI3AnRIZHqP9zFe>
- Boettner, J. M. (2008). *Música y músicos del Paraguay*. BGS.
- Bufkin, W. A. (1973). *Union Bands of the Civil War (1862-1865): Instrumentation and Score Analysis. (Volumes I and II)* LSU Historical Dissertations and Theses. [Bandas de la Unión de la Guerra Civil (1862-1865): Instrumentación y Análisis de partituras. (Volúmenes I y II) Disertaciones y tesis históricas de la LSU] 2523. https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/2523
- Castro, M. A. (1934). La Guerra destruyó en el Chaco una grandiosa obra de amor y civilización llevada a cabo por los franciscanos. *El Hogar*, 30(1302). Editorial Haynes. <https://doi.org/#?page=42>
- Corbin, A. (2016). *Historia del silencio. Del renacimiento a nuestros días*. Acanalado.
- Dalla-Corte Caballero, G. (2010). *La Guerra del Chaco. Ciudadanía, Estado y Nación en el siglo XX. La crónica fotográfica de Carlos de Sanctis*. Prehistoria Ediciones.
- Daughtry, J. M. (2015). *Listening to War. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq*. [Escuchando la guerra. Sonido, música, trauma y supervivencia en Irak en tiempos de guerra]. Oxford University Press.
- Feiereise, F. & Merley Hil, A. (2012). *Germany in the loud Twentieth Century. An Introduction*. [Alemania en el alto siglo veinte]. Oxford University Press.
- Funes, R. (Director) (1932). Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. *En el infierno del Chaco*. <https://youtu.be/ITBzFD3necY?si=IK9MrAaNJkoBXZpR>
- García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Hernández, J. L. (2020). *La oposición a la guerra del Chaco (1928-1935)*. Newen Mapu.
- Las Heras, F. (1933). Quince días en las trincheras paraguayas del Chaco dan este sangriento puñado de anécdotas. *Tiempo Argentino. Semanario popular ilustrado*, 23 (1188), 4-46. Empresa Editorial Hayes. <https://doi.org/#?page=2>

McWhirter, Ch. (2012). *Battle Hymns. The power and popularity of music in the civil war*. [Himnos de batalla. El poder y la popularidad de la música en la guerra civil] Chapel Hill.

Méndez Castillo, F. (2010). *Ruido de la aviación militar y sus efectos sobre el corazón de las tripulaciones y personal de tierra*. [Tesis doctoral], E.T.S.I. Industriales (UPM). <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.3707>

Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu editores.

Ocho Gautier, A. M. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. [Auralidad. Escucha y conocimiento en la Colombia del siglo XIX]. Duke University Press.

Rapoport, M. (2015). *Historia oral de la política exterior argentina (1930-1966)*. Octubre.

Richard, N. (Comp.) (2008). *Mala Guerra: Los indígenas en la Guerra del Chaco (1932-1935)*. Museo del Barro, ServiLibro & CoLibris.

Rivas, F. (2018). Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural. *Artnodes*, (21), 136-145. <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i21.3179>

Samaja, J. ([2004] 2023). *Epistemología de la salud. Reproducción social, subjetividad y transdisciplina*. Lugar.

Sapienza, A. (2018). *The Chaco air war. The first modern air war in Latin America* [La guerra aérea del Chaco. La primera guerra aérea moderna en América Latina]. Helion & Company.

Seiferheld, A. (1985). *Álbum gráfico de la guerra del Chaco*. El lector.

Schafer, M. (1977). *The soundscape: our sonic environment and the turning point of the world* [El paisaje sonoro: nuestro entorno sonoro y el punto de inflexión del mundo]. Destiny books.

Stern, J. (2003). *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction* [El pasado audible. Orígenes culturales de la reproducción del sonido]. Duke University Press.

Tańczuk, R. & Wieczorek, S. (2018). *Sounds of War and Peace Soundscapes of European Cities in 1945*. [Sonidos de guerra y paz Paisajes sonoros de las ciudades europeas en 1945]. Peter Lang.

Washburn, Ch. (1871). *The history of Paraguay, with notes of personal observation and reminiscence of diplomacy under difficulties*. [La historia del Paraguay, con notas de observación personal y reminiscencias de la diplomacia en dificultades]. University Press: Welch, Bigelow, & Co., Cambridge.

Producción musical para las infancias en Uruguay. Un modelo para la constitución del campo
Juan Asuaga
Arte e Investigación (N.º 26), e116, 2024. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e116>
<https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

PRODUCCIÓN MUSICAL PARA LAS INFANCIAS EN URUGUAY UN MODELO PARA LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO

MUSIC PRODUCTION FOR CHILDREN IN URUGUAY
A MODEL FOR THE DEVELOPMENT OF THE FIELD

JUAN ASUAGA | juansebasuaga@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0008-3349-893X>
Universidad de la República, Uruguay

Recibo 17/09/2024 | Aceptación 16/11/2024

RESUMEN

Este artículo despliega los aspectos esenciales de una investigación en curso focalizada en el estudio de caso sobre el grupo musical infantil Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), en tanto su desempeño artístico resulta paradigmático en el proceso de constitución del espacio de juego estructurado en torno a la producción de canciones infantiles en Uruguay: 1) analizar su producción musical en función de poder identificar elementos que puedan haber sido integrados a la estructura de relaciones objetiva como reglas de sucesión ordenadoras del devenir local del campo de la canción infantil de autor (Bourdieu, 1988); 2) modelar el proceso de constitución de dicho espacio de juego.

PALABRAS CLAVE

sociología de la música; música infantil; Canciones para no dormir la siesta; Uruguay

ABSTRACT

This article shows the essential aspects of an investigation focused on the study of case of the children's musical group Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), as much as its artistic development proves paradigmatic in the process of constitution of the space of game structured around the production of children's songs in Uruguay: 1) analyze its musical production so as to identify there elements which may have been integrated to the structure of objective relationships such as rules of succession which order the local development of the field of children's songs of author (Bourdieu, 1988); 2) model the process of constitution of the referred game space.

KEYWORDS

sociology of music; children's music; Canciones para no dormir la siesta; Uruguay

DOSIER

Dimensiones políticas de la práctica musical



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

Este artículo tiene como objetivo delinear una investigación en curso sobre la producción de canciones infantiles de autor en Uruguay, enfatizando su singularidad en el contexto de la música popular local. Consideramos que una contribución clave de nuestro estudio reside en examinar la relación mutuamente estructurante entre esta producción musical y el espacio de interacciones e intercambios en torno a ella. Para ello nos ha sido particularmente útil la perspectiva de Pierre Bourdieu con respecto a la representación social a través de los conceptos de campo, habitus y capital cultural y según la cual hemos formulado las siguientes hipótesis: 1) es posible hablar de un *campo de producción de canciones infantiles de autor* de acuerdo al anclaje teórico del sociólogo francés; 2) es razonable identificar su *fase de constitución* a partir de la existencia, desempeño y producción musical del grupo infantil Canciones para no dormir la siesta (1975-1990) en el contexto social y cultural del último régimen de facto (1973-1984); 3) describir la estructura del campo en dicha fase de constitución y caracterizar la posición que allí ocupó nuestro caso paradigmático contribuye a explicar el devenir de dicho campo de producción de canciones infantiles de autor, en la medida en que las tradiciones que allí pudo inaugurar Canciones para no dormir la siesta pudieron ser integradas al campo como verdaderas *reglas de sucesión* (Bourdieu, 1988).

Partiendo de esta *hipótesis de causalidad*, consideramos que el habitus artístico y la producción musical de quienes buscaron incorporarse a este espacio mantienen cierto vínculo con las exigencias implantadas en la fase de constitución del campo. Es precisamente dicha relación la que pretendemos explicar a través del estudio de la relación mutuamente estructurante anteriormente postulada y que en nuestra investigación se desarrolla en torno a los siguientes tres ejes de trabajo: 1) describir la trama histórica; 2) modelar el campo en su fase de constitución y caracterizar la posición que allí ocupó el grupo musical infantil Canciones para no dormir la siesta; 3) identificar y analizar aquellas tradiciones que este caso paradigmático pudo inaugurar al interior del campo de producción de canciones infantiles de autor y que constituyen el discurso presente en las canciones registradas en sus fonogramas durante la trama histórica de la dictadura cívico-militar (1979, 1982, 1983, 1983bis, 1984 y 1985).

CONSTRUCCIÓN DE HIPÓTESIS PARA EL ANÁLISIS DEL CAMPO DE LA MÚSICA INFANTIL EN URUGUAY

Dado el escaso abordaje académico de esta temática, es importante aclarar que el conocimiento y las hipótesis formuladas previamente derivan de una labor investigativa llevada a cabo en la última década, cuyo propósito inicial fue recopilar y documentar la producción musical local de *canciones infantiles de autor* (Gullico, 2005). Dado lo disperso y difícil de rastrear del corpus, delimitamos nuestra búsqueda a la producción musical infantil local que había sido editada en fonogramas de cualquier tipo,¹ con la certeza de que este corpus sería suficiente

¹ Disco de pasta o vinilo, casete o disco compacto

para comprender el sentido de lo que se pretende estudiar. Es así como, a partir de una serie de comunicaciones personales y entrevistas no estructuradas que —desde 2015— realizamos a informantes clave ligados a la producción musical infantil local, logramos concretar dicha recopilación documental y producir, con la perspectiva de esta investigación, un significativo avance de conocimiento sobre el tema y sus áreas de vacancia académica. Más adelante, el interés por dilucidar la singularidad de esta producción musical avanzó notablemente durante la investigación de la tesis de Maestría en Educación Artística,² especialmente al profundizar en el enfoque de Pierre Bourdieu sobre la *representación de la estructura social*. Si bien aquel objeto de estudio no estuvo enfocado en la producción musical infantil si no en el margen de ligazón de ésta con el ámbito educativo, el anclaje teórico adoptado en diálogo con el corpus recopilado nos permitió repensar el devenir de dicha producción, desde la perspectiva de un capital cultural que integra determinantes sociales de un espacio de juego del cual es estructurante.

PERSPECTIVA HISTÓRICA DEL CAMPO DE LA MÚSICA INFANTIL EN URUGUAY

Cumplida la fase de entrevistas, recopilación y revisión documental que permitió tomar contacto con la producción musical infantil uruguaya desde la década de 1960 y hasta el año previo al evento mundial de la pandemia del COVID-19, nos propusimos realizar un análisis preliminar de orden exploratorio/descriptivo que nos permitiera dilucidar aspectos ordenadores de dicho devenir y según los cuales, finalmente, hemos formulado las hipótesis que sustentan nuestro objeto de estudio. En primer lugar, con la perspectiva que nos ofrece la totalidad del corpus recopilado, identificamos un estadio temprano del campo en el que, en términos generales, la producción musical infantil local aún no logra seducir a los sellos discográficos que hasta el momento apostaron a la producción extranjera —principalmente— «irradiada por y desde la industria musical de Buenos Aires» (Aharonián, 2007, p. 23). De la evidencia surge que el ámbito educativo y la industria televisiva local operaron allí como *instituciones consagradoras* que dieron la posibilidad de existencia a la estructura, aunque la verdadera excepción que pone a prueba aquella formulación general es el fonograma *Cancionero infantil de Víctor Lima* cuyo contenido ofrece un primerísimo registro del *capital específico* en cuestión e incorpora al espacio de juego, con estatuto —digamos— fundacional, a un trovador salteño «que tenía afición por reunirse con los niños de las escuelas y enseñarles algunas de sus canciones que cantaba a capella» (De Alencar Pintos, 2022, s. p.). Como se formuló previamente, una de las hipótesis centrales de nuestra investigación sostiene que la *fase de constitución* del campo comenzó una década después, en el contexto de la dictadura cívico-militar (1973-1984), impulsada en

² Asuaga, J. (2022). *Estudio comparativo sobre las representaciones del arte, del artista y de lo latinoamericano presentes en el repertorio del colectivo musical "Canciones para no dormir la siesta" (1975—1990) y los Diseños Curriculares de Educación Primaria promulgados en Uruguay en los años 1979, 1986 y 2008* [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de Rosario.

parte por el desempeño del grupo Canciones para no dormir la siesta (1975-1990), se iniciará. En efecto, esta coyuntura fue esencial para que el colectivo ocupara una posición dominante dentro del campo y gestionara el proceso de *conquista de autonomía*, estableciendo la canción infantil de autor como un fenómeno relativamente *desinteresado* de los ámbitos económico y educativo. Es así que, como aspecto conspicuo que respalda nuestro objeto de estudio, postulamos que las tradiciones que allí Canciones para no dormir la siesta (Canciones) pudo inaugurar fueron integradas a este espacio de juego como verdaderas exigencias o reglas de sucesión (Bourdieu, 1988) que permiten ordenar el devenir de dicha estructura de relaciones.

Como indicamos al inicio, esta hipótesis de causalidad permite pensar que futuras configuraciones del campo, así como las luchas por la conservación o subversión del capital específico y la legitimidad cultural, pueden explicarse en función del acoplamiento o desacoplamiento de sentido entre estas reglas de sucesión y nuevas coyunturas políticas y sociales. En efecto, con la perspectiva que nos brindó el trabajo antes mencionado, podemos decir que durante la década transcurrida a partir de la disolución del colectivo en 1990, la nueva trama política y social operó en favor de un desfase de sentido que impidió que nuevas incorporaciones al campo amenazaran aquella posición de poder, la cual, de forma inmediata, fue *heredada y preservada* por quienes en ese momento ostentaban el *habitus* que les permitiría heredarlo: ex integrantes de Canciones que fundaron nuevos proyectos musicales infantiles³. Sin duda, de las estrategias que permitieron a estos artistas leer y acoplar su tradición a esta nueva coyuntura, merece una especial mención la incorporación de la modalidad de montaje y circulación de espectáculos infantiles que hacía décadas formaba parte de la dinámica escénica-teatral: el mecanismo de *extensión escolar*. Es recién a finales de la década de 1990 que se incorpora al campo un agente capaz de actualizar aquel horizonte de sentido a una coyuntura democrática dominada por «una agenda reformista de corte netamente liberal» (Caetano, 2005, p. 24). En efecto, las tradiciones recogidas e integradas al *habitus* del grupo musical *Con los pájaros pintados* (1998-2014) no sólo explican su integración y posición dentro del campo, sino que también, a posteriori, dieron posibilidad a itinerarios sociales que auguraron la incorporación de nuevas fuerzas productivas. Motivado por aquellas fuertes tradiciones, *Con los pájaros pintados* impulsa la incorporación de poderosas fuerzas productivas regionales que, de forma incipiente y autogestionada, conformaban la inercia de importantes movimientos musicales unificadores fuertemente ideologizados. Es así como queda inaugurada una *trayectoria social* en la que varios artistas locales incorporan a sus itinerarios el contacto con distintas inercias regionales⁴,

³ Jorge Bonaldi, Susana Bosch y, más adelante, Nancy Guguich a través de su proyecto musical Cantacuentos.

⁴ El Movimiento de Música Infantil (MOMUSI) en Argentina y el Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña (MOCILyC)

cuestión que, pocos años después, se capitaliza localmente en el desembarco del Movimiento de la Canción Infantil Latinoamericana y Caribeña (MOCILyC) con la organización local de su 7.º Encuentro en 2005. Sin dudas, aquellas tradiciones incorporadas por el MOCILyC no sólo se acoplaron muy bien a las reglas de sucesión implantadas por Canciones, sino también a la expectativa restaurativa luego del «trasfondo social dramático sobre el que se produjeron este último empujón de crecimiento y finalmente la concreción de la victoria electoral de la izquierda» en Uruguay (Caetano, 2005, p. 61). A su vez, este acoplamiento de sentido renovó la *illusio* del espacio de juego incrementando significativamente el capital materializado en fonogramas editados durante las dos décadas siguientes y en un nuevo esquema de publicación a partir de la fundación del sello discográfico infantil Papagayo Azul (2013) —fuertemente ligada a la organización del 7.º Encuentro— y a determinadas acciones que permitieron desarrollar un circuito de trabajo centralizado en algunos escenarios montevideanos que incorporaron el mecanismo de extensión escolar a sus estrategias de gestión de espectáculos musicales infantiles⁵.

ESTUDIO DE CASO: CANCIONES PARA NO DORMIR LA SIESTA Y LA CONSTITUCIÓN DEL CAMPO MUSICAL INFANTIL

Ni antes de su estreno —1975— ni luego de la disolución de Canciones —1990— existió otro proyecto musical infantil con una implicancia semejante en la palabra pública. Además, durante el lapso estudiado, el *habitus artístico* inaugurado por el colectivo desplazó la circulación de música infantil de tradición escrita (Schell, 1947) y los contenidos musicales extranjeros que durante la década de 1950 y 1960 acapararon el interés comercial de una incipiente industria fonográfica local que aun identificaba a la producción musical infantil como una expresión artística marginal dentro de la escena local. Luego, la integración de Canciones al Movimiento Canto Popular Uruguayo (1977)⁶ consolidó la posición dominante que el grupo ocupó inmediatamente al estreno de su espectáculo el 19 de junio de 1975⁷. En efecto, la obra que fue estrenada sin expectativa de continuidad se convirtió en un extenso ciclo de espectáculos infantiles con auditorios cada vez más numerosos hasta que, al año siguiente, el 7 de mayo de 1976, las instalaciones del teatro fueron expropiadas por un decreto del gobierno militar que ilegalizó toda actividad artística vinculada con la compañía. Un par de años después y luego de varias vicisitudes personales y artísticas de sus integrantes, el desempeño de Canciones se fundió en un movimiento cuyas estrategias y situaciones de escucha fueron determinantes en una actualización permanente del sentido de sus canciones: el Movimiento del Canto Popular Uruguayo (1977). Incorporados a fines de 1970 a

5 La Sala Zitarrosa, el Teatro Florencio Sánchez y, más adelante, la sala de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Ahorro y Crédito (FUCAC)

6 A partir de su participación en el ciclo musical Canto para que estés en el Teatro de la Asociación Cristiana de Jóvenes en Montevideo.

7 En la Sala Mercedes del Teatro El Galpón de Montevideo.

los es masivos de música popular, realizan en 1983 el espectáculo *Los derechos del niño* con el cual, en una misma semana, convocan a casi 20.000 personas. En efecto, Canciones se transformó en «un fenómeno musical (creando y recreando con profesionalismo repertorio local y latinoamericano), social (por su masividad) y político (por su carácter opositor a la dictadura)» (Olivera, 2014, p. 118).

Habida cuenta de su carácter paradigmático, del rol que asumió con respecto a la constitución de la *estructura de relaciones objetiva* y en la implantación de determinadas *exigencias o reglas de sucesión*, nuestra investigación se ha propuesto estudiar el campo estructurado en torno a su producción musical y, en segundo término, a esta última en tanto capital específico estructurante. Es así como, como hemos mencionado anteriormente, en primer lugar, nos hemos propuesto *modelar* dicha estructura de relaciones durante una *fase de constitución* que hemos definido entre 1975 y 1985, es decir, desde el estreno de su espectáculo durante la ofensiva propagandística del régimen dictatorial que significó el Año de la Orientalidad y hasta la publicación de su fonograma recopilatorio *Diez años* ya en el escenario de la transición democrática⁸. En esta temporalidad nuestra investigación analiza y describe la participación y relación entre productores que compiten por la legitimidad cultural de sus producciones y agentes e instituciones haciéndolo por el poder de dar legitimidad cultural.

En segundo lugar, hemos dicho que nos interesa dilucidar algo acerca de aquellas reglas de sucesión que pudieron ser implantadas desde la posición dominante que ocupó nuestro caso de estudio durante la fase de constitución del campo en cuestión —en la medida en que representan exigencias estructurantes del espacio de juego en el devenir estudiado—. Es así que, definido un *corpus empírico* conformado por las canciones publicadas en la totalidad de los fonogramas editados durante el lapso estudiado (1979, 1982, 1983, 1983bis, 1984 y 1985), adoptamos la perspectiva en la que se inscriben Mijaíl Bajtín y Emile Benveniste para analizar el *acto individual de apropiación de la lengua* que resultó de su proceso de creación, con énfasis en: 1) dilucidar aspectos de la subjetividad del individuo que profiere la enunciación de acuerdo a su posición con respecto al mundo y, de acuerdo a esto último, al modo en que allí queda postulado el enunciatario; 2) dilucidar el lugar que ocupa el *arte* y el *artista* en y con respecto al sujeto discursivo y, particularmente, a lo que Bourdieu denomina sus *disposiciones simbólicas*; 3) evaluar la pertenencia de esta trama discursiva a alguna de las categorías propuestas en la topología de Eliseo Verón (1987) ya que, al igual que lo anterior, esta caracterización discursiva podría revelarse como una de aquellas tradiciones implantadas en el campo en cuestión, con respecto al *habitus* del artista y de su producción musical.

⁸ Si bien su desempeño artístico continuó hasta el final de la década, el escenario del fin de la dictadura cívico-militar y de la transición democrática planteó un nuevo horizonte de sentido con respecto a la coyuntura social y política, a las dinámicas artísticas del colectivo y, particularmente, al Movimiento Canto Popular Uruguayo que nuestro caso paradigmático integró desde 1977 y que entendemos es fundamental para comprender el sentido de lo que pretendemos estudiar.

REFERENCIAS

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Udelar.
- Bajtín, M. (1985). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. 2ª Edición. Siglo Veintiuno.
- Benveniste, E. (1971). El aparato formal de la enunciación. En *Problemas de lingüística general II*. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1980). *¿Y quién creó a los creadores?* [Objeto de conferencia]. École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.
- Bourdieu, P. (1988). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Caetano, G. (2005). Marco histórico y cambio político en dos décadas de democracia. De la transición democrática al gobierno de izquierda (1985-2005). En G. Caetano, *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples* (pp. 15-74). Taurus.
- Caetano, G. y Rilla, J. (1987). *Breve historia de la dictadura (1973-1985)*. CLAEH-Ebo.
- De Alencar Pinto, G. (1 de junio de 2022). *Algunas observaciones sobre Víctor Lima*. Ministerio de Educación y Cultura. <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/publicaciones/algunas-observaciones-sobre-victor-lima>
- Gullco, J. (2005). La canción infantil como genérico musical. En MOCILyC, *La canción infantil latinoamericana y caribeña* (pp. 13-21). MOCILyC.
- MOCILyC. (2005). *La canción infantil latinoamericana y caribeña*. MOCILyC.
- Olivera, R. (2014). *Sonidos y silencios. La música en sociedad*. Tacuabé.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observación sobre la enunciación política. En AAVV. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Hachette.