

Año XIV- N° 29 - 2024

ISSN 1853-9297

Dos Puntas



Universidad Nacional de San Juan
Facultad de
Ciencias Sociales



Universidad de La Serena
Facultad de
Ciencias Sociales, Empresariales
y Jurídicas

ISSN 1853-9297

Año XVI N° 29 / 2024

Dos Puntas

COEDICIÓN



Universidad Nacional de San Juan
Facultad de Ciencias Sociales
ARGENTINA



Universidad de La Serena
Facultad de Ciencias Sociales,
Empresariales y Jurídicas
CHILE

Esta revista se encuentra indizada en

Latindex (Nivel 1 CAICYT –CONICET)

Dialnet (Universidad La Rioja – España)

Además: WordCat / BIBHUMA / Scribd / Universia / Digibepé /
SidUNCu

Declarada de Interés por el Senado de la Nación de la
República Argentina DR – 227/21. DADA EN LA SALA DE
SESIONES DEL SENADO ARGENTINO, EN BUENOS
AIRES, A LOS VEINTIOCHO DIAS DEL MES DE OCTUBRE
DEL AÑO DOS MIL VEINTIUNO

SAN JUAN, ARGENTINA,
SEGUNDO SEMESTRE 2024

DIRECCIÓN

Lic. Jorge Orlando Arredondo

COMITÉ DE REDACCIÓN

Lic. Alessio Arredondo (Corrector)

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Emilio Rodríguez Ponce – Universidad de Tarapacá
Dra. Cecilia Lagunas – Universidad Nacional de Luján
Dra. Luz María Méndez Beltrán – Universidad de Chile
Dra. María Dolores Fuentes Bajo – Universidad de Cádiz
Dr. Jacques Guyot – Universidad de París 8
Dra. Gloria de los Ángeles Zarza Rondón - Université de Picardie Jules Verne

Facultad de Ciencias Sociales – UNSJ

Ignacio de la Roza 590 Oeste

Dpto. Rivadavia – (5400) San Juan – Rep. Argentina

Tel./Fax: 0264-4231949 – 4230314 – 4232516

Institucional: <http://www.facso.unsj.edu.ar>

Revista: <http://www.facso.unsj.edu.ar/revista2puntas.php>
www.revistadospuntas.com

Publicación semestral. Registro de la Propiedad Intelectual: Derecho de autor (en trámite)

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y las opiniones vertidas no representan necesariamente la opinión de las instituciones editoras.

O conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores e as opiniões expressas não representam necessariamente a opinião das instituições de publicação.

Diseño de Tapa y compaginación: María Eliana Acosta

Traslation: María Paula Hernández

Traduções: Yvonne Vidinho

Revista

Dos Puntas

CONSEJO EVALUADOR INTERNACIONAL

Dr. Salvador Carrasco Arroyo
Universidad de Valencia

Dr. Rafael Granell Pérez
Universidad de Valencia

Prof. Luz María Méndez Beltrán
Universidad de Chile

Dr. Emilio Rodríguez Ponce
Universidad de Tarapacá

Dr. Ing. Nivaldo Avilés Pizarro
Universidad de La Serena

Dra. Luperfina Rojas Escobar
Universidad de La Serena

Mg. Lic. Ricardo Pintos
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Ana T. Fanchin
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Hebe Viglione
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Enrique Novoa Jerez
Universidad de la Serena

Mg. Ricardo Marcelo Coca
Universidad Nacional de San Juan

Dra. Celia López
Universidad de Nuevo México

Dra. Jaqueline Vassallo
UNC-CONICET

Dr. Alex Ovalle Letelier
Universidad de La Serena

Dra. Natalia Angulo Moncayo
Universidad Central del Ecuador

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
---------------------------	---

DOSSIER	10
----------------------	----

<i>DETRÁS DE LA ESCENA. LOS TRABAJOS DEL ARTE DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO</i>	11
--	----

Marta Flores, María Azucena Feregrino Basurto, Cecilia Castro

<i>EL ROL DE LXS HOSPITALITYS EN LOS FESTIVALES Y CONCIERTOS DE MÚSICA EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA</i>	20
---	----

Cecilia Castro

<i>DESMONTAR LAS ESCENAS: CLAVES PARA ANALIZAR LOS ESCENARIOS DE LA MÚSICA POPULAR INDEPENDIENTE EN ARGENTINA</i>	47
---	----

Camila Millán

<i>SENTIDOS ÍNTIMOS EN EL TRABAJO PÚBLICO DE ACTRICES DE LA CIUDAD DE MÉXICO</i>	68
--	----

María Azucena Feregrino Basurto

<i>¿Y VOS DE QUÉ TRABAJÁS?</i>	94
--------------------------------------	----

Identificaciones laborales actuales de futbolistas y actrices de la ciudad de La Plata, Argentina.....

Juliana Díaz, Rita Lorena Arambueno

<i>CONDICIONES DE TRABAJO, RETOS Y DESAFÍOS DE LAS MUJERES ARTISTAS VISUALES EN MÉXICO, EL CASO DE LA CIUDAD DE PUEBLA; DESDE LA MIRADA DE LA SOCIOLOGÍA DEL TRABAJO</i>	126
--	-----

Vanessa Parody Lozano

<i>TRABAJO ARTÍSTICO-RELIGIOSO, EMPRENDEDORISMO ESPIRITUAL Y EMPODERAMIENTO FEMENINO EN EL MARCO DEL MOVIMIENTO NUEVA ERA</i>	146
---	-----

Viviana Marcela Fernández, Bárbara Novoa

<i>LA SALIDA ES COLECTIVA... DOBLE SUBALTERNIDAD, REIVINDICACIONES FEMINISTAS Y TRABAJO MUSICAL INDEPENDIENTE EN LA POSPANDEMLA</i>	<i>175</i>
<i>Marta Flores</i>	
ARTICULOS.....	201
<i>HISTORIAS DE MUJERES ABANDONADAS EN EL SIGLO XVIII</i>	<i>202</i>
<i>María Dolores Fuentes Bajo</i>	
<i>TRANSFORMACIÓN MEGAMINERA Y ALIANZAS DE CLASE EN LA PROVINCIA DE SALTA: APORTES DESDE LA ETNOGRAFÍA DIGITAL.....</i>	<i>238</i>
<i>Mariano Cameo</i>	
INSTRUCCIONES PARA AUTORES	260

PRESENTACIÓN

Nos complace presentar una nueva versión de nuestra Revista Dos Puntas festejando la 29ª edición. Se trata de un número muy especial y que nos embarga de emoción, ya que es el fruto de quince años de esfuerzo continuo abonando la integración regional de académicos chilenos y argentinos. Es así que, gracias al apoyo brindado por las Autoridades de las dos Casas de Altos Estudios de uno y otro lado de nuestra cordillera de Los Andes, Facultades De ciencias Sociales y Ciencias Sociales, Empresariales y Jurídicas dependientes de las Universidades Nacional de San Juan (Argentina) y de La Serena (Chile), representa un caso original reconocido internacionalmente el hecho de confluir en un espacio editorial conjunto llamado Dos Puntas. Por tal razón, deseo agradecer inmensamente el apoyo tanto de Autoridades como también el personal no docente de ambas Facultades y, por supuesto, a Docentes e Investigadores, quienes contribuyen día a día con este ambicioso proyecto de integración regional.

En esta oportunidad el presente número se compone de un dossier titulado “Detrás de la escena. Los trabajos del Arte desde la perspectiva de género”. Coordinado por Marta Flores (UNComahue, Argentina), María Azucena Feregrino Basurto (UAM-I, México); y Cecilia Castro (UNC, Argentina). Al mismo lo integran siete artículos originados en ponencias expuestas en las XV Jornadas de Historia de las Mujeres y X Congreso de Estudios de Género realizados en la Universidad Nacional de Jujuy en la provincia argentina del mismo nombre en el mes de mayo de 2023.

Desde sus inicios este espacio editorial ha promovido, entre otros, la difusión de investigaciones actualizadas inherentes a problemáticas de género surgidos en diversos ámbitos de nuestras sociedades, en el caso que nos ocupa, presenta una original perspectiva de análisis teniendo al arte como marco conceptual. De igual modo, confluyen aquí aportes de especialistas procedentes de distintos Centros Académicos lo que enriquece el diálogo y la integración en Latinoamérica. Es de destacar que los artículos expuestos son producciones realizadas por investigadores de distintas disciplinas, y por tanto se nutren de vertientes heterogéneas. Sin embargo, es esa diversidad lo que sustenta la esencia de la Revista Dos Puntas, en clara alusión a la divulgación de distintas líneas contributivas de las ciencias sociales y humanidades.

Además, en éste número se incluyen dos artículos. Un artículo titulado “Historias de mujeres abandonadas en el siglo XVIII” cuya autora es María Dolores Fuentes Bajo de la Universidad de Cádiz, España; en el que relata las experiencias de unas veinte mujeres, en su mayoría españolas cuyos maridos emigraron a Venezuela, lo que en muchos casos no retornarían..

Por otra parte, Mariano Cameo de la Universidad Nacional de Salta, Argentina, expone los resultados de una investigación antropológica referida al proceso de transformación megaminera en la Provincia de Salta (Noroeste de Argentina), y las alianzas de clase que de ello se derivan.

Para finalizar expreso una vez más, sinceros agradecimientos a los investigadores que han colaborado en esta ocasión, a los evaluadores externos que con gran generosidad revisaron el material y Autoridades de las Facultades Coeditoras que hacen posible la permanencia de este proyecto editorial.

Jorge Orlando Arredondo
Director

DOSSIER

**DETRÁS DE LA ESCENA. LOS TRABAJOS DEL ARTE
DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO**
Behind the scenes. works of art from the perspective of gender

Marta Flores¹

María Azucena Feregrino Basurto²

Cecilia Castro³

El trabajo artístico debe ser estudiado como un espacio social en el que no sólo se desarrollan procesos de producción y circulación de obras, sino que se generan valores, jerarquías y saberes que constituyen una peculiar cultura del trabajo (Reygadas, 2001). Ésta se transmite y reproduce a lo largo del tiempo, mientras ordena las relaciones sociales y los recorridos laborales de sus protagonistas. Pensar al arte como un trabajo implica, no sólo situarlo en el terreno productivo, sino, también indagar acerca de los diversos tipos de lazos establecidos entre los miembros de cada grupo y, sobre todo, aquellas jerarquías sostenidas por relaciones generizadas. Además, situar el estudio del trabajo artístico en ámbitos latinoamericanos permitirá ahondar en procesos de producción y reproducción de las artes en contextos particulares. Pero ello sólo será posible merced a un esfuerzo de extrañamiento y desnaturalización metodológicos, con el objetivo claro de visibilizar aquellas representaciones y conductas que, aunque socialmente aceptadas, reproducen patrones eurocéntricos y androcéntricos.

El concepto de “trabajo no clásico” formulado por Enrique de la Garza (2011) propone el análisis de realidades laborales alternas, su proceso de trabajo, el control que se ejerce, el conflicto que puede suscitarse y las posibles resistencias de quienes trabajan. Desde este enfoque, el proceso creativo es planteado como proceso de trabajo que implica el despliegue de subjetividades, agencias y generación de identidades. Por otro lado, en su especificidad, el trabajo artístico se distingue del trabajo típico o estándar por sus configuraciones estéticas, emocionales, cognitivas y éticas que son cruciales para desarrollar su trabajo y que lo convierten en un ejemplo

¹ UNComahue-Argentina

² UAM-I-México

³ UNC-Argentina

paradigmático del llamado “trabajo no clásico”. Estas “se originan, modifican y actualizan en interacción bajo diversas dimensiones, co-mo en la organización del trabajo, en el control del proceso productivo en general, y den-tro de la comunicación simbólica de su quehacer” (Feregrino, 2020, p. 6).

La perspectiva de género, en particular desde la nutrida producción latinoameri-cana, ha reafirmado la presencia de factores de desigualdad en el acceso de las mujeres al mundo de la producción en general y de la producción artística en particular. Empero, la tradición sexista de las artes occidentales, tiene en Latinoamérica connotaciones particu-lares porque se imbrica con otras jerarquizaciones atinentes a la procedencia étnica y de clase, conformando una intersección que legitima desigualdades a partir de la perpetua-ción de categorías biologizadas. (Flores, 2017) El enfoque interseccional, surgido del fe-minismo negro estadounidense y enriquecido por investigadoras iberoamericanas, resul-ta en el caso presente, sumamente fértil porque permite el estudio de asimetrías, frecuen-temente ignoradas, incluso por los estudios sociales del arte (Sosa Sánchez, 2017).

Considerar al arte como un trabajo nos aproxima a la cotidianeidad de quienes uti-lizan su habilidad, corporalidad y emociones para producir bienes materiales o inmateria-les, que pueden colocar en un mercado en el que tienen posibilidades desiguales. Por otro lado, implica incluir en la categoría “trabajador y trabajadora” no sólo a quienes son reco-nocidos como “artistas”, sino también quienes desempeñan roles técnicos y “de apoyo” (Becker, 2008) como son el manejo de consolas, la iluminación o la escenografía y demás tareas vinculadas con la producción de cada uno de los eventos artísticos. En todo ello, la condición de género es fundamental para entender un trabajo, como por ejemplo el acto-ral, en el que las y los artistas mayormente trabajan con su cuerpo y que además lo expo-nen para los mismos fines. En ese sentido, se encuentran múltiples violencias, desigual-dades y discriminaciones por género (Feregrino, 2024).

Como rasgo característico, el trabajo y el empleo del sector están atravesados por una gran variabilidad en los salarios a lo largo del tiempo y por altas tasas de desempleo y sub empleo, por otro lado, propias de los trabajos artísticos en la sociedad moderna capi-talista. Así, las y los artistas

deben desplegar múltiples habilidades, entre las que no es menor, en la tercera década del siglo XXI, la capacidad emprendedora. La incorporación de las y los músicos independientes o autogestivos a la categoría de emprendedoras/es culturales nos llevará a situar la categoría de emprendedor/a como modelo laboral y como un ethos neoliberal en un contexto en el que la empresa se presenta como la institución referente de la modernidad. En consecuencia, resulta interesante comprobar que este espíritu emprendedor se imbrica con formas de producción artística autogestiva y fortalece un tipo de pensamiento compartido por el Estado que sitúa a las y los artistas en la categoría de emprendedoras/es culturales y les otorga un rango impositivo empresarial. De esta manera, la responsabilidad del éxito o el fracaso recae sobre la persona artista que deberá generar no sólo el producto, sino también gestionar su posicionamiento y distribución en el circuito cultural (Flores y Vargas Ampuero, 2023).

Ahora bien, teniendo en cuenta la flexibilidad como un rasgo fundamental del trabajo artístico (Menger, 2015), debemos observar la gran mayoría de los emprendedores culturales no lo son por razones ideológicas, ni por vocación empresarial, sino en la búsqueda de una salida de una situación económico-laboral muy precaria, ya sea a través de contrataciones esporádicas con las administraciones públicas o de programas locales de incentivos al emprendimiento. En consecuencia, el mencionado ethos emprendedor también es fomentado por las administraciones estatales con programas de subsidios (provinciales o municipales) en los que, por ejemplo, se les exige a las y los artistas y al personal de apoyo que contratan tener monotributo. Este ethos emprendedor también se “activa” en los programas, premios y reconocimientos desarrollados desde las secretarías estatales abocadas al quehacer musical y cultural. Asimismo, aquellas redes de jóvenes mujeres y disidencias vinculadas con la producción artística cuyas formas de organización del trabajo se vieran como “profesionalizadas”, tendrían una mayor implicación en su patrocinio, tanto desde las agencias estatales de cultura, como de las empresas del sector privado que actúen como sponsor o bajo la forma de mecenazgo en los festivales de mujeres y disidencias (Castro, 2023).

Así, en tanto trabajo, el artístico, debe ser estudiado como un espacio social atra-vesado por relaciones de género, edad, clase o etnia y, por lo tanto, generadoras de de-sigualdades interseccionales que, debemos decir, dolorosamente, han sido a menudo in-visibilizadas por las mismas tradiciones de las ciencias sociales que reproducen enfoques sexistas. Ello implica, por un lado, el reconocimiento de las relaciones de género que en él se establecen, sin dejar de lado las relaciones de subalternidad-hegemonía en el mismo campo artístico global. En ese sentido, la perspectiva de género conduce a la detección de la segregación sufrida por las artistas latinoamericanas, en un sistema global que las igno-ra dos veces: por latinoamericanas (al igual que sus colegas varones) y por mujeres, en un sistema artístico androcéntrico. A través de nuestras investigaciones hemos encontrado que las sujetas entre quienes hicimos el trabajo de campo (compositoras, intérpretes y artistas plásticas) y quienes están “detrás” de los escenarios (personal ocupado de las cuestiones técnicas, de producción y asistencia) se nos muestran como creadoras cons-cientes de su situación, herederas de diversas tradiciones y, frecuentemente, comprome-tidas con ideas políticas y sociales.

El presente dossier reúne artículos de investigadoras mexicanas y argentinas y ofrece la profundización de la perspectiva de género en el estudio de los diversos trabajos artísticos. Se origina en la mesa de trabajo que coordinamos en las XV Jornadas Naciona-les de Historia de las Mujeres y X Congreso de Estudios de Género que tuvo lugar en ma-yo de 2023 y fue organizado por la Universidad Nacional de Jujuy. De ese fructífero mo-mento partió también la conformación de una RED DE ESTUDIOS DE TRABAJO AR-TÍSTICO Y CULTURAL DESDE UN ENFOQUE INTERSECCIONAL que en este momen-to trabaja para compartir y generar conocimientos acerca de este terreno de investiga-ción.

Una lectura global del dossier nos muestra la relevancia de los movimientos (trans) feministas latinoamericanos de la última década y su fuerza transformadora en las ciencias sociales, a la par que posibilitó la visibilización de las desigualdades, antaño ne-gadas, tanto sobre el escenario, como fuera de él entendemos que dicho abordaje ilumina desigualdades perceptibles en todo el proceso de producción, circulación y consumo, en el que se desenvuelve una multiplicidad de actores y actoras

(Becker, 2008). Por otro lado, en la mayoría de los artículos, el trabajo de entrevistas etnográficas y las observaciones participantes ha permitido “ver” pero también “escuchar” diferentes formas de desigualdad que atraviesan las mujeres y disidencias en estos mundos laborales vinculados con la producción artística, pero al mismo tiempo dar cuenta de las diversas estrategias que desarrollan las mujeres y disidencias para organizarse y tejer redes de encuentro que les permiten exhibir sus trabajos. A su vez, es importante destacar que quienes escriben son también mujeres y disidencias provenientes de distintas provincias de Argentina (aportándole una mirada federal) y México que participan activamente en estas escenas que analizan.

Desde el concepto de doble subalternidad, Marta Flores estudia el trabajo musical autogestivo y sitúa a las mujeres como sus sujetas de estudio. Utiliza como marco de análisis un concepto clásico de los estudios feministas como es el de “techos de cristal”, para abordar la permanencia de barreras invisibles que prolongan en el tiempo la desigual distribución de tareas en un sector económico masculinizado. Bajo una igualdad aparente, en los grupos autogestivos o independientes, se observan formas particulares de división de tareas que, aunque consideradas espontáneas, manifiestan la puesta en juego de roles de género naturalizados y relaciones de poder asentadas sobre prejuicios de género en una profesión masculinizada. La autora retoma el concepto de “doble segregación sexual” para problematizar la situación de las artistas sobre y fuera del escenario y valora su actividad como ciudadanas y sujetas políticas, en su lucha por la aplicación de la Ley Nacional de la Música y de la Ley de Cupo Femenino en los Escenarios, que las protege en cuanto mujeres artistas.

Desde una perspectiva que busca visibilizar una violencia naturalizada, María Azucena Feregrino Basurto aborda el concepto de trabajo ampliado y postula la necesidad de (re) pensar la diversidad de vínculos generados y de niveles de interacción surgidos durante la producción del evento artístico. La autora muestra cómo la asignación de estereotipos, prototipos y estigmas del medio artístico afecta la forma en que las actrices significan y experimentan su actividad. Retomando a Lagarde, sostiene que mantener una perspectiva de género no sólo es una toma de posición política frente a la opresión de género, sino que implica la generación de un conjunto de

acciones y alternativas para erradicarlas. Así, al retomar las voces de las actrices y estudiantes de teatro, la investigadora da cuenta de acosos, abusos y desigualdades en un medio que se precia de ser igualitario como la institución universitaria. Dentro de la organización jerárquica que pervive en la actuación, quienes ostentan posiciones de poder aprovechan sus privilegios para cometer distintas formas de abuso que, escudadas en los requerimientos del trabajo y en formas caducas de la enseñanza, quedan casi siempre impunes.

Por su parte, Cecilia Castro sitúa su mirada en los festivales y retoma a Victor Turner para clasificarlos como un espacio de encuentro, de fiesta, de *communitas*. El circuito de los festivales de música en la ciudad argentina de Córdoba en la segunda década del XXI han alcanzado un nivel mayor de profesionalización y de división del trabajo por lo que se hizo necesario contar con equipos especializados en diferentes áreas para asegurar una planificación y ejecución efectiva. Su original estudio de las y los trabajadoras/es “de apoyo” (Becker, 2008) aborda un área de vacancia en los estudios sociales del arte, que poco se ha ocupado de quienes trabajan “detrás” de la escena. Analiza, con una mirada etnográfica, el rol de las y los *hospitality*s, cuyo lugar de trabajo se halla fuera del escenario, pero que ocupan un lugar fundamental en el desarrollo efectivo de cada festival, llevando a cabo un acompañamiento de las y los artistas haciendo una labor de asistencia con un componente e involucramiento profundamente emocional. Considerando que la tarea de las y los *hospitality*s consiste en que la instancia en los conciertos y festivales de quienes producen la performance musical o el show sea “placentera”.

Camila Millán plantea aspectos que considera deben ser tenidos en cuenta, desde su perspectiva, en los análisis de la música en vivo en el contexto de la proliferación y materialidad de discursos feministas en Argentina. La autora retoma en su escrito las profundas transformaciones culturales, económicas y sociales suscitadas por la crisis de la industria discográfica, la emergencia de nuevos modos de distribución y circulación, así como a las normativas regionales que regulan la música en vivo a 20 años de Cromañón. Asimismo, retoma los espacios de visibilidad y legitimidad en el ámbito de la cultura en la Argentina que dieron lugar a la organización colectiva en torno a las desigualdades en relación al género,

en sentido material y simbólico, poniendo énfasis, por un lado, en las inequidades en términos laborales, y por otro, señalando las vinculadas a la visibilidad y legitimidad artística.

Juliana Díaz y Rita Lorena Arambuena describen analíticamente de manera com-parativa las trayectorias laborales de futbolistas y actrices en la contemporaneidad, consi-derando la categoría de identificación y articulando el análisis con un enfoque de género. Para ello, recuperan la noción de trabajo ampliado, permitiéndoles incluir diversas per-cepciones acerca de experiencias laborales en ámbitos precarios. En ambos casos, las au-toras encuentran que no todas las actrices ni todas las futbolistas viven su actividad artís-tica o deportiva como trabajo, pero sí existe un consenso en reconocer a la actividad como trabajo, esto es, la identificación como trabajadoras en tanto forma de agenciamiento. En otros términos, aun reconociendo que, la mayoría de las veces, aquello que las motoriza a dedicarse al arte o al deporte es el deseo mismo por la actividad, también hay acuerdos sobre asumir sus propias prácticas como trabajo. Por esta razón las autoras sostienen a partir de sus hallazgos que el trabajo sigue ocupando un lugar central en la construcción de la subjetividad de las personas, más allá de las transformaciones acaecidas en los últi-mos años.

Desde un enfoque ampliado de trabajo y una metodología configuracionista, Va-nessa Parody Lozano busca dar cuenta, a través del testimonio obtenido de una serie de entrevistas semiestructuradas, de las desigualdades, obstáculos y retos que las mujeres artistas visuales de la ciudad de Puebla (México) tienen que enfrentar para desarrollar y consolidar sus carreras dentro de contextos económicos, sociales y culturales específicos, que configuran su experiencia profesional. La autora muestra cómo estas artistas gene-ralmente se desempeñan como autónomas o freelancers lo que las limita en sus posibil-i-dades laborales a largo plazo y rápidamente las lleva a la precariedad que se convierte, incluso, en un estilo de vida. Sin embargo, para enfrentar dichas condiciones, las mujeres artistas visuales mantienen una serie de estrategias relacionadas con la solidaridad, redes de apoyo y colectivas/os donde se comparten recursos, conocimientos y oportunidades. Es así como, además de la identidad ocupacional, las acciones solidarias entre ellas tam-bién son generadoras de identidad.

Por último, Viviana Fernández y Bárbara Novoa toman como caso particular la producción plástica en el contexto de las religiones esotéricas en la ciudad de San Carlos de Bariloche (Provincia de Río Negro, Argentina). La religiosidad contemporánea se encuentra atravesada por los procesos de mercantilización, por la oferta y el consumo de mercancías religiosas que circulan y traspasan fronteras en un mundo cada vez más glo-balizado (De la Torre y Zúñiga, 2005). Algunos individuos se conforman como emprendedores espirituales (Funes y Nachón Ramírez, 2021) y ponen a disposición ofertas religiosas como espacios de formación, cursos, talleres, organización de viajes o retiros espirituales propiciando un turismo de tipo espiritual o esotérico y ofrecen un abanico diverso de cultura material de tipo religioso, entre otras, que están dirigidos al creyente-consumidor. Analizan la doble condición de una mediadora-emprendedora cultural que ofrece, a través de la web, una serie de productos y servicios de signo religioso entre los que se destacan la realización y venta de obras artísticas visuales y el dictado de talleres. Las investigadoras se proponen analizar la relación entre el trabajo artístico y religioso como vehículos productores de sentido en torno al empoderamiento femenino en el marco del movimiento Nueva Era.

Referencias

- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Castro, C. (2023). Mujeres y disidencias cumpliendo roles técnicos y de producción en eventos musicales. *Revista Vivencias*, 153-173.
- De la Garza, E. (2011). *Trabajo no clásico, identidad y acción colectiva*. México: Plaza y Valdés/UAM-I.
- Feregrino, A. (2024). La perspectiva de género en los derechos laborales y culturales. De-sigualdad y discriminación de las mujeres en el ámbito del arte y la cultura. En Curbelo, Magdalena (Coord.), *Transformaciones en el mundo del trabajo No. 1. Perspectivas para el siglo XXI*. Boletín del Grupo

de Trabajo en el capitalismo contemporáneo (pp. 19-27). Buenos Aires: CLACSO. Plataformas para el diálogo social.

Feregrino, A. (2020). Exigencias estético-emocionales en el mercado de trabajo del teatro independiente. Una mirada desde las y los egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-25.

Flores, M. (2017). Las mujeres y los trabajos de la música. Neuquén siglo XXI. En Lagunas, Cecilia, Solís Hernández, Oliva y Bonaccorsi, Nélica (coords.). *Romper el silencio, Retomar la Palabra, Proponer la Acción*. Luján, Universidad Nacional de Luján.

Flores, Marta y Vargas Ampuero, Lorena. (2023). “Solidariz-arte”. Redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia. En P. Suárez Marrero, *Escenas diversas: drama, humor y música*. Washington (Delaware): Vernon Press, 227-245.

Menger, P.-M. (2015). *Des arts au travail. Un parcours de recherche*. En C. Paradeise, D. Lorrain et D. Demazière (dir.), *Les Sociologies françaises. Héritages et perspectives 1960-2010*, Presses Universitaires de Rennes: Rennes, 515-530.

Reygadas, L. (2002). Producción Simbólica Y Producción Material. Metáforas y conceptos en torno a la cultura del trabajo. En *Nueva Antropología*, Vol. XVIII (60), 101-119.

Sosa-Sánchez, I. (2017). Fronteras múltiples: género, interseccionalidad y ciudadanía, *Iberoforum*. En *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, XII, (23), 84-101.

EL ROL DE LXS HOSPITALITYS EN LOS FESTIVALES Y CONCIERTOS DE MÚSICA EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA

*Cecilia Castro*¹

Resumen: Durante mucho tiempo los festivales musicales eran espacios dominados y liderados por cis varones heterosexuales que se ocupaban de organizarlos y hacer las curadurías de los mismos. Sin embargo, las luchas (trans)feministas resultaron cruciales para lograr la movilización, la ampliación de mujeres y disidencias arriba de los escenarios. Dentro de la realización de los espectáculos musicales, identificamos jóvenes trabajadorxs que formaban parte de la producción cuyos roles eran designados como *hospitalitys*. A través de un trabajo etnográfico en los festivales y conciertos de música reconocidos como GRL PWR hemos podido analizar el modo en que lxs jóvenes se incorporaban a estos mundos, sus trayectorias, las rutinas laborales que llevaban a cabo y que en el presente artículo procuramos abordar. A pesar de su labor fundamental, lxs *hospitalitys* solían pasar desapercibidxs para el público en general, para las pesquisas académicas sobre estudios culturales y musicales que estudiaron las condiciones laborales de lxs artistas o realizaron investigaciones sobre lxs consumidores de música.

Palabras clave: festivales de música, *hospitalitys*, etnografía.

The role of hospitality in music festivals and concerts in the city of Córdoba, Argentina

Abstract: For a long time, music festivals were spaces dominated and led by heterosexual cisgender males who were responsible for organizing and curating them. However, (trans)feminist struggles proved crucial in achieving mobilization and expanding the presence of women and

¹ Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFYH)

dissidents on stage. Within the production of musical performances, we identified young workers who were part of the production, specifically designated roles known as hospitality. Through ethnographic work at festivals and music events recognized as GRL PWR, we have been able to analyze how young individuals become part of these worlds, their trajectories, the work routines they engage in, and that we aim to address in this article. Despite their fundamental role, hospitality workers often went unnoticed by the general public and academic inquiries in cultural and musical studies, which studied the working conditions of artists or conducted research on music consumers.

Key words: music festivals, hospitality, ethnographic.

Una introducción a los festivales y conciertos de música GRL PWR

En las últimas décadas se ha producido un aumento significativo en el número de festivales culturales y musicales, algunos autorxs han denominado a este proceso: “festivalización de las ciudades” (Richards, 2015; Yúdice, 2002). Dada su gran capacidad de organización los festivales generan capital cultural, simbólico y económico que aprovechan las administraciones estatales para promocionar a las ciudades como “creativas”, “cosmopolitas” y “turísticas”.

Los festivales, en tanto eventos liminoides, funcionarían como un espacio de encuentro, de fiesta, de communitas (Turner, 1982). Estas performances colectivas plagadas de auxesis basadas en la construcción de experiencias en formato de combo (Blázquez y Castro, 2020) que comienzan por la tarde y terminan de madrugada colocarían a las personas en un estado de exacerbación festiva donde se come, se bebe, se baila, se compran objetos, se circula y, al mismo tiempo, se transforman en espacios de militancia tanto como para quienes lo producen y asisten a los mismos. El festival reconocido como GRL PWR nació en el año 2018 con el propósito de que las bandas de mujeres y disidencias fueran protagonistas atrás, arriba y abajo del escenario².

² El epítome GRL PWR, inspirado en el lema Black Power, fue utilizado por la banda punk de EEUU,

En sus comienzos la propuesta de curaduría musical de dicho festival estaba acompañada de stands con información sobre la libertad de elección, derechos sexuales y reproductivos, junto con objetos que hacían referencia a la despenalización del aborto y feria de fanzines. Militancia y música aparecían (re)unidas en un mismo lugar. De esta manera, se retomaban reclamos presentes en los movimientos LGTBIQ+ en un contexto de plena efervescencia y movilización de mujeres y disidencias. La convocatoria de estos festivales superaba los 4000 asistentxs, en su mayoría eran jóvenes universitarixs o profesionales recientes pertenecientes a camadas medias. El festival tenía una duración de doce horas, contaba con tres escenarios y veintiséis bandas con artistxs nacionales e internacionales. En una de sus primeras ediciones tocaron Ana Tijoux, Sara Hebe, Miss Bolivia, Marilina Bertoldi, She Devils, Missil, Ms Nina, Ibiza Pareo, Las EX, entre otrxs. Todxs estxs artistxs coincidían en que se pronunciaban a favor de las luchas feministas.

A su vez también se brindaban charlas con personalidades que formaban parte de la radio Futurock³: Señorita Bimbo, Noelia Custodio, Barbi Recanati y de la política como Ofelia Fernández. Del mismo modo que lo hacían a través de las programaciones radiofónicas, cada una de estxs

Bikini Kill a inicios de la década del noventa. Años después, artistas blancas y feministas de la escena punk underground estadounidense, articularon esas ideas junto con los aportes del feminismo en el movimiento artístico y político Riot Grrrl que procuraba la construcción de una agenda para mujeres dentro y fuera de la música. Algunos de estos sentidos se (re)actualizaban en las piezas gráficas y contenidos orales publicitarios que quienes producían dicho festival cordobés utilizaron para construir su insignia y su público. A lo largo del texto, la tipografía cursiva se utiliza para términos en lengua extranjera y para señalar palabras, formas de nominación, frases registradas y extractos de entrevistas resultantes del trabajo de campo. Las comillas indican citas textuales o relativizan conceptos de uso común. Siguiendo la Resolución del H. Consejo Superior de la UNC 208/2019, recurrimos al uso del lenguaje inclusivo. La utilización de la “x” en palabras que tradicionalmente tienen las marcas del género busca superar la limitación binaria del género masculino y femenino, incluyendo en la redacción a personas que se autoreconocían a sí mismas como no binarias o no conformes con el sistema binario.

³ Futurock “es emisora que cuenta como principal particularidad la de ser una radio que transmite enteramente por internet, de manera profesional, con un staff de reconocidas personalidades que provienen de disciplinas distintas como la comedia, el periodismo, el análisis político y la filosofía. Desde el origen la radio se conforma en torno a la idea de la resistencia a las políticas neoliberales de la gestión Cambiemos y, gracias a su carácter de transmisión por internet, puede librar una crítica a las formas de periodismo de los medios de comunicación que se ubican en el “mainstream” (Matozo Falcon, 2020, p. 2)

oradorxs desarrollaron de manera coloquial distintos puntos de las agendas feministas contemporáneas.

En los discursos de lxs disertantxs aparecían temas como el aborto, las relaciones erótico afectivas, los cambios en las formas de entender la pareja sexual y el amor, la experiencia subjetiva de ser quien llevaba la bandera feminista y las discusiones en sus familias, las imposibilidades que tenían las mujeres y disidencias para desarrollar la actividad musical concibiéndola como un trabajo a diferencia de los colegas masculinos. A partir de un relato, generalmente en primera persona, cada una de lxs oradorxs hacían de sus vivencias y sentimientos un rico material para la reflexión y la elaboración de líneas de acción en torno a las sexualidades, la música y la política. Algunas de ellxs, apelando a un modo de comunicación de stand up, se colocaban como unx más del grupo de escuchxs y relataban los avatares del largo proceso de reconocerse como lesbiana y feminista. Como en tantos otros espacios sociales, este festival se valía de conferencistas caracterizadas por el relato de experiencias autobiográficas, transformadas en fuente de sabiduría y forma de aprendizaje compartido que se ofrecía para la construcción de una comunidad a la que no solamente se le ofrecía música.

Quienes organizaban los festivales con participación de mujeres y disidencias expresaban que permanentemente recibían acusaciones moralistas por hacer dinero con las luchas feministas y por el carácter capitalista de los eventos adjudicando que producían espectáculos para feministas con plata. Desde la perspectiva de quienes participaban en la curaduría y producción general de estos eventos, estas acusaciones resultaban una ofensa ya que no tomaban en cuenta y naturalizaban las condiciones materiales, sociales, relacionales y simbólicas que, por lo general, les aseguraban las mayores ganancias a los dueños de los clubs o venues donde se organizaban los eventos.

Durante el evento, lxs artistxs y el público con sus pañuelos verdes en sus cabezas, muñecas, mochilas, rostros llenos de purpurina contribuían a la visibilidad de la campaña por la Ley por la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) que había sido rechazada por el senado dos días antes de la realización del festival. Estas propuestas artísticas con gran participación

de jóvenes mujeres y disidencias se entramaban fuertemente con la masificación y juvenilización del activismo feminista (Rodríguez, 2015; Elizalde, 2018; Gago, 2019, Bullone et al., 2022).

Según sus organizadorxs del mencionado festival que también se ocupaban de producir conciertos de música con la insignia GRL PWR, tanto lxs artistxs como el público, se encontraban sincronizadxs y representadxs con una realidad que estaba aconteciendo donde la música funcionaba como un catalizador avivando, dando empuje, agrupando para realizar demandas políticas en torno a la sexualidad, el deseo y el empoderamiento. Los escenarios de los festivales y conciertos funcionaban como espejos para que otrxs pudieran también dentro de la música proyectarse como artistxs o desempeñando roles de producción y técnicos disputándole el monopolio de los recursos tecnológicos e instrumentales a los varones (Castro, 2023).

La organización de festivales y conciertos con mujeres y disidencias arriba y abajo del escenario indicaba la fuerza de organización y capacidad de logística de un grupo de jóvenes ejerciendo el rol de producción comercial armando una grilla de artistxs con estilos musicales diversos. Las producciones de estos festivales y conciertos aportaban a propagar el empoderamiento de manera colectiva y la militancia por aumentar la presencia femenina y de personas identificadas con los movimientos LGTBIQ+ en los escenarios en el marco de las discusiones previas por la aprobación de la Ley de Cupo N°27.539 en los eventos musicales (Liska, 2021). Según expresaban lxs artistxs, tanto los conciertos como los festivales en los que eran convocadxs les permitían habitar el empoderamiento y la sororidad contribuyendo a la (re)creación de una escena musical feminista y federal. El festival funcionaba como una forma de unión y colaboración que procuraba superar las divisiones y rivalidades impuestas por el patriarcado, promoviendo el respeto y la cooperación entre mujeres y disidencias en la búsqueda de la de la equidad dentro del espacio musical. Productorxs y artistxs trabajaban juntxs haciéndole frente a las desigualdades de género favoreciendo la construcción de una industria más inclusiva para las personas que se ocupaban del quehacer musical y que resultaban excluidas por su género.

A su vez, estas primeras ediciones del festival y los conciertos se daban en el contexto de las denuncias por la violencia hacia las mujeres cuando una multitud de músicos varones reconocidos en el mundo del rock y el indie nacional fueron progresiva y sistemáticamente denunciados y escrachados en redes sociales y medios de comunicación por haber ejercido violencias de distinto orden hacia mujeres cercanas. Estos escraches implicaban la difusión de testimonios, pruebas y relatos de las personas que habían padecido situaciones de abuso corporal, simbólico, económico o de otro orden con el objetivo de visibilizar y condenar las acciones de los varones productores y músicos. Estas denuncias incluían la publicación de mensajes en plataformas como Twitter, Facebook o Instagram utilizando hashtags específicos para generar conciencia sobre el comportamiento de los músicos y presionar a la industria musical y a la sociedad en general para que se tomaran medidas al respecto. Estas acciones tuvieron en muchos casos consecuencias para la reputación y la carrera de varones músicos y productores implicados. En el marco de estas acusaciones, las mujeres y disidencias más movilizadx y asociadx comenzaron a establecer redes afectivas y de encuentro con el propósito de plantear estrategias de acción social y políticas al interior del mundo de la música para ganar mayor presencia en los escenarios masivos.

Esa situación también implicó que los medios de comunicación especializados en música comenzaran a poner en sus agendas esos temas y realizarle notas periodísticas a lxs artistxs en torno a las violencias y el ninguneo que vivían en los escenarios, en sus relaciones con varones músicos o con quienes ejercían roles de producción y técnicos. Durante las entrevistas, las mujeres y disidencias que se desempeñaban como artistxs coincidían en señalar que muchas veces no eran escuchadas sus decisiones respecto a cómo debía sonar una determinada canción padeciendo subestimaciones sobre su labor musical, asimismo destacaban la disparidad en los sueldos, la falta de apoyo en términos de contratación y convocatorias para que pudieran desarrollarse artísticamente. La forma de ninguneo, de acuerdo a lo que expresaban, podía manifestarse de diversas maneras como la falta de difusión de ciertos estilos musicales en los medios de comunicación, la exclusión de determinadx artistxs en eventos importantes o en premiaciones, falta de apoyo económico para la

producción y promoción de ciertos géneros, entre otras. Este ninguneo, según la opinión de lxs artistxs entrevistadxs, era el resultado de prejuicios, discriminación o simplemente de la falta de interés por parte de quienes ejercían el poder de influir en la visibilidad y la difusión de la música. En general lxs artistxs que más se veían perjudicadxs eran quienes estaban encuadradxs dentro de géneros musicales considerados minoritarios o de artistxs que no encajaban en los estándares comerciales dominantes. A su vez, lxs artistxs consultadxs también expresaban que el ninguneo también se aplicaba a situaciones donde se minimizaba su trabajo de ellxs como musicxs, ignorando su talento y contribución en la historia de la música.

En la mayoría de entrevistas, el común denominador de las respuestas era que sus colegas varones conseguían mayores contrataciones para realizar shows y giras contribuyendo, de esta forma, en el camino de la consagración y carrera artística. Estas desigualdades no solo se daban en el ámbito del rock (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), sino que también atravesaban a géneros musicales como la cumbia (Semán y Vila, 2006; Silba, 2011), el cuarteto (Blázquez, 2008), el hip hop (Vitorelli, 2019; Mora, 2021), la electrónica o dance (Lenarduzzi, 2012; Gallo, 2016, Blázquez & Rodríguez, 2019), el folklore (Acurso, 2017) a diferencia del pop y el tango en los que los porcentajes de mujeres y disidencias eran mayores (Liska, 2021).

La escasa participación de mujeres y disidencias en conciertos y recitales de música en vivo se fue haciendo cada vez más notable convirtiéndose en un reclamo colectivo y mediático. Esta situación habría impulsado una serie de acciones por parte de lxs artistxs en comunión con productorxs comerciales, gestorxs culturales, managers o representantxs de artistas tendientes a (re)pensar las condiciones del trabajo en el ámbito musical desde lógicas de discriminación de género y la sexualidad. El espacio de activismo era concebido como un ámbito de acción conjunta y compartida entre mujeres y disidencias.

El festival GRL PWR en consonancia con otros colectivos artísticos, con algún tipo de militancia política, como Garotas a frente (Brasil), La Ruidosa y La Matria Fest (Chile), LadyFest y Las Pibas Producen (España)

y el Festival por la Equidad de Género (Uruguay) formaban parte de aquellos espacios de producción cultural que promovían y efectivizaban la participación y el trabajo de las mujeres y disidencias en las diferentes áreas involucradas en la organización de estos eventos musicales de gran envergadura. El común denominador que tenían dichos festivales y los conciertos era que procuraban dar a conocer y poblar los escenarios con producciones musicales de distintxs artistxs tanto locales como internacionales.

La propia realización del festival y conciertos GRL PWR era un modo de propiciar el encuentro entre artistas que estaban en distintos niveles de consagración a la vez que contribuía en la formación y profesionalización de quienes ocupaban diferentes roles implicados en la organización de un evento que ponía en contacto a una extensa red de personas que entraban en relaciones de cooperación y competencia (Becker, 2008) disputándole los espacios de producción a los varones. Estos festivales se erigían como eventos importantes en diferentes dimensiones. Por un lado, promovían el desarrollo de proyectos de las bandas de mujeres y disidencias, por otro, se convertían en lugares necesarios de convivencia que fomentaban las relaciones y fortalecían las redes entre las distintas partes que entraman a este segmento implicado en la industria musical.

Gracias a las demandas y a los impactos de los feminismos en diferentes esferas, las problemáticas de género y diversidad sexual asociadas con la práctica musical ganaron un espacio significativo en los estudios culturales y en las investigaciones sobre música popular (Frith; Mc robbie, 1978; McClary, 1991; Citron, 1993; Manchado Torres, 1998; O'brien, 1999; Ggreen, 2001). En diálogo con estos antecedentes, pesquisas latinoamericanas realizaron análisis discursivos de letras de canciones mostrando cómo contribuían a la construcción, confirmación, subversión, transgresión de las relaciones de género, la sexualidad, el erotismo y la feminidad (De la peza, 2003; Semán y Vila, 2006; López cano, 2008; Cecconi, 2009; Gallo y Semán, 2009; Ramos, 2010; Liska et al., 2018). También se analizaron las prácticas artísticas desde el clivaje juvenil considerando a la música como lugar de enunciación y subjetivación política (Vila, 1985; Alabarces, 1995; Wortman, 1995; Margulis y Urresti,

1998; Pujol, 1999; Salerno; Silba, 2006; Manzano, 2011; Bruno, 2019). Otras investigaciones abordaron las diversas maneras en que se construían cuerpos y corporalidades, afectos, sentimientos, tensiones y refuerzos entre las prácticas cenestésicas no lingüísticas y lingüísticas (Citro, 2008; Carozzi, 2009; Mora, 2009; Lenarduzzi, 2012). La producción de subjetividades, sociabilidades, moralidades y saberes, ocuparon lugares destacados en las indagaciones que atendieron a los usos sociales de la música (Archetti, 2003; Míguez, 2006; Garriga Zucal, 2008; Spataro, 2012). Dichas preocupaciones también formaron parte de los análisis que se preguntaron, a su vez, por la participación de las mujeres en el espacio de la performance artística musical (Blázquez, 2008; Blázquez; Rodríguez, 2019; Liska, 2021).

Dichas investigaciones se ocuparon de diversos géneros musicales como la cumbia (Semán y Vila, 2006; Silba, 2011), las sonoridades vinculadas a la canción romántica (De la peza, 2003; Spataro, 2012), el tango (López cano, 2008; Carozzi, 2009; Liska, 2018), el rock nacional (Manzano, 2011; Blázquez, 2018; Bruno, 2019), y la electrónica o dance (Lenarduzzi, 2012; Blázquez, 2016; Gallo, 2016). De acuerdo a lo relevado, la mayor parte de esas pesquisas se concentraron en las mujeres que estaban “arriba” desempeñándose como (artistxs) y “abajo” del escenario como público. La otra red de sujetxs que, en términos de Becker, formarían parte del “personal de apoyo” (Becker, 2008: 34) y contribuían al montaje del show recibió una menor atención, considerando que serían los espacios donde se presentan las mayores asimetrías.

Dentro de la realización de los espectáculos musicales, identificamos jóvenes trabajadorxs que formaban parte de la producción cuyos roles eran designados como hospitalitys. A través del acompañamiento etnográfico en los festivales y conciertos de música reconocidos como GRL PWR hemos podido analizar el modo en que lxs jóvenes se incorporaban a estos mundos, sus trayectorias y las rutinas laborales que llevaban a cabo y que en el presente artículo procuramos abordar. A pesar de su labor fundamental, lxs hospitalitys solían pasar desapercibidxs para el público en general, para las pesquisas académicas sobre estudios culturales y musicales que estudiaron las condiciones laborales de lxs artistas o realizaron investigaciones sobre lxs consumidores de música.

Estrategias teórico-metodológicas

Desde el año 2019 llevo a cabo un acompañamiento etnográfico que consiste en la realización de observaciones con participación (Hermitte, 2002) durante la preproducción, realización y posproducción de los festivales y conciertos de mujeres y disidencias reconocidos como GRL PWR. Mi condición de género en un mundo donde los hombres eran una minoría facilitó la construcción de las relaciones durante el trabajo de campo. A su vez, el ingreso estuvo mediado también por mi director de beca posdoctoral Gustavo Blázquez quien cuenta con una vasta trayectoria haciendo trabajo etnográfico sobre prácticas culturales juveniles vinculadas con la producción y consumo musical.

En relación a cómo son percibidxs lxs antropolgx (durante los primeros días del trabajo de campo), según retrata Hermitte (2002:218), “lo usual al principio es adjudicarle uno de los roles familiares a los habitantes de la comunidad, ya sean aceptados o considerados peligrosos para la seguridad de la misma”. Mi aspecto físico y fenotípico no era tan diferente de quienes se ocupaban de la producción de festivales y conciertos GRL PWR. La “aceptación” se dio cuando me dieron una pulsera de color dorada All access, esto implicaba que tenía acceso a lugares restringidos al público en general por donde desempeñaban sus labores lxs trabajadorxs de los festivales y conciertos, en su gran mayoría eran mujeres y disidencias.

Contar con la pulsera me permitió recorrer los espacios de trabajo (predios, clubs, oficinas de producción, puestos de consolas, pruebas de sonido e iluminación, camarines) por los que circulaban managers o representantxs de artistxs, gestorxs culturales, stage managers, sonidistxs, iluminadorxs, fotógrafxs, estilistxs, artistxs y lxs hospitality. El trabajo de observación sistemática hizo que pudiera reconocer las rutinas involucradas en los procesos de producción de un evento masivo, de las diferentes personas que los protagonizan, los múltiples movimientos, conflictos y dinámicas que conviven en el espacio-tiempo de la organización y ejecución de un festival, junto a las conductas y acciones implicadas en cada uno de los roles, las relaciones de poder, modos de socialización laboral, saberes, memorias, trayectorias y capitales, inequidades y obstáculos experimentados en estos mundos de la música.

Durante los primeros días del trabajo etnográfico en la gestión de los festivales y conciertos GRL PWR unx de lxs productorxs me asignó un rol: ocuparme de realizar las compras de alimentos para los camarines. “Los trabajadores de campo no sólo miran, sino que aprenden, participan en acciones y las inician. Los directores han sido especialistas en conducta restaurada; y los trabajadores de campo están haciendo lo mismo” (Schechner, 2000: 183). En mi trayectoria como investigadora sobre la mercantilización de la celebración de cumpleaños infantiles en salones comerciales de la ciudad de Córdoba (Castro, 2019) conocía aquellas conductas “esperadas” de quienes se ocupaban del armado de los catering, sabía que la mejor manera de acompañar y aprender un “oficio” era colaborando en las tareas que allí se hacían. Ahora bien, como advierte Gilberto Velho en su artículo “Observando lo familiar” (1981, p. 126)

“Lo que siempre vemos y encontramos puede ser familiar pero no es necesariamente conocido y lo que no vemos y encontramos puede ser exótico, pero, hasta cierto punto, conocido. Sin embargo, estamos siempre presuponiendo familiaridades y exotismos como fuentes de conocimiento o desconocimiento, respectivamente”

Si bien había una “familiaridad” con espacios relacionados con la producción de eventos sociales eso no quiere decir, siguiendo a Velho (1981, p.128) que “comprendiera la lógica de las relaciones” que estructuraban la producción de eventos musicales masivos que comenzaban en el día y terminaban a la madrugada.

Incluso con el tiempo y dada las relaciones de confianza que fui entablando con quienes hacían los festivales y conciertos mis presencias se fueron tornando cada vez con observaciones con (mucho) participación, según decían mis interlocutorxs o en términos de Guber (2016) “participación plena”. Esto se produjo porque comencé y me habilitaron a poner a disposición de quienes llevaban a cabo los festivales mis habilidades aprendidas por medio de las observaciones que hice de manera sistemática. La lista de tareas y roles que me fueron asignando se fue incrementando: ya no solo me ocupaba de comprar los alimentos para los

camarines, sino que, además, comencé a montarlos y asistir a lxs artistxs con el acompañamiento de otrxs hospitalitys.

Ese rol asignado me permitió observar y registrar las secuencias de acciones que tenían lugar; la manera en que se organizaban los espacios en función del tiempo, cómo se exhibían los alimentos, las bebidas y cómo se administraban en los camarines, los modos de transmisión de saberes y los comportamientos del resto de lxs hospitalitys entre sí en la producción del encuentro musical, las maneras de agruparse; poses corporales y formas de comunicación con lxs artistxs convocadxs para los shows. Mis “errores” y las “correcciones” que lxs organizadorxs hacían durante mi desempeño como hospitality en los camarines también me permitieron identificar los códigos de conducta que guiaban las interacciones en espacios de acceso tan restringido como eran los camarines donde se encontraban lxs artistas, músicxs, managers y productorxs culturales.

Presté atención a las diversas emociones y sensaciones que atravesaba en las ocho a diez horas que duraban mis participaciones durante la realización de los festivales y en los conciertos a los que asistí, que superaron la decena por año. Al finalizar el trabajo conversaba y pactaba las entrevistas en profundidad con lxs hospitalitys. Ellxs coincidían en señalar que este tipo de trabajo era corporal y a la vez emocional por eso con las personas que entrevistaba les costaba, según decían, poner en palabras aquello que llevaban a cabo durante su labor. Desde la sociología autores como Becker y Geer expresaron las ventajas de la observación por medio de la participación respecto a la entrevista de la siguiente manera:

Posibilita el control de lo descrito con lo sucedido, anotando las discrepancias, permite estar alerta a las distorsiones cometidas por la persona en estudio, distorsiones que son menos probables de descubrir por la técnica de la entrevista. Frecuentemente la gente no dice a un entrevistador todas las cosas que aquél quiere saber. Eso puede deberse a que no quieran hacerlo porque piensan que hablar de algún tema en especial sería poco delicado o indiscreto, o porque no piensan en el tema y el entrevistador carece de información necesaria para adquirir en profundidad sobre él o porque simplemente no pueden. Muchos acontecimientos en la vida de un grupo social tienen lugar con tanta

regularidad o tan calladamente que la gente difícilmente es consciente de ellos y no piensan en comentárselos a un entrevistador, o la falta de conciencia es tal que hasta son incapaces de responder a preguntas directas. Otros hechos son tan poco familiares que la gente halla difícil expresar en palabras los vagos sentimientos que le produce lo ocurrido. (Becker y Geer, 1957, pp.29-33)

Las formas en las que fui incorporándome y estableciendo las relaciones interpersonales en el campo influyeron en la construcción de las preguntas relativas al trabajo que llevaban a cabo quienes eran designadxs como *hospitality*. ¿Cómo se incorporaban en tanto trabajadorxs a estos mundos? ¿Qué características debían tener las personas que ejercían ese rol? ¿Qué reglas de conductas organizaban esta labor? ¿Qué implicaba estar en el detrás de escena de los festivales?

A partir de las entrevistas y del cotejo de la información por medio de mis observaciones con participación fue posible caracterizar al trabajo de lxs *hospitality* dentro aquellos empleos considerados no clásicos y con una impronta fuertemente emocional⁴ (Hochschild, 1983). A su vez estarían encuadrados como una labor asociada con la producción cultural, la nocturnidad y el trabajo de fin de semana en la sociedad del ocio (Becerra pozo, 2023). Estas pesquisas coinciden en señalar los aspectos subjetivos, estéticos y performáticos que llevan a cabo lxs trabajadorxs que con su fuerza de trabajo y emociones hacen posible la producción comercial de la cultura y la noche. Las investigaciones mencionadas resultan una referencia pertinente para analizar el modo en que la nocturnidad, desde una perspectiva de los géneros y las sexualidades, requiere del trabajo de unxs (generalmente personas jóvenes, mujeres y disidencias) para producir que otrxs “se sientan bien” (artistas, managers, entre otras personas vinculadas a los mundos de la noche). Si bien todas esas personas están trabajando en

⁴ Con trabajo emocional nos referimos al esfuerzo constante y la gestión de las emociones que se realiza como parte de las tareas laborales. Este trabajo de gestión de sí puede implicar reprimir las emociones personales que no son apropiadas o relevantes en determinados entornos laborales y gestionar las emociones de lxs otrxs recociendo y respondiendo a las demandas de manera empática y compasiva. En otras investigaciones hemos trabajado con mayor profundidad y de manera comparativa cómo se gestionaban las emociones en espacios mercantiles dedicados al festejo de cumpleaños infantiles, fiestas electrónicas nocturnas y espacios dedicados al fitness (Blázquez y Castro, 2020 y Landa, Blázquez y Castro, 2017).

la producción de la realización del festival y los conciertos, habría trabajadorxs cuyo rol específico sería hacer que su instancia en esos eventos sea placentera.

Lxs hospitalitys

En Argentina, y en Córdoba en particular, los festivales y los conciertos de música a mediados de la segunda década del XXI han alcanzado un nivel mayor de profesionalización y de división del trabajo (Elias, 1998)⁵. Como parte de este proceso, las mujeres y disidencias ocuparon puestos que antes estaban reservados a los varones. En la medida en que los conciertos y los festivales crecieron en tamaño y complejidad para quienes lo organizaban se hizo necesario contar con equipos especializados en diferentes áreas para asegurar una planificación y ejecución efectiva. En el GRL PWR sus productorxs llevaban a cabo la planificación, organización, ejecución y curaduría, contratación de la locación y de la mano de obra para las tareas de diseño, difusión y redes, la técnica, el cobro de las boleterías, la seguridad y la limpieza. A su vez, se encargaban de seleccionar a lxs artistas que participaban de los conciertos y festivales, negociaban los contratos, concretaban los horarios de actuación y se aseguraban que las necesidades de lxs artistxs fueran atendidas. Para ello, seleccionaban jóvenes entre su red de conocidxs que se desempeñaban como hospitality⁶.

En términos de organigrama, lxs hospitalitys dependían de lxs organizadorxs del festival, pero a la vez, funcionaban como intermediarios entre lxs primeros y lxs artistxs. Lxs organizadorxs de los festivales y conciertos construían, en parte, el perfil de estos eventos musicales a partir de lxs hospitalitys que contrataban para “dar y poner la cara” (Goffman,

⁵ Elias (1998) especifica que a medida que las sociedades se vuelven cada vez más complejas, surge una mayor división del trabajo. Esto implica, según el autor, que las tareas y las responsabilidades se especializan y se asignan a diferentes individuos o grupos, lo que a su vez conduce a una mayor interdependencia entre las personas. Esta división del trabajo estaría impulsada por el aumento de la población, la urbanización, el crecimiento de la sociedad del ocio. Esta creciente división del trabajo también está vinculada a la profesionalización de las ocupaciones. De acuerdo con el autor, cuando las tareas se vuelven más especializadas se requiere un mayor nivel de conocimiento y habilidades para realizarlas de manera eficiente.

⁶ Posiblemente la definición en inglés de este rol responda a la penetración de un discurso managerial en estos entramados comerciales en los que determinados puestos de trabajo eran designados con terminología anglosajona.

1982) frente a lxs artistxs.⁷ Estxs trabajadorxs llevarían a cabo grandes esfuerzos para “mantener” la imagen pública de los festivales y procurar generar buenas experiencias a lxs artistas convocadxs para formar parte de los shows. Esta labor implicaba la coordinación del acceso a los camarines, la gestión del catering, asegurar que se cumplan con los requisitos de seguridad en esos espacios y cualquier otro aspecto relacionado con la hospitalidad: organizar una logística fluida y eficiente para lxs artistxs, incluyendo un cuadro u hoja de ruta en el que se plasmaba un itinerario con los horarios de inicio y finalización de la prueba de sonido, la merienda y la cena, la búsqueda y el regreso al hotel.

Lxs organizadores de los eventos musicales procuraban que quienes ejercieran estos roles vinculados la atención personalizada de lxs artistxs fueran principalmente jóvenes con flexibilidad y disponibilidad para poder trabajar en horarios variables o durante periodos extensos de tiempo, como los días del festival. Esto era especialmente relevante considerando que los festivales involucraban largas jornadas y requerimientos logísticos complejos. A su vez, se esperaba que quienes encarnaban este rol tuvieran un conocimiento actualizado de tendencias musicales, artísticas y culturales, resultando también valioso para las interacciones que mantenían con lxs artistxs y quienes lxs acompañaban.

Durante las entrevistas y conversaciones con lxs jóvenes, localizamos que las habilidades para desempeñar este rol de brindar hospitalidad no las habían aprendido en escuelas de producción que enseñaran el oficio. Por el contrario, los conocimientos necesarios se adquirían en la práctica y en la co-presencia. Según se desprende de nuestras observaciones con participación, quienes comenzaron a trabajar como hospitalitys se realizó en continuidad con otras prácticas de producción artística y cultural o de representación de bandas de música para resultar un momento más de su trayectoria profesional como productores culturales. Estos trabajos, según nos comentaban en las entrevistas, les habrían permitido desarrollar: habilidades relativas a la comunicación con lxs atistxs, trabajar en equipo,

⁷ Para Goffman (1982) el trabajo de la cara refiere a los esfuerzos que las personas realizan para mantener una imagen socialmente aceptable de sí mismas. A través de este proceso, según el mencionado autor, se gestiona y controla la impresión que se hacen los demás sobre nosotros.

lograr empatía, resolver problemas y la capacidad de solucionar cualquier tipo de inconveniente que pudiera presentarse en términos de logística o en las relaciones interpersonales, brindar un trato amable y personalizado. Su trabajo se desarrollaba en el marco de una doble relación personal dependiente y subordinada: intensa dependencia y subordinación con respecto a lxs organizadorxs de lxs festivales y conciertos, por un lado, y con respecto a lxs managers de lxs artistxs por otro.

En tanto personal de apoyo (Becker, 2008), en las etapas de preproducción de los festivales y conciertos, lxs hospitalitys realizaban una lectura minuciosa de los rider.⁸ El contenido de los rider de alimentación podía variar según las preferencias y las necesidades específicas de lxs artistxs, lxs músicxs, productorxs y managers, pero generalmente incluía información sobre los tipos de comidas que se solicitaban para la prueba de sonido, el momento del show y la cena. Además, se distinguían las preferencias dietéticas o restricciones alimentarias de lxs miembrxs del equipo o de lxs artistxs. Se contemplaba si eran omnívoros, vegetarianxs, veganos y/o tenían dietas sin gluten, etc. Lxs hospitalitys observaban en el listado si se explicitaba la cantidad de agua para el escenario, bebidas energéticas y alcohólicas.

Dependiendo del nivel de exigencias de las bandas, los rider de alimentación detallaban la cantidad de comidas necesarias, las especificaciones de camarines o áreas de descanso para lxs artistxs y cualquier otra solicitud o preferencia relacionada con la comida y la bebida. Según describían quienes desempeñaban este rol, el objetivo era asegurar de que lxs artistxs tuvieran la energía necesaria para realizar su performance musical. Era muy importante para lxs productorxs cumplir con los requisitos solicitados en los contratos, ya que podía afectar la satisfacción y el rendimiento de lxs artistas arriba del escenario y que lxs artistxs se llevaran una mala impresión de los festivales.

⁸ Rider de alimentación de artistxs, también conocido como rider de catering, es un documento que forma parte de los acuerdos contractuales entre un artista o grupo musical y lxs organizadorxs de los festivales y conciertos de música.

El día del evento, el trabajo de lxs hospitalys se desarrollaba detrás de la escena en los camarines. En estos espacios tenían como misión crear un ambiente seguro y acogedor para lxs artistas y que tengan todo lo que necesitaban para realizar su show. A su vez, asistían a lxs managers y productores de lxs eventos. De acuerdo a lo observado en los días del trabajo de campo, uno de los aspectos más importantes del rol de lxs hospitalitys era que lxs artistxs tuvieran una experiencia placentera. Esto implicaba estar al tanto de cada detalle, atendiendo las distintas demandas, sonreír y ser amables. A su vez, estaban constantemente prestando atención a la higiene de las áreas de descanso y que la temperatura del ambiente sea agradable. Algunxs artistxs podían permitir el acceso ilimitado de personas a los camarines que se les asignaban mientras que otrxs solicitaban acceso más restringido. En estos casos, lxs hospitalitys también tenían la tarea de preservar a lxs artistas y que se respetara su intimidad cuando se encontraban en los camarines.

Como trabajadores sabían que cada artistx tenía necesidades y preferencias diferentes, entonces su tarea también consistía en adaptarse a ellas. Previo al show, lxs músicxs solían aprovechar el tiempo en los camarines para repasar algunas canciones y/o afinar determinados instrumentos. La gran mayoría de lxs artistxs solían realizar ejercicios de calentamiento vocal asegurándose que sus cuerdas vocales estuvieran en buenas condiciones antes de subir al escenario y hacer la performance. Como parte de la preparación vocal además de las vocalizaciones hacían respiraciones profundas y, según los casos, ejercicios de relajación. Lxs hospitalitys solían poner en los camarines infusiones de té con jengibre, miel y agua a temperatura natural y cuando percibían que lxs artistas necesitaban dormir les bajaban las luces y/o cerraban las puertas de los camarines para que nadie ingresara.

Lxs artistxs a menudo enfrentaban desafíos emocionales, como el estrés ocasionados por la cantidad de horas que pasaban arriba de una combi o colectivos durante las giras, el poco tiempo de descanso con las que contaban porque viajaban de una provincia a otra en el marco de la presentación de un disco. Lxs hospitalitys se ocupaban de escuchar sus preocupaciones, darles palabras de aliento proporcionándoles un espacio

seguro para hablar de sus ansiedades u angustias. De lxs hospitalitys se esperaba y valoraba la confidencialidad y el respeto. En el contexto de la realización de los eventos ambos códigos y pautas de comportamientos implicaban respetar la privacidad de lxs artistxs y no divulgar información personal, solicitudes especiales o cualquier información confidencial que se haya compartido durante el evento. Esto podía incluir cualquier detalle que lxs artistxs compartieran a su entorno de confianza.

En lxs camarines, en tanto espacios de interacción social, lxs artistas socializaban con otrxs miembrxs del equipo, con lxs músicos de la banda, lxs técnicxs en sonido, maquilladorxs y asistentxs. En estos espacios se discutían detalles referidos a la actuación, se hacían ajustes de último momento en la grilla de canciones. También permitían que bandas que no se conocían entre sí pudieran socializar.

Minutos antes de que lxs artistas terminaran los shows, lxs hospitalitys colocaban aguas o bebidas alcohólicas en los camarines para que lxs artistas pudieran compartir la alegría del espectáculo que habían ofrecido para el público. Luego de esas instancias, servían la comida, mientras lxs artistxs y lxs músicos recibían los comentarios de lxs miembrxs del equipo y de otrxs artistxs. En general se conversaba sobre aspectos destacados del espectáculo o los obstáculos sorteados, se intercambian opiniones, se bebía y se comía. Otrxs aprovechaban esa instancia para desmaquillarse y quitarse la ropa volviendo a su aspecto cotidiano.

De acuerdo a lo observado, el orgullo de sentirse parte de una transformación en el mundo de la música en el que las mujeres y disidencias arriba y atrás del escenario ganaban espacio formaban parte del ethos que organizaba y guiaba las interacciones y las emociones en los camarines entre quienes formaban parte de los festivales y conciertos GRL PWR. Esto era posible también por las relaciones que sus productorxs construían con lxs artistxs y con lxs mánagex que lxs acompañaban. Siguiendo los aportes de Blázquez (2016) sería posible pensar que las “tecnologías de la amistad” hacían posible la concreción de cada uno de los festivales y conciertos, considerando que la organización de los mismos dependía fuertemente de relaciones interpersonales cargadas de afectos, de la intimidad y de la mutua confianza. Los camarines resultaban espacios para

la construcción efectiva de redes entre mujeres y disidencias que posibilitaban y actualizaban la formación de un girl power basado en el trabajo colaborativo, el soporte mutuo y el respeto. En este sentido, quienes se ocupaban de la hospitalidad desempeñaban un papel crucial en la creación y el mantenimiento de un ambiente propicio para esta construcción de redes y cooperación.

Conclusiones

Los festivales y conciertos de música tienen un papel crucial en la creación de audiencias, la masificación de gustos y la promoción de consumos culturales. Estos eventos liminoides (Turner, 1982), que han ganado popularidad como una forma común de organizar la experiencia auditiva en la sociedad actual, también son parte de los modos en que jóvenes de camadas medias urbanas se involucraban y se integraban a la producción cultural y artística dentro de un contexto neoliberal. Los festivales activaban la economía potenciando el hospedaje, la movilización, la alimentación, el pago por entradas, publicidad, servicios de seguridad. Históricamente y económicamente los festivales constituyen un fenómeno relevante donde la música se desenvuelve en directa relación con el desarrollo económico y social de la ciudad. Los festivales y conciertos GRL PWR no eran ajenos a estas dinámicas. Como hemos señalado se trata de una actividad que tiende redes y construye un mundo de la música organizado a partir del sistema sexo/género y no según marcadores o criterios más tradicionales, vinculados a géneros musicales.

Dichos festivales y conciertos contribuían a la promoción y visibilización de bandas conformadas por mujeres y disidencias. Cada uno de los shows no solo ofrecían a lxs asistentxs la oportunidad de descubrir nuevas voces y propuestas artísticas, sino que también brindaban un espacio propicio para que lxs artistas y el equipo de personas que lxs acompañaban establecieran conexiones significativas con otrxs profesionales de la música que compartían sus intereses, perspectivas y militancias.

Estos eventos eran mucho más que simples espectáculos musicales. Eran encuentros en los que se fomentaba la solidaridad, la colaboración y el intercambio de ideas entre lxs artistxs y el público. Además de proporcionar una plataforma para que las bandas emergentes y disidentes se exhibieran y expandieran sus bases de fans, los conciertos fomentaban la diversidad y la inclusión en la música. En esta escena musical (trans)feminista (Valencia, 2018) se ponía el énfasis en la promoción de mujeres, trans, no binaries y disidentes de género, así como en la creación de espacios seguros y libres de violencia para su participación y expresión artística. En cada uno de los conciertos y festivales se procuraba desafiar los estereotipos de género y los roles tradicionalmente asignados a las mujeres en la industria de la música. Lxs artistxs que participaban de los shows y formaban parte de esta escena utilizaban sus canciones y plataformas para transmitir mensajes de empoderamiento basado en la construcción de redes colectivas, resistencia y cambio social.

El acompañamiento etnográfico de estos conciertos y festivales nos permitió identificar el rol que desempeñaban lxs hospitalitys en el “detrás de escena” de cada show. Estxs trabajadorxs no solo se encargaban de las tareas de logística y alimentación, sino que también llevarían a cabo un “trabajo emocional” siguiendo los aportes de Hochschild (1983). A pesar de su labor fundamental, los estudios académicos sobre producción artística y cultural prestaron escasa atención a las personas que se permanecían en el detrás de escena de los shows, centrándose fundamentalmente en el trabajo de lxs artistxs que se desempeñaban como trabajadorxs arriba del escenario o del estudio del público que consumía las performances musicales.

La labor de lxs hospitalitys implicaba interactuar directamente con lxs managers y lxs artistas asegurándoles que la experiencia de estar en los festivales fuera placentera motivandolxs a volver. Para ello, procuraban mantener en una actitud amable, empática y profesional incluso en situaciones estresantes o desafiantes como era la realización de conciertos y festivales en los que se debía garantizar que lxs artistxs subieran al escenario a dar su show en los tiempos programados.

En nuestras entrevistas con lxs *hospitality*s referenciaban que enfrentaban demandas emocionales al gestionar situaciones imprevistas. En este proceso también hacían un control de sus propias emociones – sin desbordar- y brindar un servicio de calidad. Según pudimos observar mediante el trabajo de campo, estxs trabajadores eran lxs responsables de crear y mantener una atmósfera acogedora en los camarines, lo que también implicaba gestionar las interacciones sociales, asegurando que tanto lxs artistxs como su equipo se sintieran cómodxs. Esta tarea requería una habilidad para reconocer y responder adecuadamente a las emociones de lxs artistas brindándoles apoyo emocional cuando percibían que era necesario. En esta labor hacían una regulación de sus propias emociones y la de las personas que permanecían en los camarines. Por ejemplo, si percibían que ingresaban personas que no formaban parte del equipo de trabajo o pertenecían al círculo íntimo de lxs artistxs les pedían que se retiraran.

Era importante y valorado que quienes se ocupaban de realizar los trabajos de hospitalidad mantuvieran un comportamiento adecuado y profesional en todo momento, independientemente de sus gustos o preferencias personales con lxs artistas que debían asistir. Para ello, debían mantener la imparcialidad, ser demasiado entusiasta como fanáticx de lxs artistxs convocadxs era visto como poco profesional en este mundo social. Estas eran las reglas de etiqueta y el ethos que regulaban las interacciones entre unxs y otrxs en los camarines.

Goffman (1971) utiliza el concepto de *backstage* o tras bambalinas para describir el lugar donde las personas pueden relajarse y dejar de lado sus actuaciones o máscaras sociales. En los camarines, lxs artistxs, lejos de la mirada del público que pagaba una entrada por escucharlx, encontraban un espacio para relajarse y “salir del personaje” al momento de quitarse determinado atuendo usado durante el show, expresar emociones más íntimas con el resto del equipo de trabajo.

Lxs artistxs convocadxs para estos eventos valoraban especialmente que quienes ejercían el rol de *hospitality*s fueran mujeres y disidencias. Ellxs destacaban que, cuando participan en festivales donde predominaba la

presencia masculina, a menudo encontraban que sus necesidades específicas no eran tomadas en cuenta, como, por ejemplo, la disponibilidad de elementos de higiene íntima en los camarines.

De alguna manera, la presencia de mujeres y disidencias en los roles de hospitalitys también desafiaba las dinámicas de poder y las desigualdades de género que a menudo se encuentran en la industria musical donde el predominio masculino, sus modos de organización y de hacer las cosas fue siempre preponderante. Sin embargo, se acentuaban las diferencias de clase y edad durante el reclutamiento de las personas que ejercían estas tareas. La mayoría de quienes se desempeñaban como hospitalitys eran jóvenes o, al menos, aparentaban serlo, tenían estudios universitarios y un interés en las prácticas artísticas y su desarrollo. Aquellxs que no cumplían con estos criterios específicos podían verse excluidxs o enfrentar barreras para poder cumplir con estos roles en los que las performances de sí que exhibían se volvían fundamentales. Si bien es importante reconocer los avances y las conquistas en términos de género, es esencial considerar como estas dinámicas pueden acentuar diferencias en otras dimensiones como la clase social y la edad.

Referencias

Acurso, B. (2017). Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba [Tesis de Maestría]. Universidad Nacional de Córdoba.

Alabarces, P. (1995). *Entre Gatos y Violadores*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Archetti, Eduardo (2003) *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*, Antropofagia, Buenos Aires.

Becerra Pozos, J. C. (2023). Hacia una caracterización de espacios semiprivados de nocturnidad (noctem): diversidad y accesos diferenciados en bares de México, *Forum Sociológico*, 43. <https://journals.openedition.org/sociologico/pdf/11771>

Becker, H.; Geer B.; Hughes, E. & Strauss A. (1961). *Boys in white: student culture in medical school*. University of Chicago Press.

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

Becker, H. & Geer, B. (1957). Participant-observation and interview writing. *Human Organization*, 16(3), 29-33.

Blázquez, G. (2013). Bailar la diferencia. La formación de la «noche electrónica» y la construcción de identidades de clase durante la década de 1990 en Córdoba. [Ponencia]. Encuentro Panamericano de Comunicación, Córdoba.

Blázquez, G. (2018). Con los hombres nunca pude: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del “rock nacional” en Argentina. *Descentrada*, 2(1), 1-17.

Blázquez, G. y Castro, C. (2020). En modo fiesta. El montaje de cuerpos extáticos entre jóvenes en la Córdoba contemporánea. En *Corporalidades y juventudes. Subiendo el volumen*. Del Marmol, M. y Roa, L. (Comp.) (pp.69-82). Grupo Editor Universitario, Buenos Aires.

Blázquez, G. y Rodríguez, R. (2019). Keep on moving. Mujeres DJ's en la escena electrónica de la ciudad de Córdoba. *Contracampo, Niterói*. v38, n1, 93-107.

Bruno, M. S. (2019). *De Aguas de la Cañada a Nada en la Cañada. Análisis de un mundo de canción urbana en la Córdoba de 1980* [Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas]. Universidad Nacional de Córdoba.

Bullone, M., Justo Von Luzer, C., Lizca, M., Mauro, K. (2022). Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2022). *Descentrada*, 6(1). <https://doi.org/10.24215/25457284e161>.

Castro, C. (2019). ¡Te vas a divertir a lo grande! Cómo niños y niñas celebran sus cumpleaños en salones comerciales en la Córdoba contemporánea. [Tesis de Doctorado en Antropología], Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba.

Castro, C. (2023). Mujeres y disidencias cumpliendo roles técnicos y de producción en eventos musicales, *Revista Vivencias*. En prensa.

Cecconi, S. (2009). Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Trans. Revista transcultural de música*, 13, p. 1-13.

Citro, S. (2008). El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de la Bersuit, *Trans. Revista transcultural de música*. v12, p. 1-22.

Citron, M. (1993). *Gender and the musical canon*. University Press, Cambridge.

Elías, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Grupo editorial Norma, Bogotá.

Elizalde, S. (2018). Hijas, hermanas, nietas: genealogías políticas en el activismo de género de las jóvenes. *Revista Ensamblés*, 8, 86-93.

Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón, Buenos Aires.

Gallo, G. y Semán, P. (Comp) (2016). *Gestionar, mezclar, habitar: claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Gorla, Buenos Aires.

Gallo, G. Semán, P. (2009). Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010. *Cuestiones de sociología*. v 5, n 6, pp.1-20.

Garriga Zucal, J. (2008). Ni “chetos” ni “negros”: roqueros, *Trans. Revista Transcultural de Música*, v12, pp.1-15.

Goffman, E. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Morata, Madrid.

Guber, R. (2016). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo veintiuno.

Hermitte, E. (2002). *La observación por medio de la participación*. En Sergio Visacovsky y Rosana Guber (comps) *Historia y estilos del trabajo de campo en Argentina, Antropofagia*, Buenos Aires.

Hochschild, A. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, University of California Press, Berkeley.

Lenarduzzi, V. (2012). *Placeres en movimiento. Una exploración en torno al cuerpo, la música y el baile en la “escena dance*. Paidós, Buenos Aires.

Liska, M. (2019). *Música de minitas. La mesa que impulsa la ley de cupo reveló modos de discriminación de género en la música*, RGC. *Revista de gestión cultural*.

Liska, M. (2021). *La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019)*. *Resonancias-Revista de Investigación Musical*. Santiago de Chile; vol. 25, 85 – 10.

López Cano, R. (2008). *Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros*. En Gómez Muñiz, R., López Cano, R. (Comp.), *Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social*. SIBE, Salamanca.

Manchado Torres, M. (1998). *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: horas y HORAS.

Manzano, V. (2011). Tiempos de contestación: cultura del rock, masculinidad y política 1966-1975. En Elizalde, S. (Comp.) *Género y generación: estudios culturales sobre jóvenes*, (pp. 23–57). Biblos, Buenos Aires.

Matoso Falcon, J. M. (2020). De la realidad material a la construcción de un discurso de identidad: El caso Futurock. *RevCom*, (11), e046. <https://doi.org/10.24215/24517836e046>

Míguez, D. (2006) Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires. En Míguez, D., Semán, P. (Eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes*. Biblos, Buenos Aires.

Mora, A. S. (2009). Danza, género y agencia. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, n 4, p. 1-12.

Ramos, P. (2010). Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música, *Revista musical chilena*, n 213, p.7-25.

Richards, G. (2007). Festivalization of society or the socialization of festivals? The case of Catalunya. En G. Richards (Ed.), *Cultural tourism: Global and local perspectives* (pp. 257–279). Binghampton: Haworth Hospitality Press.

Rodríguez, P. (2015). *Ni una Menos*. Editorial Planeta, Buenos Aires.

Salerno, D., Silba, M. (2006). Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas. *Revista Question*. v10, p.1-10.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*, Libros del Rojas-UBA, Buenos Aires.

Semán, P. y Vila, P. (2006). “La conflictividad de género en la cumbia villera”, En *Trans. Revista transcultural de música*, 10, 1-35.

Silba, M. (2011). *Te tomás un trago de más y te creés Rambo: Prácticas, representaciones y sentido común sobre jóvenes varones*. Elizalde, S. (Coord.), *Jóvenes en cuestión: Configuraciones de género y sexualidad en la cultura*. Biblos, Buenos Aires.

Turner, V. (1982). *From ritual to Theatre*. New York, Paj.

Valencia, S. (2018). El transfeminismo no es un generismo. *Pléyade* (Santiago), (22), 27-43. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-36962018000200027>

Velho, G. (1981). *Individualismo e Cultura. Notas para uma Antropologia da Sociedad Contemporânea*, Zahar, Rio de Janeiro.

Vila, P. (1985). *Rock Nacional. Crónicas de la resistencia juvenil*. En Jelín, E. (Ed.) *Los nuevos movimientos sociales*. CEAL, Buenos Aires.

Vittorelli, L. (2019). *Rimas en el momento: análisis etnográfico de la competencia de freestyle Sinescritura [Tesis de grado]*. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Nacional de Córdoba.

Wortman, A. (1995). *En torno de las políticas culturales para jóvenes en sociedades postajuste*. Trabajo presentado en el II° Encuentro de Investigadores de Juventud. FLACSO, Buenos Aires.

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

DESMONTAR LAS ESCENAS: CLAVES PARA ANALIZAR LOS ESCENARIOS DE LA MÚSICA POPULAR INDEPENDIENTE EN ARGENTINA¹

Camila Millán ²

Resumen: Este trabajo avanza sobre una serie de aspectos necesarios a considerar para el análisis de la música en vivo en el contexto de la proliferación y masividad de discursos feministas en Argentina, atendiendo también a las profundas transformaciones culturales, económicas y sociales suscitadas por la crisis de la industria discográfica, la emergencia de nuevos modos de distribución y circulación, así como a las normativas regionales que regulan la música en vivo a 20 años de Cromañón. Asimismo, este cimbronazo y la pregunta pública por los espacios de visibilidad y legitimidad en el ámbito de la cultura en la Argentina reciente dio lugar a la organización colectiva en torno a las desigualdades en relación al género, en sentido material y simbólico, poniendo énfasis por un lado en las inequidades en términos laborales, y por otro, señalando las vinculadas a la visibilidad y legitimidad artística. Esta propuesta metodológica pretende aproximarse a un abordaje de la música en vivo en tanto espacio en el que se anudan prácticas y discursos musicales y de otros órdenes plausibles de ser analizados para la comprensión del funcionamiento de estos dispositivos como generadores de modos novedosos de hacer, habilitar y habitar las escenas contemporáneas.

Palabras clave: música en vivo - escenas musicales - trabajo artístico – feminismos

¹ La propuesta desarrollada en este artículo surge de la profundización de la ponencia “Apuntes para el análisis de la música en vivo: ¿una reconfiguración feminista de las escenas musicales?”, presentada en las XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y el X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género (2023).

² Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA) – CONICET.

Dismantling the scenes: keys to analyzing the scenarios of independent popular music in Argentina

Abstract: This paper advances on a series of necessary aspects to consider for the analysis of live music in the context of the proliferation and massiveness of feminist discourses in Argentina, also taking into account the profound cultural, economic and social transformations caused by the crisis of the recording industry, the emergence of new modes of distribution and circulation as well as the regional regulations governing live music 20 years after Cromañón. Likewise, this shock and the public question about the spaces of visibility and legitimacy in the field of culture in recent Argentina gave rise to collective organization around inequalities in relation to gender, in a material and symbolic sense, emphasizing on the one hand inequalities in terms of labor, and on the other hand, pointing out those linked to artistic visibility and legitimacy. This methodological proposal aims to approach live music as a space in which musical practices and discourses are knotted and plausible to be analyzed in order to understand the functioning of these devices as generators of new ways of making, enabling and inhabiting contemporary scenes.

Keywords: live music - music scenes - artistic work - feminism

Introducción

Una serie de elementos vinculados a la emergencia, la gestión, la producción y el desarrollo de las escenas musicales se han visto transformados en los últimos años. Los avances tecnológicos vinculados al audio digital han generado una proliferación de diversos y vastos modos de producir música en el mundo con consecuencias estéticas, sociales y económicas, tanto cualitativas como cuantitativas. Gallo y Semán señalan que durante la primera década de los 2000 asistimos a la emergencia de “un segmento novedoso, denso y relevante que capta en una pluralidad de pequeñas escenas una porción importante de los públicos y de las vocaciones productivas de los músicos”, es decir, de las transformaciones

de la técnica y la industria “surgen no sólo otras estéticas sino otras organizaciones y otras formas de involucrarse en la música tanto para públicos como para productores” (2015, p 16).

En el presente trabajo nos ocuparemos de abordar una serie de nociones necesarias para analizar a la música en vivo desde una perspectiva situada. En este sentido, en primera instancia, avanzaremos con la reconstrucción de los procesos y acontecimientos recientes que han moldeado los modos de gestionar las escenas musicales: los movimientos políticos de lxs músicxs independientes, las leyes que enmarcan a la actividad musical argentina, las reverberaciones de los discursos feministas, la crisis de la industria musical y las repercusiones de lo acontecido material y simbólicamente en torno al siniestro del recinto de diversión nocturna República Cromañón³. Luego, expondremos algunos debates teóricos que pueden verter luz sobre aspectos relevantes a tener en cuenta para observar críticamente a los escenarios. Por último, desarrollaremos una propuesta metodológica de descripción y análisis de eventos de música en vivo.

¿Una reconfiguración de las escenas?

En el contexto argentino los modos de gestionar cambiaron rotundamente a partir de las consecuencias de Cromañón⁴. Este hecho

³ El 30 de diciembre de 2004, en la Ciudad de Buenos Aires murieron 194 personas que habían asistido a un recital de la banda de rock Callejeros en el boliche República de Cromañón ubicado en el barrio de Once, al incendiarse el techo del lugar por causa de una bengala. Si bien no era la primera vez que el local tenía problemas de esta índole, en esta ocasión, al avance de las llamas, se sumó el hecho de que las puertas de emergencia se encontraban bloqueadas, dando por resultado una avalancha humana que además de fallecimientos dejó un saldo de más de setecientos heridos, entre ellos niñas y niños. Este episodio trágico que desde múltiples perspectivas podría haberse evitado, reavivó debates sobre la regulación de la música en vivo, la diversión nocturna, la corrupción, el rol del Estado, las responsabilidades de artistas y públicos, así como la conciencia ciudadana respecto a condiciones de higiene y seguridad de los locales de diversión nocturna.

⁴ El siniestro ocurrido en República Cromañón además de sus implicancias materiales sobre las vidas de las víctimas y sobrevivientes tuvo amplias repercusiones en el ámbito político público en general y en las escenas culturales en particular. En este sentido, en un contexto marcado por la precarización y la desigualdad, ante una incipiente recuperación después de varios años de administración neoliberal del Estado, ciertos rasgos punitivos se acentuaron y se vieron cristalizados en restricciones y prejuicios sobre las vidas y consumos culturales de jóvenes de clases medias y bajas. Asimismo, luego del hecho, surgieron colectivas de familiares, amigxs y sobrevivientes que se ocuparon de pedir justicia por las víctimas, realizar seguimientos de la causa y de realizar tareas de concientización ciudadana.

suscitó la revisión de las normativas y condiciones de posibilidad de la música en vivo en el país y la región (Conde, 2005). Berenice Corti en su análisis de las implicancias económicas, sociales y culturales de este proceso, señala: “sólo el productivo, el rentable y el seguro terminaron por ser los únicos habilitados –metafórica y literalmente- para difundir su obra arriba de un escenario” (Corti, 2009, p. 1). El acceso a espacios donde tocar se vio restringido para algunos sectores de la música: “quedaron limitadas las posibilidades de acceso al vivo de nuevas figuras y la periodicidad de presentaciones de aquellos que ya contaban con una trayectoria consolidada -con excepción de aquellos que pudieron encaminarse hacia un perfil más comercial” (2009, p. 5).

Otro acontecimiento que colaboró a dar forma a las escenas musicales fue la sanción de la Ley Nacional de la Música, que tuvo por objeto “el fomento de la actividad musical en general y la nacional en particular” (Ley n°26801, art. 1, 2012). En ese documento legal se caracterizaron las modalidades de la música (en vivo, grabada, etc) y se definieron las figuras del músico nacional, agrupación musical, entre otras relevantes para las acciones de fomento al sector, tales como la formación profesional y la difusión de los Derechos Intelectuales y laborales. Esta norma avanzó además en la creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) y el Registro Único de Músicos y Agrupaciones Musicales Nacionales. Este proceso se dio en diálogo con debates y movilizaciones provenientes de la organización de musicxs independientes con distintos reclamos económicos y simbólicos en relación al trabajo artístico a nivel federal que tuvieron lugar durante la primera década de los 2000 (Mariani, 2017). Retomaremos esto más adelante.

Asimismo, entre el 2015 y el 2019 la proliferación de hitos y movilizaciones masivas feministas en torno a distintos ejes como los femicidios y el debate por el aborto legal tuvieron lugar en diferentes ciudades de Argentina. En el 2019 se sancionó la ley de cupo femenino en festivales que estipula que “un 30% de las propuestas musicales -solistas y/o agrupaciones musicales de la grilla- deben estar compuestas por integrantes femeninas⁵ al menos en un mínimo del treinta por ciento sobre

⁵ Según la normativa vigente, integrante femenina es “la persona humana dedicada a la actividad

el total de sus integrantes”. Las instancias de visibilidad mediáticas y artísticas no sólo hicieron eco de este acontecimiento, sino que fueron parte activa de las fuerzas que produjeron este viraje legislativo y cultural. El escaso reconocimiento y las representaciones estereotipadas de las mujeres en el ámbito de la música argentina quedaron al descubierto. Estas inequidades se vieron interpeladas arriba y abajo de los escenarios. Los reclamos no eran inéditos, “sin embargo, lo que sí podemos identificar como novedad es una organización colectiva extensiva en torno a la problemática y la asociación establecida entre discriminación de género y derecho laboral” (Liska, 2021, p 87). Esta pregunta por el acceso y la permanencia en los espacios laborales en el ámbito de la cultura no sólo se articuló en referencia a los roles artísticos o visibles de mujeres como *frontwoman* de los proyectos artísticos, sino también en torno a otros roles, tanto técnicos como el sonido, la asistencia en escenario y la iluminación (Castro, 2023), *performáticos* como la danza, la puesta en escena o musicales como la composición, *arreglística* entre otros aspectos.

Estos movimientos político-culturales permiten afirmar la existencia de un momento de aceleración y colectivización de ciertas demandas en relación a los feminismos con un fuerte impacto en las maneras en que surgen, se desarrollan y conforman las escenas artísticas en tanto espacios públicos de visibilidad. En un trabajo anterior fue posible vislumbrar que las tensiones entre militancia, activismo y prácticas artísticas se actualizaron de nuevas maneras durante las vigiliadas que acompañaron el debate por la ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en diferentes puntos de Argentina en el transcurso del 2018 (Millán, 2023). A partir de las inflexiones masivas de los discursos feministas, existen una serie de desplazamientos en la codificación de “lo militante” en el ámbito artístico: antes anquilosado como una cualidad poco o nada deseable en el campo musical pretendidamente *aséptico* y *apolítico*, y luego actualizado en pleno fervor de la ocupación masiva y política del espacio público como una respuesta lógica y necesaria ante las injusticias materiales y simbólicas que regulan las vías de acceso a lugares de legitimidad y visibilidad. ¿Hasta qué punto estos destellos fueron asimilados por dependencias estatales o

musical de género femenino o de identidad de género autopercebida conforme los términos de la ley 26.743” (Resolución 32/2020 INAMU).

narrativas vinculadas al marketing y la industria? ¿De qué modo se configuró lo "independiente" en este contexto?

Dentro de las escenas musicales se disputan nociones tales como la autenticidad, la credibilidad y la autonomía artísticas. Lo independiente aparece como un significante bien ponderado para tomar partido en este debate, sin embargo, su delimitación no puede escindirse del contexto. Para situar esta noción, es propicio definirla como una categoría relacional, delimitada en parte por condiciones estructurales y simbólicas (Fisher, 2021, p 31), y legitimada a través de dispositivos complejos de comunicación y enunciación. Lo independiente emerge en múltiples ocasiones erigido en términos de alternativa, contraposición o resistencia a las lógicas de las discográficas y distribuidoras majors, que sostienen al circuito mainstream. Esta disputa se configura a través de la codificación, valorización y jerarquización de las prácticas musicales.

Al respecto de lo independiente y atendiendo a la configuración de su significación en términos de local o regional resulta interesante el abordaje situado desde Latinoamérica propuesto por Ana María Ochoa en *Músicas locales en tiempos de globalización* donde la autora desglosa los valores y reglas imperantes en la codificación de las músicas como locales, regionales o transnacionales a partir de las tensiones que surgen entre los estados nación, los organismos internacionales, lxs artistas y la industria musical. Desde esta perspectiva, podemos avanzar sobre la idea de que estas escenas musicales no existen aislada y asépticamente, sino que más bien son espacios - en tanto lugares y también atendiendo a su dimensión simbólica- que se dan forma mutuamente: por contraste, oposición, adherencia, rescate, (des)inscripciones genealógicas. Lo independiente aparece también como un valor a tener en cuenta en relación a los pronunciamientos políticos explícitos, y además es una clave a partir de la cual se establecen relaciones con los públicos o comunidades. En los últimos años, la creciente polarización de las posturas políticas mediatizadas ha brindado vastos ejemplos en los que lxs músicxs son condenadxs mediáticamente tanto por su silencio como por sus proclamas.

Al respecto de la heterogeneidad de posturas políticas más o menos explícitas de lxs artistas y cómo son percibidas y amplificadas - o no- por

los medios de comunicación, Schilt realizó una comparación de los tratamientos mediáticos recibidos por las “mujeres enojadas del rock” de los 90 en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra y avanzó desagregando de qué modos fueron interpretadas por los medios de comunicación de acuerdo a su inscripción política contestataria, sus objetivos dentro de la industria musical y las potenciales amenazas de estos discursos y prácticas al statu quo. Este abanico va desde la confrontación mediática o peor aún, el ninguneo y el silencio, hasta el asimilacionismo. La principal diferencia en el trato se da trazando una línea que separa a las bandas más contestatarias vinculadas al movimiento Riot Grrrls, y otras provenientes - y con futuro dentro- de la industria como Alanis Morissette, Fiona Apple o las Spice Girls. A estas últimas, los medios masivos de comunicación, “les permitieron estar enojadas, pero sin resultar amenazantes” (Schilt, 2010). El movimiento Me too en 2017, y los posteriores despliegues de denuncias y escraches provenientes de distintas formas de organización de mujeres y disidencias sexuales en grupos que se dan cita en torno a demandas colectivas vinculadas a la desigualdad de género en términos simbólicos y materiales, impactan en las conformaciones de lxs artistas y de los públicos. La pregunta simbólica por las representaciones y participaciones de mujeres y disidencias sexuales en el ámbito musical adquirió relevancia además como un reclamo multisectorial vinculado al trabajo artístico y las actividades de apoyo, en los términos propuestos por Becker (2008, p 20).

Aparte de la disquisición entre trabajo artístico y actividades de apoyo, una distinción que suele partir las aguas en torno a ciertos aspectos de la noción de trabajo es la de profesionalismo. Si miramos además al ámbito musical, el camino se nos presenta aún más sinuoso. ¿Cómo y dónde trazar la frontera entre lo profesional y lo amateur? ¿Qué vías traspasan esa frontera? Las tensiones entre estos dos polos han sido exploradas desde distintos ángulos. En este aspecto, intentaremos seguir la premisa de Boix que aboga “por una definición situada de lo profesional y lo amateur”⁶. Una manera de pensarlo implica poner el foco en la rentabilidad de la práctica, en este sentido, un profesional de la música sería quien obtiene su

⁶ La autora desglosa múltiples debates en torno a lo amateur y lo profesional en el ámbito de las escenas musicales independientes (Boix, 2018).

sustento económico y material de la misma, vive de eso⁷. Un contrapunto a esto, define al profesionalismo en torno al dominio técnico de la música, de un instrumento, o de un rol particular, es decir, la capacidad de cumplir con ciertas expectativas que pueden ir desde la lecto-escritura musical hasta la improvisación o el desempeño en géneros específicos. La formación también puede funcionar como un factor a considerar para definir el grado de cercanía al profesionalismo en cada contexto.

Además de constituirse como un debate teórico en los estudios sobre el trabajo artístico y las escenas musicales, esta tensión se hizo presente en los movimientos de músicxs y asociaciones, ya sea gremiales, o de acompañamiento profesional. Un hito interesante en ese sentido es el del debate suscitado en el 2005 por la reglamentación de la Ley 14.597 que estableció un Régimen Legal de Trabajo de los Ejecutantes Musicales, también conocido como Estatuto Profesional del Músico, instaurando un examen para poder participar de este registro, algo así como un carnet de músico⁸. En el 2006, como respuesta, en la primera asamblea de Músicos Argentinos Convocados (MAC) se reunieron “más de mil músicos/as de distintos géneros para expresar su rechazo a esa norma y la necesidad de discutir una nueva ley, pero no del ejecutante musical, sino de la música”, poniendo en cuestión “la existencia de una prueba y matriculación para una profesión artística heterogénea” (Mariani, 2017, p 2-3).

Ahora bien, si avanzamos preguntándonos quiénes son lxs músicxs -tanto profesionales como amateurs- desde una perspectiva de género, resulta pertinente señalar a la autopercepción como uno de los principales mecanismos individuales y colectivos de participación en el ámbito artístico. No porque la autopercepción sea válida sólo para mujeres y disidencias sexuales, sino porque implica una inscripción subjetiva en espacios de visibilidad en el ámbito público, y este gesto está mediado por vivencias subjetivas, representaciones y expectativas sociales. Esto aparece

⁷ La docencia artística -ya sean clases particulares o como parte de instituciones públicas o privadas- suele ser una de las tareas rentadas usuales de músicxs que participan de las escenas de la música independiente.

⁸ Los debates en torno a la autenticidad de lxs músicxs como trabajadores están estructurados en torno al advenimiento de nuevas tecnologías que modifican las prácticas musicales tradicionales. El célebre episodio en el que Pappo le dijo a DJ Dero “conseguite un trabajo honesto” al aire del programa televisivo Sábado Bus en el 2000 da cuenta de las múltiples espirales de esta disquisición.

señalado en el Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical de la siguiente manera:

la situación de quien se considera persona música puede o no coincidir con la afirmación de quien trabaja de la música, y obtiene de ella su sustento económico. Se suma a esto la situación de informalidad que tradicionalmente caracteriza a la actividad artístico musical más allá del ejercicio de la docencia, o la situación común a cualquier trabajador contratado como prestador de servicios. (Liska, 2019)

¿Cómo impactan las codificaciones de las narrativas de lxs músicxs en las escenas? ¿Cómo se relacionan con sus prácticas musicales y materiales? ¿Qué modos de vinculación con las posibilidades rentadas de participación en las escenas establecen lxs artistas al manifestarse políticamente?

Las narrativas feministas que se venían compostando alrededor de la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito y otras agrupaciones políticas en torno a las discriminaciones de mujeres y disidencias sexuales desde la década del 80, a partir del 2015, se actualizaron masivamente en el ámbito de lo público en Argentina. El cuerpo se instaló en el centro de la acción y del debate. Los femicidios y la ilegalidad del aborto fueron señalados como amenazas contra la autonomía y las condiciones materiales de las vidas que estos cuerpos llevan adelante. El cuerpo, puesto en la escena pública, fue disputado en diversos sentidos: como materia prima para el trabajo, ponderado por su potencial reproductivo, dispuesto para la performance artística. Estas nuevas preguntas y actualizaciones en torno al cuerpo hicieron mella en los modos tradicionales de participación de mujeres, lesbianas, travestis, trans, no binaries en el ámbito de lo público. La música en vivo en el marco de las escenas musicales resultó una superficie pública, entre otras, sobre la que se desplegaron en este marco corporalidades, narrativas y performances con intenciones de visibilizar, expresar, matizar y situar posturas particulares de esta movilización política.

Por su parte, la pandemia y la proliferación de discursos en torno a las aglomeraciones de personas en espacios cerrados - puesta en escena usual de la música en vivo- resonaron como ecos que enfatizaron la pregunta por nuestros modos de acercarnos, de compartir, de respirar en la misma

habitación con otros. La decisión de observar y registrar impresiones, huellas y marcas de los conciertos y shows de música en vivo está orientada desde una perspectiva que surge a partir de ese proceso de extrañamiento de la mirada que produjo la pandemia y las políticas públicas y privadas dispuestas para morigerar su impacto, sobre todo, en términos económicos.

Analizar la configuración de las escenas resulta interesante en tanto, en términos de Will Straw (2015), hacen visible y descifrable la actividad cultural al hacerla pública, llevándola de los actos de producción y consumo privados a contextos públicos de sociabilidad, convivencia e interacción. En estos contextos públicos, la actividad cultural se somete a la mirada que busca comprender. Con la misma claridad, sin embargo, las escenas hacen que la actividad cultural sea invisible e indescifrable al "ocultar" la productividad cultural detrás de formas de vida social aparentemente sin sentido (o indistinguibles) (p. 483)⁹.

Los cuestionamientos provenientes de los feminismos, así como las consecuencias de la pandemia en el ámbito de la cultura, tuvieron repercusiones múltiples en el ámbito musical, permitiendo, por un lado, visibilizar los modos tradicionales de hacer escenas y, por otro, haciendo espacio para el surgimiento de otras maneras de gestionar. Esta perspectiva crítica intervino estética y políticamente en la legitimidad de las narrativas imperantes. En este sentido, producciones impensadas tuvieron una gran aceptación del medio artístico, o circularon masivamente músicas que tensionan los valores tradicionales asociados a un género musical.

Existen amplios desarrollos teóricos y metodológicos en torno a la noción de escena musical. Dentro de los abordajes sociales de la música, particularmente tras la proliferación de los estudios culturales en diversas latitudes la noción de escena se organiza como pregunta en torno al espacio/territorio, los modos de participación (producción, circulación, recepción) y escalas o alcances de estas configuraciones. Esta categoría, preponderantemente anclada en lo geográfico, se complejiza con la

⁹ Traducción de la autora.

emergencia de la virtualidad como un espacio en el que las escenas se despliegan y toman forma.

Las consecuencias del advenimiento de las plataformas de streaming, las redes sociales y los mega festivales no son sólo económicas, también producen cambios asociados a la subjetividad, la atención y los modos de relacionarse con otros. Esta reconfiguración técnica guarda relación con la modificación paulatina de las infraestructuras de la percepción. En este sentido, Agustín Berti (2022), señala, desde una perspectiva stiegleriana, que con el advenimiento de nuevas combinaciones de las tecnologías, los dispositivos técnicos de exteriorización de la memoria han modificado su alcance y persistencia en el tiempo. A través del análisis de distintos artefactos culturales y sus modos de circulación y consumo, realizando un recorrido que va desde el cine a las series que circulan masivamente a través de las plataformas digitales, el autor propone que asistimos a “un micro-management de los breves tiempos del ocio contemporáneo, acorde a las demandas de la economía de la atención en el contexto del capitalismo de plataformas” (Berti, 2022, p 75). Si bien en este trabajo no nos ocuparemos particularmente de las torsiones de los modos de distribución que las plataformas digitales implican para la circulación de música grabada, estas configuraciones perceptivas particulares también se relacionan con los modos de organización de la música en vivo en el contexto contemporáneo.

La noción de escena surge y se construye en diálogo y en cierta sintonía con los mundos de arte de Becker y la noción de campo de Bourdieu (Bennet y Peterson, 2004, p. 3). Es por esto que para profundizar sobre las escenas resulta pertinente atender además a la conformación de identidades, a las dinámicas de pertenencia, así como los modos de acceso a los medios de producción, y las tradiciones estéticas y narrativas mediáticas vigentes. En este sentido, es importante situar a las escenas como un complejo entramado en el que conviven relacionamente instancias performáticas de música en vivo con obras grabadas o fijadas que circulan mayoritariamente por plataformas digitales, así como discursos extramusicales donde se construyen narrativas, circula información sobre procesos artísticos y representaciones.

Partimos, entonces, de la idea de reconfiguración ya que los cambios contextuales y de la organización de la música a lo largo del siglo XXI dan cuenta de torsiones e incluso quiebres con los modos tradicionales de hacer en este ámbito. Además de la masificación de las narrativas feministas, también asistimos a una serie de acontecimientos tecnológicos, económicos, sociales y culturales que impactaron de manera notoria, masiva y movilizante en las maneras de gestionar la música en vivo en sus múltiples escalas.

Claves para el análisis de la música en vivo

En este trabajo proponemos un posible abordaje de los escenarios en tanto parte importante de la conformación de las escenas musicales, entendiéndolos como espacios de disputas y negociaciones de tópicos relevantes de la cultura pública como la visibilidad y la legitimidad artísticas. Además, resulta necesario comprenderlos en tanto fenómenos sociales que movilizan, encausan y torsionan las condiciones en las que la música en vivo sucede. A su vez, las preguntas que orientan este trabajo se inscriben en un camino sinuoso que avanza sobre la exploración de modos de conocer y cartografiar las prácticas musicales y discursos de mujeres y disidencias sexuales en tanto sujetos subalternizadxs sin hacer en este gesto un catálogo paralelo y compensatorio de las ausencias y olvidos de los discursos del circuito mainstream. La intención es ahondar en estas prácticas y discursos sin comprimirlos y aplanarlos en una colectora que va bordeando sin nunca llegar a atravesar o a intervenir ese canal principal con la potencialidad de institucionalizar, legitimar y decidir con una amplia e incuestionable influencia en la industria musical, los ámbitos de formación y los marcos de interpretación y escucha de la música popular.

Lo musical dentro de las escenas aparece principalmente en dos grandes marcos de escucha: por un lado, la música grabada, es decir, despojada de la presencia de lxs músicxs que la interpretan, y por otro, la música en vivo -aunque esta eventualmente pueda contar con pistas grabadas- en donde lxs músicxs o al menos parte de ellxs están presentes y tienen un desempeño performático en escena. Para abordar la configuración de una escena musical es necesario atender entonces al desarrollo de un análisis de

los modos de producción de la música en estos dos formatos. Particularmente en este trabajo abordamos aspectos relativos a la música en vivo, aunque estas dos modalidades resultan indisociables.

La denominada crisis de la industria discográfica introdujo fuertes cambios en los modos tradicionales de producción de la música. A partir de la reconfiguración de los contratos ofrecidos por las empresas discográficas y la emergencia de nuevos actores, la música en vivo comenzó a tener una creciente centralidad en términos de mercado (Karubian, 2009; Krueger, 2005; Marshall, 2013; Quiña, 2014).

La venta de discos físicos dejó de ser la principal fuente de ingresos de la industria musical, esto impulsó contrataciones con nuevas cláusulas y otras actividades -no necesariamente artísticas- comprendidas dentro de lo convenido. Según señala Marshall, las transformaciones en la producción y el consumo de música popular que ha hecho posible la tecnología de Internet van más allá de la mera venta y compra de discos, ya que la propia naturaleza del estrellato de la música popular está cambiando bajo la influencia de las técnicas avanzadas de creación de marcas y marketing (2013, p 77-78).

En el informe de la música digital publicado en el 2008 por la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI)¹⁰, un artículo editorial sostiene que “cada vez se presta más atención a los nuevos acuerdos ‘360’, en virtud de los cuales las discográficas y los artistas se reparten los ingresos de forma mucho más exhaustiva, desde la venta de discos hasta los artículos de merchandising, la edición, el patrocinio de marcas y las giras” (p 17). Este tipo de vínculos contractuales donde el personaje público ya no vende su obra o su trabajo específico, sino que accede a otros modos diversos de explotación comercial también prosperó en el ámbito del fútbol profesional. Ahora bien, los múltiples enfrentamientos legales y la creciente homogeneización de modos de producción y distribución musicales no parecen coincidir con esta

¹⁰ La Federación Internacional de la Industria Fonográfica (International Federation of the Phonographic Industry - IFPI) nuclea desde 1933 a empresas vinculadas a la fonografía y brega por los intereses de la industria discográfica. Anualmente realiza una publicación con las principales estadísticas económicas del sector.

perspectiva idílica de los contratos 360 como solución o nuevo horizonte deseable tras la crisis de la industria discográfica. La concentración de las corporaciones transnacionales en torno a la música se incrementó exponencialmente a partir de este proceso, ejemplo de esto son las múltiples actividades realizadas de manera oligopólica por Live Nation y Ticketmaster (Brennan, 2011; Holmstrom, 2019).

Ya sea de manera industrializada o bajo la égida de la artesanal autogestión la instancia de los escenarios involucra tanto a lo performático-artístico, como a labores híbridas que incluyen gestión, producción, logística, técnica. Existen una serie de acciones necesarias, aunque no exhaustivas para el desarrollo de la música en vivo: anunciar, convocar, gestionar, producir, monitorear, consumir, decir, tocar, ordenar, limpiar, iluminar, amplificar, cubrir, contar, escuchar, habitar. Estas acciones son llevadas a cabo por distintos agentes que forman parte de ese encuentro en torno a la música en vivo y los roles de estos agentes no son definidos necesariamente por las acciones que realizan. ¿Es relevante saber quién soldó la ficha del cable que posibilita que la voz cantante atraviese la consola, se digitalice y se vuelva aire en movimiento otra vez, pero ahora a la altura de la cabeza de lxs presentes en el concierto? ¿Qué pasa si no hay nadie para hacerlo?

Esta propuesta está enmarcada en la delimitación maleable y relacional que propone Becker en los mundos del arte (2008), intentando una comprensión de los trabajos y actividades que hacen a la dimensión organizativa de las prácticas artísticas en tanto parte del entramado social. Asimismo, las ideas aquí desarrolladas dialogan con las nociones propuestas y compiladas por Gallo y Semán en “Gestionar, mezclar, habitar” (2016) donde se despliegan distintos estudios al respecto del devenir de las escenas musicales contemporáneas.

Este abordaje de la música en vivo persigue el objetivo de dar cuenta de las características principales de su producción atendiendo además a que cada evento con sus coordenadas de tiempo y lugar se instala en un terreno de expectativas situadas en diálogo con los valores y estéticas tradicionales de un determinado género musical o de una sala de conciertos o incluso de las tradiciones de la música en vivo en tal o cual región. De acuerdo a lo

señalado por Becker, “las convenciones regulan las relaciones entre los artistas y el público, especificando los derechos y obligaciones de ambos” (2008, p. 48). Es decir, esperamos e intuimos puestas en escena diferentes de acuerdo a cada acontecimiento musical, pero existen prácticas, discursos y relaciones jerarquizadas plausibles de ser analizadas en cada caso, para luego ponerlas en diálogo y dar densidad a un análisis de los escenarios que permita pensar, describir y analizar los procesos y modos de conformación de la música en vivo como parte trascendental de las escenas musicales. El valor que se disputa en los escenarios es tanto material como simbólico, es así como “los mundos del arte producen trabajos y también les dan un valor estético” (Becker, 2008, p. 59).

Analizar las prácticas y discursos vinculados a *gestionar/producir/organizar* implica reconocer que la música en vivo requiere que se anuden en tiempo y espacio una serie de factores como: músicxs, tecnologías que hagan audible la música para lxs participantes, un espacio con sus propias reglas de funcionamiento (un centro cultural, un teatro, un bar, un patio - este puede ser momentáneamente una sala de conciertos), personas dispuestas a escuchar y pagar una entrada, o recursos provenientes de otros ámbitos para subvencionar la actuación artística de lxs músicxs con el objeto de que el público pueda sumarse de manera gratuita. La idea general del evento y la visión de los pasos a ejecutar pueden centralizarse en una o varias personas que articulen todo lo necesario para que el hecho ocurra. Esta tarea puede ser realizada de manera profesional, amateur o incluso verse cubierta por defecto por alguna de las partes que impulsan el encuentro. El espectro de lo posible en este sentido es muy amplio: las tareas pueden repartirse en comisiones parciales más específicas, realizarse de manera cooperativa, centralizarse en una empresa multinacional, depender de trabajadorxs del Estado, etc. Esta amplitud de posibilidades da cuenta de las múltiples orientaciones de la gestión, que puede aparecer orientada principalmente desde lo económico, lo cultural, lo identitario, lo artístico, lo tecnológico, lo político, lo afectivo y cuyas configuraciones simbólicas y materiales variarán de acuerdo a distintos modos de gestión.

Es en el gesto de anunciar o convocar una fecha en el que se produce el viraje que hace partícipes a muchas más personas de la acción. Implica la pre-existencia de gestiones que harán posible el encuentro en la hora y

lugar señalados. La decisión de anunciar y convocar ya sea en el marco de un ciclo o festival o una presentación de un disco o un recital que se gesta en torno a la visita de artistas de otras latitudes, entre otras miles de posibilidades, implica una serie de acuerdos que ya están pactados para darle entidad pública a esa cadena de acciones. Los detalles se develan a través de mensajes configurados en una estética particular a través de unos canales previstos de circulación. Además de la información propiamente dicha, podemos analizar en esta instancia por qué vías circula esta convocatoria, quiénes hacen eco de la misma, a quiénes está dirigida, con qué estéticas dialoga. En esta instancia resulta productivo además analizar las jerarquías que se establecen en esa comunicación, estas se dan por ejemplo en los tamaños o tipografías con una banda es anunciada como estelar o secundaria; las imágenes, los tamaños y el tipo de énfasis suscitado en la publicidad.

Las prácticas y discursos que se pueden analizar asociadas a decir/tocar en los escenarios tienen implícitas otras prácticas e instancias previas como formarse, ensayar, componer, arreglar, entre otras. Es por esto que resulta importante en este sentido describir cómo está compuesto el evento, quiénes tocan, en qué orden y en qué marco. ¿Qué repertorios se actualizan? ¿Qué ausencias existen? Se activan en este apartado elementos vinculados a las tradiciones de los géneros musicales, la performance artística propiamente dicha, así como la participación de instrumentistas, pistas grabadas, visuales.

Ordenar y limpiar son parte de las tareas que implican un período de tiempo que comienza con anterioridad al show, se desarrollan durante el mismo y se completan una vez finalizada la fecha. Dilucidar el tipo de relaciones laborales y afectivas a partir de las que se organizan estas actividades puede dar cuenta de elementos poco tenidos en cuenta en el análisis de la música en vivo, tradicionalmente considerados marginales pero que contienen información interesante sobre los modos de gestionar.

Iluminar y amplificar son tareas principalmente orientadas desde la aparente neutralidad de la técnica, pero resultan fundamentales y decisivas en los modos de producir música en vivo en la cultura contemporánea. Suelen ser parte de los roles más específicos e históricamente

invisibilizados por lo que atender a su gestión puede brindarnos información de trasfondos estéticos, simbólicos, materiales, tecnológicos y técnicos de las escenas. ¿Qué información nueva sobre las escenas podemos obtener de analizar lo acontecido en términos técnicos?

Las nociones de *escuchar y habitar* dan cuenta principalmente de la dimensión de los públicos, así como de la circulación de las músicas en distintos ámbitos. Los aspectos a analizar pueden tener que ver con lo performático de estas instancias, con aspectos vinculados a la conformación de identidades y comunidades, es decir, atendiendo a la construcción de un yo/nosotrxs de enunciación y escucha en tanto público. Este aspecto brinda información interesante además cuando por ejemplo en los festivales una misma audiencia ensaya respuestas distintas dependiendo de quién habite el escenario.

Dado que la música en vivo en las sociedades mediatizadas no sucede sólo insitu sino en proyecciones virtuales de estas prácticas, ciertos elementos tales como narrativas periodísticas, posteos de redes sociales, coberturas y afectaciones que se hacen públicas de boca en boca son plausibles de ser analizadas en las prácticas de *cubrir / contar / registrar / grabar*.

Por último, una acción necesaria para que la música en vivo suceda es la de *monitorear/cuidar*¹¹. Estas prácticas se vinculan con la seguridad tanto del espacio en términos de habilitaciones y cumplimiento de normativas de higiene y seguridad, como de ser veedores y dar respuesta ante hechos tales como robos, hurtos¹², acoso, escaladas de violencia en la multitud, entre otros. Este espectro de cuidados y seguridad involucra tanto la supervisión de elementos a ingresar a un predio, como la necesidad de que haya profesionales de la salud disponibles en caso de ser necesarios.

¹¹ Estas acciones pueden ser cubiertas por empresas de seguridad privadas, policías o preventores municipales contratados específicamente para ese fin. En algunos casos, esta tarea la realizan patovicas, de acuerdo a la jerga del vivo y la diversión nocturna.

¹² Un aspecto no menor de este apartado es el del estacionamiento, sobre todo en eventos masivos que se realizan en zonas que no están preparadas para tal despliegue de personas y vehículos.

Consideraciones finales

El recorrido propuesto en este trabajo resulta una aproximación a una serie de aspectos necesarios a tener en cuenta para el estudio de la configuración de las escenas musicales en un contexto de intensificación de los cuestionamientos provenientes de los discursos feministas, en diálogo con una serie de profundas modificaciones tecnológicas, económicas y culturales de los modos de producir música grabada y en vivo a distintas escalas. La gestión de los escenarios en los que sucede la música en tanto performance aparece en un entramado complejo junto a aspectos sociales de los contextos en los que se producen las escenas artísticas. La conjunción de actividades técnicas, artísticas, comunicacionales y políticas jerarquizadas en las escenas musicales permite establecer relaciones que brindan información sobre los límites porosos entre música y sociedad.

Ante la pregunta por el trabajo artístico en el marco de las escenas musicales, lo independiente funciona como categoría relacional en la que artistas y otrxs trabajadorxs del arte inscriben o desinscriben sus prácticas en relación a su vínculo con la industria, el estado, ciertos posicionamientos políticos, el vínculo con sus públicos o comunidades. Asimismo, con la crisis de la industria discográfica asistimos a la abrupta caída de la venta física de música grabada como principal fuente de ingresos del sector. Ante esto, el mercado generó alternativas corporativas para ampliar su margen de ganancias, tales como los contratos 360. Esta ampliación contractual de los aspectos a ser explotados en torno al marketing y la publicidad tensionó los modos de funcionamiento tradicionales del estrellato (o bien, starsystem) como modelo de negocios.

Las interpelaciones feministas, junto a las repercusiones de Cromañón, sumado a lo anterior, permitieron vislumbrar los modos de funcionamiento de las escenas artísticas. Las preguntas que se habilitaron en esos marcos de inestabilidad permitieron otras maneras de experimentar, proponer y disputar dentro de las escenas en general y de los escenarios en particular.

Si bien los términos propuestos para el abordaje de la música en vivo aún no resultan exhaustivos por tratarse de un estudio exploratorio, las descripciones y aproximaciones a las acciones de *anunciar, convocar, gestionar,*

producir, consumir, decir, tocar, ordenar, limpiar, iluminar, amplificar, cubrir, contar, cuidar, monitorear, escuchar y habitar funcionan como un puntapié inicial para un análisis de la música en vivo que permita reponer de manera situada su dimensión política, económica, simbólica y social en el marco de la construcción de las escenas musicales atendiendo conjuntamente a las manifestaciones estéticas y musicales propiamente dichas.

Referencias

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Bennet, A.; Peterson, R. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.

Berti, A. (2022). *Nanofundios: crítica de la cultura algorítmica*. La cebra.

Boix, O. (2018). Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. *Letra. Imagen. Sonido*. Lis, 10(19), 55-72.

Brennan, M. (27 de junio de 2011). *Understanding Live Nation and its impact on live music in the UK*. IASPM 16th Biennial Global Conference 2011, Grahamstown, South Africa.

Castro, C. (2023). Mujeres y disidencias desempeñando roles técnicos y de producción de eventos musicales. *Vivência: Revista de Antropologia*, 1(61), 153-173.

Corti, B. (29 de septiembre - 2 de octubre de 2009). *Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón: El debate sobre el vivo de la música independiente*. VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Conde, M. (2005). *Cromagnón: las lógicas de los cuerpos y los discursos*. Argumentos. *Revista de crítica social* (5), 1-5.

Fisher, M. (2021). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora.

Gallo, G.; Semán, P. (2016). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. Ediciones EPC-Gorla.

Holmstrom, E. (2019). Dancing in the dark: an analysis of the live entertainment industry and the deceptive market practices of Ticketmaster and Live Nation. *Western Journal of Legal Studies* 9(2). <https://doi.org/10.5206/uwojls.v9i2.8070>

International Federation of the Phonographic Industry (2008) IFPI Digital Music Report. https://www.pro-musicabr.org.br/wp-content/uploads/2015/01/Digital_Music_Report_2008.pdf

Karubian, S. (2009). 360 deals: An industry reaction to the devaluation of recorded music. *Southern California Interdisciplinary Law Journal* 18(2), 395–462.

Krueger, A. (2005). The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World. *Journal of Labor Economics*, Vol. 23, No. 1, pp. 1-30

Ley N° 26.801 de 2012. Por la cual se establece el fomento de la actividad musical en general y la nacional en particular. 8 de enero de 2013. D.O. n° 32560.

Ley N°27.539 de 2019. Por la cual se regula el cupo femenino y el acceso de las artistas mujeres a los eventos de música en vivo que hacen al desarrollo de la industria musical. 20 de diciembre de 2019. D. O. n°: 34266.

Liska, M. (2019) Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical. Análisis del Registro Único de Personas Músicas con perspectiva de Género. INAMU-Instituto Nacional De La Música.

Liska, M. (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias*, 25(49), 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>

Mariani, T. (2017). El proceso de creación del Instituto Nacional de la Música (INAMU) y sus primeras políticas. *Sociales y Virtuales*, 4(4).

Marshall, L. (2013). The 360 deal and the 'new' music industry. *European Journal of Cultural Studies*, 16(1), 77–99. <https://doi.org/10.1177/1367549412457478>

Millán, C. (2023). Un pañuelo verde atado al pie del micrófono. Prácticas musicales en los intersticios entre lo artístico, lo activista y lo militante en las vigiliadas por el aborto en 2018. *Revista Punto Género*, (20), 1–30. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2023.73458>

Ochoa, A. M. (2003) *Músicas locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma.

SCHILT, K. (2003). 'A Little Too Ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society*, 26(1), 5-16. <https://doi.org/10.1080/0300776032000076351>

Straw, W. (2015). Some Things a Scene Might Be. *Cultural studies*, 29(3), 476 - 485. <https://doi.org/10.1080/09502386.2014.937947>

Quiña, G. M. (2014). De la autogestión al modelo de negocios 360°. La producción musical independiente en vivo en la Ciudad de Buenos Aires. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (núm. 60), 1-27.

SENTIDOS ÍNTIMOS EN EL TRABAJO PÚBLICO DE ACTRICES DE LA CIUDAD DE MÉXICO

María Azucena Feregrino Basurto¹

Resumen: Esta investigación tiene por objetivo estudiar cómo el campo de asignación de estereotipos, prototipos y estigmas del medio artístico afecta la forma en que las actrices significan y experimentan su actividad. Se trata de un estudio cualitativo de corte etnográfico que se lleva a cabo bajo un enfoque feminista, a través de entrevistas en profundidad, en el que se indaga sobre las relaciones inequitativas de género y se cuestionan las diversas condiciones de poder, objetivas y subjetivas, que provocan diferentes formas de violencia y opresión hacia las mujeres, dadas mediante procesos hegemónicos patriarcales históricos. Como resultados, se identificaron distintos tipos de discriminación y abusos de poder enfrentados por las actrices, fenómenos que han tenido que experimentar a lo largo de su formación y ejercicio de su profesión.

Palabras clave: relaciones de género, violencia, discriminación, entrevistas

Intimate senses in the public work of actresses in Mexico City

Abstract: This research aims to study how the field of assignment of stereotypes, prototypes, and stigmas of the art world affects the way in which actresses signify and experience their activity. This qualitative ethnographic study, carried out under a feminist approach, through in-depth interviews, inquires into inequitable gender relations and questions the various conditions of objective and subjective power causing different forms of violence and oppression against women, given through historical patriarchal hegemonic processes. As a result, different types of

¹ Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa (UAM-I)

discrimination and abuses of power faced by actresses were identified, phenomena they have experienced throughout the training and practice of their profession.

Keywords: gender relations, violence, discrimination, interviews.

Introducción

El reconocimiento de los derechos de las personas que se dedican al arte en México, como en el mundo, es insuficiente. Elementos básicos para una vida digna les son negados sistemáticamente, como la seguridad social, el acceso a la salud e incluso la remuneración por su trabajo. Sin embargo, es todavía menor en lo que respecta a las mujeres, quienes, aun siendo mayoría, constituyen un grupo altamente precarizado que experimenta problemas específicos como la discriminación, los agudos niveles de inequidad y desigualdad de género, la escasa representación y alta vulneración de sus derechos humanos, entre ellos, los laborales (UNESCO, 2019).

Las actrices tampoco están exentas de los elementos de violencia y desigualdad de género que, de manera general, enfrentan las mujeres en México. Por ejemplo, la desigualdad salarial; la mayor carga de trabajo no remunerado y de cuidados; la falta de acceso a la educación y al empleo formal; la violencia en el espacio público; y el hostigamiento en el entorno digital, entre otros. Estos factores afectan a las mujeres actrices en el desarrollo de su trabajo y en el cumplimiento de los derechos derivados de éste, colocándolas en una vulnerabilidad mayor a la que viven sus pares varones.

A esto habría que sumarle que las mujeres actrices, al trabajar con el cuerpo como vía de expresión y creación, son vistas bajo una mirada llena de prejuicios en donde la exhibición se traduce en desvalorización. La construcción patriarcal dominante en la sociedad ha planteado históricamente que “la exposición del cuerpo de la mujer, como parte de un trabajo remunerado (...) la equipara con una mercancía pública que

debe ser sujeta al escrutinio social” (Feregrino, 2023, p. 211) y que la convierte en una “mujer pública” (Feregrino, 2016). Por lo mismo, son frecuentemente blanco de diferentes tipos de violencias, hostigamientos o abusos sexuales, perpetrados por personas que ostentan poder.

Las actividades interpretativas son complejas, cinéticas en sus herramientas y espacios. En sí mismas, exigen acción e interacción entre artistas y espectadoras/es. Sin que todo se reduzca a la expresión corporal, pues como señala Asger Jorn, “[e]l artista no puede expresarse únicamente de forma física. La expresión es un acto físico que materializa el pensamiento (...)” (en Osaki, 2012, p. 61). En el trabajo actoral, el cuerpo representa el principal espacio y herramienta de trabajo, pero el movimiento, la expresión corporal, la comunicación simbólica y el performance se vinculan con dimensiones estéticas, emocionales, cognitivas, éticas y morales. Dichas dimensiones se sitúan y cambian con el tiempo, cuando las trayectorias (laborales/artísticas), el proceso de envejecimiento, el ciclo de vida, la construcción social de la ocupación y del género, cambian. La belleza física y moral que se persigue en las mujeres proviene de una serie de prejuicios e idealizaciones que las colocan como objetos dependientes de la voluntad de los hombres. Además, la propia actividad de actriz se relaciona con la idea de perfección, disponibilidad, accesibilidad, sobreexposición y seducción. Elementos que configuran una recurrente transgresión en el sentido íntimo de las actrices, lo que afecta la forma en que se perciben ellas y las perciben las demás personas (Feregrino, 2016). De ahí que en esta investigación se busque estudiar el modo en que el campo de asignación de estereotipos, prototipos, y estigmas del medio artístico afecta la forma en que las actrices significan y experimentan su actividad.

El artículo está organizado en cuatro partes en donde se expone el planteamiento teórico-metodológico configuracionista y con perspectiva de género; se plantea una discusión entre lo público y lo privado de la actividad; como resultados, se exponen diferentes casos que muestran las violencias, discriminaciones y abusos de poder de los que son objeto las actrices; y, por último, se plantean algunas ideas en forma de cierre.

Planteamiento teórico-metodológico

En una visión ampliada del trabajo (De la Garza, 2011) es necesario pensar en la diversidad de vínculos generados y de niveles de interacción surgidos con diferentes personas al ejecutar la actividad. Dado que se articulan mediante códigos cognitivos, estéticos, emotivos, morales, etc., que involucran estructuras, significados y acciones particulares en situaciones concretas, también se pueden presentar contradicciones (objetivas y subjetivas). En consecuencia, los componentes relacionales de las estructuras, subjetividades e interacciones posibilitan estudiar la realidad de las personas bajo su articulación en una configuración o una configuración de configuraciones situada. Es por esto que los significados no pueden pensarse como únicos ni la capacidad de agencia limitada por un determinismo. De ahí que haya que pensar en una metodología que permita dar cuenta de la capacidad de dar significados y de las objetivaciones que presionan a las personas (De la Garza, 2012).

Al mismo tiempo, resulta crucial establecer la necesidad de mantener una perspectiva feminista en la investigación, capaz de indagar sobre las relaciones inequitativas, particularmente las de género, y cuestionar las diversas condiciones de poder, objetivas y subjetivas, que provocan diferentes formas de opresión y discriminación de las mujeres. Se trata de diferenciaciones hegemónicas y asignaciones culturales sexistas en las que se observa una supuesta superioridad de los hombres sobre las mujeres, que provocan diferentes efectos negativos sobre ellas, pero también muchos modos de desplegar sus agencias.

Por lo anterior, como señala Lagarde (1996), hacer análisis de género feminista representa una acción detractora del orden patriarcal, que:

contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género (p. 3).

Mientras mantener una perspectiva de género “es una toma de posición política frente a la opresión de género: es una denuncia de sus daños y su

destrucción y es, a la vez, un conjunto de acciones y alternativas para erradicarlas” (Lagarde, 1996, p. 20).

Por lo anteriormente expresado, en este documento se opta por hacer investigación con perspectiva feminista para evidenciar y cuestionar lo dominante, mostrar sus posibles consecuencias y las formas en que las mujeres significan, confrontan, resisten o se adaptan a aquello que las afecta en razón de género.

Sobre todo, hablando de la relación entre trabajo y género que,

(...) son dos categorías que no pueden explicarse por separado. Lo más importante radica en el hecho de que, hombres y mujeres, se definen de manera decisiva frente al trabajo, ya que las formas históricas de la masculinidad y la femineidad se constituyen, en gran medida, en torno a éste (Lagarde, 2005, p. 112). En todo caso, si las relaciones siempre están influenciadas por el género (Massey, 2005; 1998), no es lo mismo hablar del trabajo de hombres y mujeres, ni de cómo los experimentan y despliegan su capacidad de agencia en diferentes etapas fundamentales de su vida (Feregrino y Cadena, 2019, p. 3).

Las experiencias generadas en el curso de la construcción de la ocupación están mediadas por el género, donde las condiciones subjetivas y simbólicas cobran igual importancia que las estructuras que las objetivan. Aunque las estructuras, los procesos de dar sentido y las potencialidades de acción son situadas y cambiantes a lo largo del tiempo. Incluso, como menciona Lagarde (1996), la cosmovisión de género es cambiante conforme transcurre la vida de las personas.

Como se ha planteado previamente, esta investigación pretende mostrar cómo el campo de asignación de estereotipos, prototipos y estigmas del medio artístico afecta la forma en que las actrices significan y experimentan su actividad. El interés por el tema nació en el año 2011, cuando quien escribe estas líneas analizaba los derechos laborales de actores y actrices que trabajaban en televisión. Desde entonces, en el análisis del trabajo artístico, en diferentes campos como el teatro independiente, performático de calle, cine, publicidad, etc., se han mantenido estos acercamientos desde una perspectiva de género, a veces centrales, en otras contextuales, pero

donde la realidad cobró la centralidad. En cuanto a las técnicas utilizadas, se optó por entrevistas en profundidad de corte etnográfico orientadas a acercarse a las experiencias diferenciadas de las mujeres en torno al trabajo.

Lo público y lo privado

Como se ha revisado en otros lados (Feregrino, 2016), el escenario actoral representa una prolongación del espacio público. Un espacio históricamente excluyente, en el que hombres y mujeres han experimentado las libertades y los derechos de manera diferente. En dicho espacio intervienen las diversas interpretaciones de lo público y lo privado y, más específicamente, de los significados que se le asignan al cuerpo de la mujer.

Desde esta perspectiva, el cuerpo que se exhibe asimila las características de lo público y es significado socialmente como accesible. Por lo que se originan conductas que traspasan los límites de lo privado que, al menos en apariencia, hacen permisible la transgresión a lo íntimo; pues, en la percepción, este espacio queda degradado (Feregrino, 2016). Los elementos subjetivos del espacio íntimo de las personas afectan cómo se miran a ellas en relación con la sociedad, mientras los objetivos hablan de la consideración que las demás personas tienen de ellas (Merino, 2012).

Las actrices desarrollan un trabajo “público” en el que suelen enfrentar transgresiones, hostigamiento e, incluso, abusos sexuales por parte de sus productores, directores y otras personas con poder dentro de su ámbito laboral o formativo. La profesión, para muchos, las convierte en “mujeres públicas” que deben sujetarse, por un lado, a la desvalorización de quien trabaja y exhibe su cuerpo y, por otro, a las reglas del patriarcado, incluyendo las del escrutinio social (Feregrino, 2016). Mauro (2020, p. 10) señala que, dado que la mujer ha sido históricamente relegada al espacio privado, se interpreta que la exhibición de su cuerpo se realiza “para usufructo de todos”. Todo ello se traduce en una situación de susceptibilidad frente a las agresiones, una significativa pérdida de derechos (sentido de intimidad), y una desvalorización identitaria y profesional (Feregrino, 2016). Esto se sustenta en que la actividad es supuestamente

“improductiva”, lo cual, apunta Mauro (2020, p. 3), “justificaría la precariedad laboral del sector”.

Como afirma Guénola Capron, el cuerpo es a la vez individual y social. Representa una “porción de espacio con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades, su coraza y sus defectos” (Soto y Aguilar, 2013 en Capron, 2014, p. 162). Así que la construcción social sobre la exposición del cuerpo de la mujer, como parte de un trabajo remunerado, la equipara con una mercancía pública y esa transgresión va más allá del territorio corporal, ya que llega al sentido íntimo de las mujeres.

La identidad involucra la construcción social de lo íntimo y de los sentidos que a éste se le asignan. Mientras los significados “expresan la intencionalidad, las metas, las formas de resolver los problemas cotidianos, las fórmulas y recetas de sentido común con las cuales los sujetos se proyectan en cada instante sobre el instante próximo, sobre ese instante que aún no ocurre” (Lindón, 2009, p. 12).

Sin embargo, esta cuestión atañe no solo a las subjetividades, sino también a la forma en que se objetivan a través de las estructuras. Pues, como menciona Zemelman:

Si la subjetividad es un campo problemático que conjuga las dimensiones micro y macrosociales, supone tener que reconocer la dialéctica que, pudiendo darse en un plano de la realidad, sea productora de realidades incluyentes. La necesidad y la experiencia articulan lo micro con lo macrosocial, pero en su reproducción se proyecta en microplanos, así como es posible que en su concreción reflejen dinámicas macrosociales (2010, p. 358).

En todo caso, “[el] mundo del espacio íntimo puede ser representado como un mundo problemático de sentido pues excede las posibilidades de vivencia y acción” (Tapia, 1997, p. 164).

Beauvoir (1949) afirma que la independencia de las actrices, el grado de libertad de sus costumbres y su libertad sexual, se alcanzó por el exceso de severidad con el que se les trató en el pasado, cuando se les consideró malditas o hetairas. En la Grecia antigua, se les conocía como hetairas a las

mujeres, incluyendo a las artistas, que trataban a su persona entera como un capital susceptible de explotación. El trabajo era una condición de las personas que no eran consideradas ciudadanas, quienes eran libres para cultivarse y dedicarse a la contemplación intelectual. En cambio, el trabajo pagado era por sí mismo indigno por no contar con esos privilegios. Lo mismo sucedía en Roma. Aunque en derecho romano radica el antecedente del contrato actual, en Roma se planteaba, igual que en la concepción griega, que ceder las propias energías de trabajo a cambio de un precio era indigno (Maldonado, 2009).

En Roma, en la época de la República, actrices y actores se consideraban infames por salir a escena, pues se exhibían en público. Esta supuesta indignidad les impedía alcanzar el ascenso social y la participación política. Aunque, según Quintana (2003), la infamia también podría haberse derivado de recibir una remuneración —aunque mínima— por su trabajo, lo que provocaba la pérdida de la reputación, el descrédito y la degradación del derecho civil.

Igualmente, señala que en aquella época el menosprecio hacia el quehacer actoral se justificaba, entre otras razones, por la exhibición en público, lo cual era una condición indigna de la actividad, que impedía incluso que quien la ejecutara tuviera acceso al Senado y a las magistraturas. La nota de infamia que recibían era una degradación de la honra, pero más allá de eso veían limitadas sus garantías en el campo del derecho penal, pues, al no contar con el derecho al *provocatio*, a la apelación al pueblo, como cualquier ciudadano, los magistrados con poder de coercitio podían ordenar a discreción la *verbaratio*, es decir, que fueran golpeados con varas y palos (Quintana, 2003).

Perea (2004) plantea que, dado que el teatro era considerado en Roma como el camino de la perdición para el alma, el trabajo actoral era particularmente estigmatizado a través de los actores y actrices, quienes eran calificados como la antítesis de la virtud por su mala fama, sus pobres recursos económicos y condiciones de trabajo. Aunque, según este autor, a pesar de los sueldos irregulares y deplorables, para las mujeres en Roma dedicarse al teatro era un hecho significativo y de gran valor porque les permitía emanciparse de sus esposos y alcanzar la autonomía económica.

La sociedad romana hacía una distinción entre las esferas pública y privada, en las que establecía normas que garantizaban derechos específicos para los dos ámbitos (Heater, 2007). Esta sociedad, especialmente patriarcal desde sus orígenes, configuró en la diferencia de sexos un objeto construido por el Derecho (Herrera et al., 2010).

En anteriores investigaciones (Feregrino, 2016) se ha encontrado que los discursos moralizantes, provenientes sobre todo de los intelectuales romanos, tachaban a las actrices de prostitutas y a los actores de homosexuales, pero ellas, especialmente, eran tildadas de desvergonzadas, pues a las actrices se les consideraba:

las antípodas de la matrona romana, virtuosa, casta, hacendosa, ahorradora, buena esposa de un solo hombre, y buena madre, es decir, univira, lanífica, domiseda, acupingere, casta, pia, frugi, epítetos que vemos aplicados, por ejemplo, a las matronae bonae del teatro de Plauto. El arquetipo femenino opuesto a la matrona romana es la prostituta, o la actriz de teatro, la mima, cuya sexualidad pública y desvergonzada es la antítesis de la matrona recatada y piadosa (Perea, 2004, p. 15).

Las referencias sobre esa condición ejemplar de la mujer se encuentran, entonces, solo en el ámbito privado, en su rol de esposas y madres modelo, de costumbres intachables y matronas de la moral (Enjuto, 2003).

El referente de la actriz como parte de las estructuras más bajas de la sociedad viene en contraposición de la matrona, o materfamilias, romana, quien es considerada como la esposa legítima, una mujer honesta y de buenas costumbres. En otras palabras, la mujer que no es actriz, prostituta, meretriz ni sirvienta de taberna o posada, ni esclava. Tiene derecho a ser honrada y protegida en su dignitas, aunque también es susceptible a ser condenada por adulterio o estupro (Herrera et al., 2010; Salazar, 2013). La actriz, al igual que la trabajadora sexual, no es juzgada como la matrona; incluso, algunas matronas para salvarse de ser condenadas como adúlteras se llegan a declarar actrices o meretrices (Dixon, 1992; 1990). Dentro de esa concepción de la actriz como “indigna” encuentra esa libertad sobre su cuerpo de la que habla Beauvoir (1949). La honestidad es proyectada al exterior en la decencia al vestir y en el recato de los ademanes. La

honestidad de la matrona romana está ligada a su pudicia o castidad, ya que representa para el esposo la garantía de paternidad de su descendencia (Salazar, 2013).

Como plantea Mauro (2020),

El sujeto universal se adjudica una superioridad moral. A partir de allí, la mujer, los no blancos, los otros, siempre deberán probar su moral dado que la sospecha es permanente. Por consiguiente, es este sujeto universal quien posee la mirada, quien dictamina, y quien enseña a ver el mundo a partir de la distancia y del juicio moral. El otro de ese sujeto está para ser mirado y sancionado. Tal como lo plantea Ann Kaplan (1998) en su análisis sobre el cine, la mirada no es necesariamente masculina, pero, dados nuestro lenguaje, y la estructura de los sistemas simbólicos y de las relaciones sociales, poseer y ejercer la mirada es estar en la posición masculina. Desde dicha posición, la condición del actor/actriz como sujeto que se da a ver, constituye la base fundamental de su feminización (pp. 6-7).

Al igual que Feregrino (2011), Mauro asegura que el quehacer de actores y actrices no es considerado socialmente como trabajo. Para la última autora, la apreciación de la y el artista, como sujetos que no producen valor proviene de la concepción occidental del arte, la cual lo coloca fuera de la dimensión material de la existencia. De ahí que, incluso, surja el precepto de que es una actividad que no debe ser pagada por su ejecución. Así, equipara las actividades artísticas con las ocupaciones que tradicionalmente se han considerado femeninas, para establecer que ambas se miden bajo significantes del no-valor. En suma, sugiere que calificar la labor de otra persona como una actividad que no representa un trabajo es equivalente a feminizarla y esto, a su vez, la convierte en una actividad precaria (Feregrino, 2019).

No obstante, hombres y mujeres experimentan las libertades y derechos de manera diferenciada. Por lo que, aunque el cuerpo que se exhibe asimila las características de lo público, en el caso particular de las mujeres, cuando se muestra en el espacio público, supuestamente está transgrediendo con su actuar el ámbito privado —al que, en teoría, pertenece— y corrompiendo su “deber ser” para convertirse, en consecuencia, en una

suerte de mercancía sujeta a hostigamientos y diversos tipos de violencias (Feregrino, 2016).

Análisis de resultados

Como otras investigadoras han encontrado en su realidad situada (Mauro, 2020), la actividad actoral se lleva a cabo bajo una estructura jerárquica, generalmente rígida, en la que las categorías de poder —como los docentes, directores, productores, empresarios, etc.— han sido, por tradición, dominadas por los hombres. Desde sus espacios formativos y laborales, aunque sea una actividad predominantemente femenina —o, para Mauro (2020), precisamente por eso—, en la mayoría de los casos, las personas entrevistadas afirmaron haber sido subestimadas solo por ser mujeres. Estas actrices relataron diferentes tipos de discriminación, abuso de poder, agresiones, acoso, violencia física, psicológica y sexual, entre otras.

Asimismo, plantearon que la asignación de estereotipos no solo las afecta en la forma en que viven su trabajo, sino también en cómo la sociedad las estigmatiza o, incluso, las idealiza. Los medios de comunicación, las redes sociales digitales, el cine, la televisión y la publicidad promueven una concepción de los cuerpos y de las imágenes de las mujeres sexualizadas y como objeto de deseo. Las actrices se ven como objetos de comercialización y producción de capital:

(...) me dice el director, —oye hazme un favor, cubre el personaje de esta chica, tú que te sabes casi toda la obra—, es un papel muy sencillo, aparece en dos escenas, y yo [dije que] sí. Entonces la cubrí en lo que encontrábamos a alguien que supliera a este personaje, y un día llega el director y me dice —sabes qué, es que, mira, la verdad yo creo que, pues, por tu perfil, pues te quedaría mejor este personaje ¿no? porque es un personaje que sale en babydoll, en taconcitos, por tu perfil te queda un poquito mejor ese personaje, entonces mejor quédate en este personaje—. Y yo dije okey, bueno, pero, pues sí, sí sentí... Dije qué triste que [me quitaran] un personaje que me salía muy bien, que era un personaje mucho más importante, con más líneas, con más tiempo en

escena y que me dieran otro de menor relevancia solo por mi aspecto físico, cuando tengo la capacidad de hacer ambos, ¿no? De hacer un papel más complejo y que me den este (...) Sí, bueno, que yo también de principio no debí haber aceptado. O sea, yo tuve dos meses de ensayo para hacer ese personaje y que a la mera hora me lo quieran cambiar, pues no... (Anónima 1, febrero de 2020).

Juventud, belleza, clase, delgadez, fenotipo, delicadeza, gracia, feminidad y perfección son algunas de las condiciones que se les exigen. Por lo que la discriminación por color de piel, origen étnico y por prejuicios sobre la apariencia física son comunes en sus ámbitos formativos y de trabajo, al igual que el clasismo, la aporofobia, la gerontofobia, y la discriminación por orientación sexual e identidad de género. Esto sucede en diferentes niveles, independientemente del circuito en el que se inserten.

(...) algo dijo que... algo dijo de mi forma... de mi apariencia física de indígena... de indita... no me acuerdo muy bien, pero fue un tema así, me expuso mucho porque sí tengo cara de indígena, pero fue muy duro, ¿no? Porque fue muy feo para mí, ante la clase, para mí fue muy, muy duro... (Anónima 2, marzo de 2020).

En lo que respecta a los procesos de casting, las imágenes de las actrices se suelen utilizar, compartir o almacenar sin tener su consentimiento o un buen manejo de ellas. Estos procesos suelen ser altamente discriminatorios y llenos de diversos tipos de violencias. Las personas entrevistadas hablaron de malos tratos, burlas, comentarios ofensivos, proposiciones de índole sexual, acoso, hostigamiento, sometimiento jerárquico, fomento de criterios de competencia agresivos, etc.

Fue en CONACULTA [el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], el coordinador de cuentacuentos ofreció prestarme un libro que según me podía servir para que me preparara para el segundo casting, ¿no? En esa institución no se hacían de ese tipo de pruebas, pero por “x” o “y” razón las hicieron. Yo creo que más bien ahí les faltaban narradores orales escénicos, así les llamaban. Bueno, se les ocurrió hacer un taller y de ahí hacer una primera selección y luego otra prueba más para darnos el llamado. Este güey me lavó el coco, me dijo que había estado muy bien [en el casting], que yo era muy buena, etc., pero que casi me

dejan fuera, que él tuvo que defenderme, etc., etc. Que debía ser más femenina, cuidar más mi presentación porque les había caído mal que yo usara pantalones de mezclilla rotos, de aquí de mis rodillas. Me dice que se había acordado de que el famoso libro estaba en su casa, que me daba un aventón al metro y de paso me lo prestaba. Pues ahí insistiendo de que pasáramos adentro a su departamento y en lugar del libro me salió desvestido el pendejo (...) (Anónima 3, abril de 2012).

Se refirieron también a violencias económicas, como la exigencia de uso de vestuario especial en el casting sin que se les aporte recursos para ello. O bien, solicitándoles fotografías con características particulares, que les venden a través de sus propios proveedores y orillándolas a pagar precios muy altos por ellas. Esto pasa frecuentemente en el ámbito de la publicidad y con la intermediación de diversas agencias de casting.

En México, muchas de esas agencias se dedican a la estafa, la extorsión, a la explotación sexual, etc.:

Me citaron en una agencia ubicada en un penthouse de la colonia del Valle. Subí no sé si cuatro o cinco pisos, creo que los primeros cuatro en elevador y el último en unas escaleritas de esas redondas, como de esas que les dicen de caracol. Y no, pues el famoso penthouse era un cuarto de servicio, de esos que les ponen las señoras de dinero a las muchachas que les ayudan (...). Estaba chiquitito, apenas si cabían dos sillas y un escritorio con un cristal encima, abajo del cristal había fotografías de mujeres con falditas y así como en posiciones medio provocativas. Que me asusto, pero yo ya estaba adentro. El cuate este que me dice que la verdad el anuncio era para chavas que estuvieran dispuestas a acompañar a “ejecutivos”, pero que eso sí, que ahí solo pasaba lo que yo quisiera que pasara, pero que según se ganaba bien. Casi me da el infarto, no sabía cómo decir que no sin que me atacaran o me secuestraran, pero hasta eso no... yo digo que bien decente hasta eso el fulano [ríe]. Le dije que no me interesaba y me dejó ir sin problema (Anónima 4, julio de 2014).

Como se mencionó previamente, algunas agencias convocan y exigen estudios fotográficos que en el propio sitio les venden a precios mucho más elevados que los del mercado. Por lo que, desde la primera prueba, la

participación está condicionada a su compra. A veces, piden dinero para pertenecer a la agencia y formar parte de su catálogo de talento, o les asignan a supuestos agentes o representantes que nunca les consiguen trabajo e, incluso, cuando ellas logran conseguir una oportunidad laboral, y por alguna razón se enteran, han querido exigirles un porcentaje de lo que cobran.

Algunas agencias solo se presentan por medio de las redes sociales, sin tener una ubicación física, lo que las hace mucho más fáciles de desaparecer, por lo que se les conoce como “agencias fantasma”. O bien, clonan los sitios de agencias reconocidas para hacerse pasar por ellas. En ambos casos, buscan convencer a las mujeres de enviar fotografías suyas desnudas o semidesnudas para supuestamente darles roles estelares en alguna producción. Fotografías que estos sitios después distribuyen como pornografía o con las que las extorsionan.

En el proceso del casting suele haber varios *call backs* en los que las personas se someten a una serie de evaluaciones donde compiten entre sí y van siendo descartadas. Las sesiones para las que se citan no se pagan y el proceso completo comprende mucho tiempo. Sin embargo, en el ámbito de la publicidad, varias mujeres entrevistadas aseguraron tener conocimiento de que los clientes pagaban estas sesiones de prueba a las agencias y estas no les hacían llegar el dinero. Si bien esto es común para hombres y mujeres, las últimas presentan mayores desventajas, pues se les suele pedir un arreglo personal más elaborado, generalmente distinto para cada ocasión, que involucra maquillaje, peinado y vestido para el casting, los *call backs* y el estudio fotográfico. Además, suelen ser más hostigadas y violentadas que sus pares hombres.

Como se ha visto previamente, existen diversos riesgos a los que se enfrentan las mujeres a la hora que participan, o pretenden participar, en un casting. De los más graves son los relacionados con la trata de personas, la pornografía y la explotación sexual, que se dan a través de redes criminales que suelen publicar anuncios falsos en diversos medios, en los que con engaños se les piden videos o fotografías reveladoras con la promesa de obtener trabajo o roles estelares; o se les cita en lugares

inapropiados como hoteles, bares o espacios solitarios en donde pueden ser vulneradas.

Recuerdo ahora con toda claridad que estuve en riesgo sin saberlo y ya después agradecí tanto que no me pasó nada. Yo todavía estudiaba, jera una chavita! En ese tiempo no había redes sociales. Tú buscabas castings en periódicos como El Universal, en la sección del Aviso Oportuno. Ahí fue donde encontré un disque anuncio de... no sé si era del ClubMed o algo así. Según era una cadena de esas famosas de hoteles que contrataban actrices para sus espectáculos. Te pagaban según todo, traslado, comida, hospedaje, todo. Llamé al número de teléfono que venía en el periódico y me citaron en un hotel en frente del aeropuerto. Me dieron el número de la habitación y todo, y pues sí se me hacía raro, ¿no?, pero me explicaron que era porque el productor solo venía a la Ciudad de México a contratar y que se iba nada más terminaba el casting. Por eso era en ese hotel, cerca del aeropuerto. Ay, no. Cuando llegué todo fue tan extraño. El hombre ahí sentado, tomando algo que parecía alcohol en un vaso, pidiéndome que le bailara al ladito de la cama. Salí corriendo, no supe ni cómo... la neta nunca supe si era de verdad una prueba, pero todo era muy raro, ¿no? (Anónima 5, noviembre de 2012).

En cuanto a las redes sociales digitales, estas representan espacios de exposición del trabajo artístico que pueden ser muy útiles para las mujeres, pero también son campos de riesgos importantes, especialmente para las mujeres. Los ataques digitales como el acoso, la intimidación, el *bullying*, la discriminación, las amenazas, los insultos misóginos, los memes ofensivos, la propagación de chismes, la exposición íntima y más recientemente la suplantación de identidad a través de la inteligencia artificial son muestra de ello.

Las formas en que la *espectacularización* afecta la intimidad de las mujeres en el arte son notorias cuando todo en sus vidas se convierte en espectáculo. Así, la diferencia entre lo que es público y lo que es privado se desvanece para convertirse en un espacio liminal mediante el “espectáculo” en el que los medios convierten sus vidas, quienes pretenden que lo privado deje de serlo y alimente utilitariamente lo público (Feregrino, 2016).

Socialmente se cree que ellas no tienen derecho a disfrutar de su vida privada, ya que se les exige que esta también sea pública (Feregrino, 2016). Esto pasa sobre todo en el cine, la televisión y el teatro comercial, donde la exposición de la intimidad se utiliza con fines publicitarios en beneficio del llamado *star system*. Aunque, bajo el mismo sistema, es factible también que cierto tipo de exposición de la vida privada pueda estar pactado bajo contrato con la intención de ampliar la proyección, promoción y publicidad de la actriz y de su trabajo (Feregrino, 2023; 2016).

Quienes forman parte de los medios de comunicación —y el mismo público— esperan que las actrices siempre estén disponibles y atiendan sus requerimientos, aunque ellas no estén en tiempos y espacios laborales (Feregrino, 2023; 2016). Los sistemas de acoso y vigilancia por parte de estos medios llegan al extremo de la sofisticación logrando muchas veces entrometerse en aspectos sensibles de sus vidas. El acoso también se observa en la continua publicación de noticias falsas en las que ellas, sus familias y personas cercanas suelen ser difamadas. La información y las imágenes que logran captar de ellas no se apegan a ningún tipo de derecho; se basan meramente en fines comerciales y misóginos en los que exponen la intimidad de las mujeres bajo la premisa de ser “mujeres públicas” haciendo un “trabajo público” (Feregrino 2016).

Igualmente, son inflexibles en la crítica por el paso del tiempo o por la pérdida de la belleza física estereotipada de las actrices. Después de todo, para el *star system* ellas representan un objeto de deseo, según el cual su apariencia hermosa y joven debe ser explotada al máximo, pero ante su condición transitoria, se castiga su pérdida mediante la crítica cruel y excesiva, que también genera dinero (Feregrino 2023; 2016).

Por su parte, en las redes sociales digitales es observable otro tipo de violencias y discriminaciones. Muchas de las mujeres artistas suelen mantener sus perfiles abiertos, a veces sin hacer una diferenciación de su información pública y privada. Para promover su trabajo, contactar, crear o extender redes, ampliar sus colaboraciones y vínculos solidarios, establecen una configuración de privacidad en la que casi cualquiera puede comunicarse con ellas. Es ahí donde llegan a recibir mensajes con fuertes críticas, palabras ofensivas, misóginas, discriminatorias o de índole sexual.

Es frecuente que les hagan preguntas u obtengan información a través de lo que se conoce como minería de datos para saber dónde buscarlas y encontrarlas físicamente.

Algunas estudiantes de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LDyT) (UNAM) afirmaron haber sido acosadas por hombres de diversas edades en su centro escolar. Estos iban a observarlas en sus ensayos o, incluso, entraban como oyentes a sus clases para mirarlas, tener contacto con ellas o verlas cambiarse de vestuario. Por eso algunas profesoras pusieron como regla no aceptar a personas que no estuvieran debidamente inscritas en su clase; sin embargo, las estudiantes refirieron que en los cursos de los profesores varones se permitía la entrada a cualquier persona. Ellas mantienen la creencia de que, entre cierto grupo de hombres, se pasaban la voz para recomendarse dónde ir a acosar mujeres, especialmente, creían que eso sucedía a través de las redes sociales digitales. En estas, también es frecuente el robo y circulación de sus fotografías sin su autorización. Otra preocupación que mencionaron era cuidarse de no dejar, por olvido, abierta la sesión de sus redes sociales digitales cuando accedían a computadoras públicas, compartidas o escolares, ya que ahí es común el robo de las fotografías privadas para difundirlas sin su consentimiento.

Las egresadas de LDyT narraron distintos tipos de violencia que eran ejercidos en los espacios de formación por los profesores varones y, a veces, también por sus compañeros. La violencia en los métodos de enseñanza es frecuentemente señalada por las egresadas:

(...) en mi caso ha sido más [violencia] psicológica a nivel de, pues, de no tomar en cuenta mi opinión, o que se valore más la opinión de un hombre a, pues no sé, tres mujeres que estamos diciendo otra cosa, ¿no? También como a minimizar un poco mis acciones, o a tomar mayores represalias conmigo, a con los compañeros hombres (Anónima 6, marzo de 2020).

Algunas veces, la violencia se manifestaba a través del lenguaje inadecuado o de comentarios invasivos o transgresores hacia la persona:

(...) yo estaba como productora, entonces yo no estaba actuando. Yo no estaba en escena, pero sí escuchaba cómo les hacía comentarios a las compañeras actrices, respecto a su cuerpo. Le dijo a una: es que, aunque estés delgada, te ves horrible en escena porque estás llena de celulitis (Anónima 7, febrero de 2020).

También resaltan las violencias que se ejercen con el pretexto de que, quien se dedica a la actuación, debe ser considerado como una máquina o un obrero en la escena:

(...) es que ustedes son como obreros de la escena y ustedes se deben acatar a lo que les digamos y si a mi obrero lo maltrato, así se sube a la escena y al público le sonrío y hace su trabajo bien. Y si mi obrero hoy no comió, hoy no le pagué, hoy le di de latigazos, en escena trabaja primero por la obra, antes que por él (Anónima 7, febrero de 2020).

La violencia física no estuvo ausente en sus relatos, donde los golpes y ataques sufridos fueron justificados por sus agresores utilizando el perfeccionamiento actoral como excusa.

[En] una ocasión estábamos en un ensayo, en una escena en la que una pareja estaba discutiendo, entonces él tenía que golpearla a ella, ¿no? El director estaba repasando esa misma escena porque, según él, los actores no llegaban a... como al punto que él quería que llegaran. Y el tipo [se] comenzó a salir de sus casillas, comenzó a gritarles poco a poco, a subir la voz, a ser un poco más hostil en cuanto a su forma de expresarse y eso mismo hizo que los actores, obviamente, se sintieran intimidados y empezaran a aferrarse. Mucho menos iban a llegar a donde él quería. En un punto, él se desesperó tanto que quitó al actor y le dijo así se hace. Acto seguido, le dio una cachetada en serio a la actriz, y en ese momento yo, agh, sentí que me hervía todo y estuve a punto también de responder de la misma brutal manera, ¿no?, pero me contuve. Vi primero a mi compañera, la miré, le pregunté ¿estás bien?, obviamente no estaba bien, pero ella en esta misma actitud, pues sí, un poco tóxica de: no, soy actriz y lo tengo que repetir porque es el director y acá... Pues ya, con lágrimas en los ojos, dijo no, sí, sigamos la escena (Anónima 8, abril de 2020).

Como se ha mencionado antes, la actividad actoral está regida por una estructura jerárquica, cuyas cúspides de poder han sido tradicionalmente ocupadas por hombres (Feregrino, 2016). Por lo que se ha naturalizado el discurso de que “[nos dicen que] las mujeres son actrices, ¿no? O sea, las mujeres son actrices y los directores son hombres, casi casi así te dicen” (Anónima 8, febrero de 2020) y la mayor parte de los reconocimientos se dirigen a los hombres.

En el FITU [Festival Internacional de Teatro Universitario] hubo una controversia grande porque se supone que esta edición del FITU era por la igualdad de género, y eso, y deciden premiar a un maestro, de una trayectoria... O sea, por su trayectoria, premian al maestro José Luis Ibáñez, que es una vaca sagrada del teatro en México, pero como maestro se sabe que tiene también problemas de acoso y demás. Entonces ¿cómo el FITU premia en la edición de la igualdad de género a este maestro? Nada coherente, entonces hubo por ahí muchas quejas y sí, ya por el lado institucional, sí, la verdad, se desbordó todo este tema (Anónima 9, marzo de 2020).

Estas dinámicas, como ellas mismas señalan, llegan a “contagiar” a las nuevas generaciones, quienes replican las violencias aprendidas en contra de las mujeres. Por ello, gran parte de las entrevistadas coincidieron al calificar de necesario el paro de labores, realizado durante 2019 y hasta inicios de 2020 por las autodenominadas “mujeres organizadas”, como protesta a la violencia de género vivida sistemáticamente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, y en toda la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

(...) yo, primero que nada, estoy súper a favor del paro. Estoy súper a favor de las compañeras (...) ¿Por qué? Porque, primero que nada, soy mujer y yo sé la violencia que vivimos día a día desde que nacemos. O sea, desde que nacemos somos violentadas y sí, no tenemos privilegios como los hombres. Entonces, principalmente eso. Yo soy mujer, yo me he dado cuenta de eso. También mi historia de vida, como la de muchas mujeres, porque realmente, o sea, esta violencia que yo he vivido, realmente, en menor o mayor medida, todas la han vivido, entonces, pues obviamente voy a empatizar. Luego, específicamente en el

ambiente de la Universidad, pues te digo, o sea, yo viví esto de que me subestimaran por ser mujer, de ver a los maestros ahí casi casi acosando a las compañeras porque les gustaban (...) También me han tocado muchísimas amigas y compañeras que denunciaron, que nadie les hizo caso. También eso. La Universidad también, sí tiene muchas cosas machistas, porque los directivos... ahorita ya, digamos, [cuenta con] más mujeres y no sé qué, pero la realidad es que la dominan los hombres. O sea, quienes dominan ahí, los directivos y eso, son los hombres, luego también esta cosa de que ni siquiera se llame la denuncia de acoso sexual como tal, ¿no? De acoso sexual a violencia de género. O sea, la importancia de nombrar esas cosas es gravísima porque, para empezar, desde ahí no se está haciendo justicia de nada. Entonces, por todas esas razones es que, pues, yo estoy totalmente de acuerdo con el paro (Anónima 10, febrero de 2020).

Otras violencias se pueden observar desde diferentes campos de la actividad, donde las dimensiones simbólicas de la interpretación de su “exhibición” se objetivan al entenderlas dispuestas físicamente para el tacto. Una actriz que trabajaba como estatua humana narró su experiencia:

Los hombres machistas siempre ven a la mujer de una forma y entonces, de repente, tienen ese concepto de ti como objeto, y piensan con esas ideas machistas que tienen, y entonces te hacen comentarios ignorantes, así como decir: ay, no sé, “te toco el culo a ver si no te movés” o “te toco las tetas o te voy a dar un beso a ver si no te movés”. Cosas de esas (...) Una vez un niño pasó y, bueno, era un niño grande, alto, de 12 o 13 años, igual pasó y me dio un mordisquete, como yo no lo estaba mirando lo hizo y se fue corriendo (Anónima 11, septiembre de 2016).

Al mismo tiempo, se habla de críticas y resistencias familiares que rechazan la ocupación de actriz debido a prejuicios sobre la exhibición y uso del cuerpo, el cual llegan a equiparar con el trabajo sexual.

(...) bueno, de principio mi mamá no quería que estudiara esta carrera, decía que me iba a morir de hambre y pues todos los prejuicios que hay hacia la carrera ¿no? De que casi casi tienes que, como mujer, vender tu

cuerpo para obtener un personaje, ¿no? Entonces a mi mamá no le gustaba esto (Anónima 12, febrero de 2020).

En entrevista, la actriz Maty Huitrón (comunicación personal, 2015) narró lo difícil que fue para ella dedicarse al mundo de la actuación, pues en la época que ella trabajó con Mario Moreno “Cantinflas”, en la obra *Yo Colón* (1953), era muy mal visto ser actriz y, en su entorno personal, escuchaba que a la actividad se le relacionaba con personas moralmente degradadas.

Yo me quería divorciar cuando tuve a mis tres hijas y mi mamá decía: —nada más te faltaba eso, artista y divorciada: ¡piruja! —. Yo no me divorcé hasta que mi mamá murió, 30 años después (Maty Huitrón, julio de 2015).

Su decisión de no hacer cine, aseguraba, se relacionaba con que “el ambiente era muy pesado para una mujer en esa época”. Maty comenzó a trabajar en el medio a los quince años, pero, aun así, recordaba que los productores se abalanzaban sobre ella. Aunque, según relata, siempre pudo defenderse y salir de esas situaciones, pero, en cierta medida, fue orillada a restringir su ocupación a la actividad teatral, en la que se sentía más segura. Esta percepción y experiencia fue compartida por otras mujeres.

Cuando entraba a hacer cine al que me llamaban como actriz, la gente me veía... porque la danza te hace un cuerpo finito, bonito, la gente me veía, y yo les decía a los hombres que no me gustaba que me vieran como “vagina” porque llegaban y a “echarme el can”, y yo decía ¿por qué, si no quiero? Entonces me llamaba un productor y me empezaba a tocar las piernas —¿qué onda?, ¿qué pasa? — (Rosita Bouchot, octubre de 2014).

La idea de que la mujer está “naturalmente hecha” para ser madre de familia, y que obtiene respeto a través de su figura de esposa y de madre entra en contradicción con el ejercicio libre de su sexualidad y del desarrollo de su profesión. En las entrevistas realizadas las mujeres resaltaron los cuestionamientos sobre cómo obtienen su trabajo, relacionándola con el ejercicio de su sexualidad, minimizando su capacidad histriónica y elevando su sensualidad, señalamiento que no sufren los hombres. En todo caso, su

reputación se pone constantemente en entredicho relacionándolas con el uso de “favores sexuales” o de la “seducción”.

Igualmente, algunas de las mujeres entrevistadas mencionaron que se les atribuía el estigma de ser malas madres, dar mal ejemplo, tener dificultad para combinar el ámbito familiar con el laboral, no contar con suficiente tiempo para materner o haber tenido que poner en pausa su carrera para dedicarse al cuidado de sus hijas o hijos.

(...) lo hice voluntariamente [renunciar a la actuación], cuando nacieron mis hijas, porque fueron dos gemelas. Entonces se me complicó la existencia de una manera terrible. Además de que engordé horribilmente. Seguí haciendo radio, pero teatro y televisión los cancelé por los horarios. Porque mis hijas requerían dos gentes para atenderlas, no una sola. Y a pesar de que tuve la ayuda de mi abuela, a veces de mi madre, no podía yo decir ya me voy al teatro, ahí les dejo al par (Aimée Wagner, noviembre de 2021).

Las condiciones en las que ellas enfrentan el cuidado de los hijos muchas veces traen consigo juicios de valor negativos y reproches. La actriz, guionista y vedette Rosita Bouchot (octubre 2014) recordaba:

Bueno, con mi hija no pude [educar, cambiarle los pañales, darle de comer] porque yo vivía con mis papás, entonces se quedaban con la niña. O sea, yo la quería llevar conmigo a los eventos y todo y mi mamá [me decía que] no. Yo pensaba que mi hija donde mejor podía estar era donde su madre, donde fuera, pero con su madre. Una vez me la llevé a pasar un año nuevo con Lyn May [vedette] en un night club, porque trabajábamos las dos ahí, y Lyn May tenía a su hija y yo a mi hija, y las dos niñas [estaban] por los camerinos correteándose, y nosotras acá afuera moviendo el talento y todo, y cantando, y las niñas felices, ¿no? (Rosita Bouchot, octubre de 2014).

De manera que, en el proceso de materner, las mujeres actrices se enfrentan a una serie de juicios casi asegurados, sea cual sea la forma que se elijan de abordarlos. Los estigmas y consecuencias laborales negativos pesarán sobre ellas si ponen en pausa su carrera, si siguen con ella, si deben

ausentarse para el cuidado de hijas e hijos, o si las/los llevan consigo a sus espacios de trabajo.

Conclusiones

Dentro de la estructura del patriarcado, las mujeres enfrentan un costo social al dedicarse a la actuación. Por un lado, se enfrentan a las violencias que pesan sobre las mujeres en general, con sus propias especificidades para este gremio. Por otra parte, se encuentran con transgresiones, prejuicios y estigmas relacionados con el ejercicio de su profesión y con el hecho de que en este se ve involucrada la exposición del cuerpo. Dentro de la organización jerárquica que pervive en la actuación, quienes ostentan posiciones de poder —tradicionalmente hombres— aprovechan sus privilegios para cometer distintas formas de abuso que, escudadas en los requerimientos del trabajo y en formas caducas de la enseñanza, quedan casi siempre impunes.

Es evidente que el estigma asociado a la exposición del cuerpo que se asignaba a las mujeres actrices en la Grecia antigua y en Roma subsiste hasta nuestros días, si bien con las variaciones impuestas por el tiempo. Para empezar, la carga de inmoralidad que se les coloca no castiga con la misma severidad a sus pares varones. Si bien es cierto que ellos también enfrentan violencias, abusos y prejuicios, estos son mucho más frecuentes entre las mujeres. En el mismo sentido, la desvalorización social que se hace del trabajo artístico las afecta en mayor medida a ellas, pues se considera que su ocupación implica equiparar el cuerpo con una “mercancía pública” y se construyen en torno a ella prejuicios que la asemejan al trabajo sexual (Feregrino, 2016).

Incluso dentro del propio gremio, el trabajo de las mujeres es estimado menos importante. Para empezar, los puestos considerados más creativos —por ejemplo, la dirección— o de mayor importancia —la producción— han estado históricamente reservados a los hombres, en una inercia que apenas hasta las últimas décadas ha empezado a cambiar tímidamente. Además, el quehacer de las mujeres actrices es continuamente desvalorizado al permitirse que otras figuras dentro del teatro las

transgredan verbal o físicamente sin consecuencia alguna para los perpetradores.

Referencias

Beauvoir, S. de. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.

Capron, G. (2014). Cuerpos, espacios y emociones: aproximaciones desde las ciencias sociales. *Revista Polis*, 10(1), pp. 159-165.

De la Garza, E. (2012). La metodología marxista y el configuracionismo latinoamericano. En De la Garza, Enrique y Leyva, Gustavo (Eds.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp. 236-266). Ciudad de México: FCE; UAM.

De la Garza, E. (2001). Subjetividad, cultura y estructura. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (50), pp. 83-104.

Dixon, S. (1992). *The Roman Family*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press.

Dixon, S. (1990). *The Roman Mother*. Londres: Routledge.

Enjuto, B. (2003). Las mujeres en la Domus Constantianiana y su actuación en la guerra contra el usurpador Magnencio. En Nash, Mary y Tavera, Susana (Coords.), *Las mujeres y las guerreras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea* (pp. 45-51). Barcelona: Icaria; Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM).

Feregrino, Azucena. (2023). Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico. Ciudad de México: UAM; Ediciones del Lirio.

Feregrino, Azucena. (2019). Comentario a la ponencia de Mauro, Karina: “Siempre vas a tener trabajo”. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia.

Feregrino, Azucena. (2016). Ciudadanía laboral en los trabajadores del espectáculo [Tesis de doctorado]. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Feregrino, Azucena. (2011). La reglamentación y los “trabajos especiales”. Una mirada desde el paradigma complejo. *Argumentos*, 24(67), pp. 95-114.

Feregrino, Azucena, y Cadena, Yutzil. (2019). Trayectorias de trabajo informal, género y espacio público en la Ciudad De México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 3(5), pp.1-27.

Heater, Derek. (2007). Ciudadanía. Una breve historia. Madrid: Alianza Editorial.

Herrera, Ramón; Salazar, Amparo y Salazar María. (2010). La condición de la mujer en la represión del adulterio en derecho romano y su recepción histórica. En Rodríguez, Rosalía y Bravo, Ma. José (Coords.). *Experiencias jurídicas e identidades femeninas* (pp. 185-229). Madrid: Editorial Dykinson.

Lagarde, Marcela. (1996). El género. En Lagarde, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia* (pp. 13-38). España: horas y HORAS.

Lindón, Alicia. (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Revista latinoamericana de estudios sobre cuerpos, emociones y sociedad*, 1(1), pp. 6-20.

Maldonado, Juan. (2009). El trabajador del «reality show». *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, (83), pp. 355-372.

Mauro, Karina. (2020). “Siempre vas a tener trabajo”. Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), pp. 1-31.

Merino, Lizeth. (2012). Libertad de expresión y derecho al honor: colisión de dos derechos entre medio de comunicación. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación (UNESCO). (2019). *Cultura y condiciones laborales de los artistas*. París: UNESCO.

Osaki, Shinichird. (2012). El cuerpo y el espacio: la acción en el japonés de la posguerra. En Schimmel, Paul (Comp.), *Campos de acción: Entre el performance y el objeto, 1949-1979, Volumen 2* (pp. 10-88). Ciudad de México: Alias.

Perea, Sabino. (2004). Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro de la calle y la fiesta de Flora. *Gerión*, 22(Extra 8), pp. 11-43.

Quintana, Elena. (2003). Sobre la condición jurídica de los actores en el derecho romano. *Revue internationale des droits de l'antiquité*, (50), pp. 301-316.

Salazar, María. (2013). Estatus jurídico y social de la Materfamilias en el marco de la ciudadanía romana. En Rodríguez, Rosalía y Bravo, Ma. José (Coords.). *Mulier. Algunas Historias e Instituciones de Derecho Romano* (pp. 199-224). Madrid: Dykinson.

Tapia, Medardo. (1997). El espacio íntimo en la construcción intersubjetiva. En León, Emma y Zemelman, Hugo (Coords.). *Subjetividad: umbrales del pensamiento social* (pp. 153-171). México: Anthropos; Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM.

Zemelman, Hugo. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(27), pp. 355-366.

¿Y VOS DE QUÉ TRABAJÁS?

Identificaciones laborales actuales de futbolistas y actrices de la ciudad de La Plata, Argentina

*Juliana Díaz*¹

*Rita Lorena Arambueno*²

Resumen: Este artículo surge del intercambio de dos tesis doctorales en curso radicadas en la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Una de ellas aborda el ingreso a la profesionalización de futbolistas de primera división de dos clubes platenses (2019-2023), y la otra las situaciones laborales de actores y actrices de teatro de la misma ciudad (2019-2021). En el diálogo de nuestros trabajos encontramos algunos puntos de contacto en dos espacios laborales que, a priori, podrían pensarse disímiles: el deportivo y el artístico. Nos proponemos analizar de manera comparativa las trayectorias laborales de futbolistas y actrices en la contemporaneidad, considerando la categoría de identificación (Brubaker y Cooper, 2001) desde una perspectiva de género (Scott, 1996). Para ello, tendremos en cuenta la noción de trabajo ampliado (De la Garza, 2006), en tanto nos permite incluir diversas percepciones acerca de experiencias laborales en ámbitos precarios (Paugam, 2015). Así, recuperamos el análisis de nuestros trabajos de campo desde una perspectiva cualitativa, basados en entrevistas en profundidad y observaciones participantes. Con este estudio, esperamos aportar nuevas ideas y preguntas para pensar diversas formas de vincularse con lo laboral desde el punto de vista de las trabajadoras.

¹Laboratorio de Estudios en Sociología y Economía del Trabajo del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales con doble dependencia, Universidad Nacional de La Plata y CONICET, Argentina.

²Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología, Universidad Nacional de Santiago del Estero. CONICET, Argentina.

Palabras clave: Identificaciones laborales – precariedad – género – arte – deporte.

AND WHAT DO YOU DO?

Current work IDs of soccer players and actresses from the city of La Plata, Argentina

Abstract: This article arises from the exchange of two doctoral theses in progress based in the city of La Plata, province of Buenos Aires. One of them deals with the professionalisation of first division football players of two clubs in La Plata (2019-2023), and the other with the labour situations of theatre actors and actresses in the same city (2019-2021). In the dialogue of our work, we found some points of contact in two work spaces that, a priori, could be thought to be dissimilar: the sporting and the artistic. We propose to comparatively analyse the work trajectories of football players and actresses in contemporary times, considering the category of identification (Brubaker and Cooper, 2001) from a gender perspective (Scott, 1996). To do so, we will take into account the notion of extended work (De la Garza, 2006), as it allows us to include diverse perceptions about work experiences in precarious environments (Paugam, 2015). To do so, we recover the analysis of our fieldwork from a qualitative perspective, based on in-depth interviews and participant observation. With this study, we hope to contribute new ideas and questions to think about different ways of engaging with work from the point of view of women workers.

Keywords: Labour identifications - precariousness - gender - art – sport.

Introducción

El mundo del trabajo ha sido objeto de grandes transformaciones en los últimos decenios. Los modos de concebir al trabajo, de realizarlo, de relacionarse con él, incluso de identificarse con aquello que se entiende

como trabajo, ha estado fuertemente atravesado por el impacto del neoliberalismo y las lógicas de acumulación capitalista (Castel, 2012). De allí, como características de la época, se ha resaltado la extensión de la producción inmaterial y la importancia que cobraron los trabajos “no clásicos”, junto con el incremento de la informalidad y de los trabajos precarios (Neffa, 2010). Desde posturas de autores como De la Garza (2006) se argumenta que, bajo el contexto actual latinoamericano, los empleos típicos son precarios y heterogéneos, por lo cual se desarrolla el concepto ampliado de trabajo que involucra al proceso de producir en articulación con otras relaciones sociales más amplias. A nuestro criterio, este enfoque presenta mayor fertilidad heurística para el análisis de ámbitos como los que aquí abordamos. Así, consideramos las particularidades de cada uno de los trabajos desde un punto de vista de género, atendiendo sus condiciones de trabajo, así como a los procesos de identificación social que se construyen en cada espacio. Tal como enuncia Hall (2003) el fenómeno discursivo es fundamental para comprender la construcción identitaria de los sujetos y cuando indagamos por la situación de trabajadores/as espectacularizados/as, encontramos distintos discursos puestos en tensión. En este escrito, nos alejamos de la categoría identidad para tomar distancia del esencialismo tanto como del constructivismo cliché (Dubar, 2002), a partir del cual el concepto se torna tan elástico que resulta inútil. En palabras de Brubaker y Cooper (2001) “si la identidad está en todas partes, entonces no está en ningún lado” (p. 1). Por eso, los autores distinguen entre las perspectivas fuertes y las débiles, recuperando distintos usos con los que han aplicado el término identidad, dando cuenta de su polisemia y contradicción teórico-conceptual. Frente una definición tan sobrecargada, es impráctico buscar un único término alternativo que la reemplace, por eso los autores recuperan tres ramas de términos: 1-la identificación y categorización, 2-autocomprensiones y la locación social y 3-comunidad, conexionismo y grupalidad. Para el caso particular que compete a este escrito, creemos que resulta pertinente recuperar el concepto de identificación. Este último se refiere a la acción de identificar a partir de una red relacional unida por un atributo categorial. Esto significa que la identificación la ejerce uno/a mismo/a, los/as otros/as y/o instituciones. Los autores mencionan al Estado como una poderosa institución identificadora (por ejemplo, a partir de los censos). Dentro de estas

instituciones, no existe una caracterización clara por la cual estos/as artistas consigan identificarse como trabajadores/as de la cultura. Siguiendo los aportes de Battistini (2004) nos proponemos estudiar el trabajo a partir de “quienes trabajan”. En este sentido, es importante definir de qué tipo de trabajo se trata y cómo lo viven y conciben los/as propios/as trabajadores/as.

Tomando estos antecedentes como punto de partida, nos proponemos analizar de forma comparativa dos ámbitos laborales que, a priori, podrían pensarse como disímiles: el deportivo y el artístico. El producto inmaterial del trabajo, la precariedad laboral y las desigualdades marcadas por el género son el puntapié del encuentro. Con el objetivo de analizar la labor de feminidades en los espacios futbolístico y actoral, y bien, en un espacio masculinizado y feminizado, respectivamente, desarrollamos algunas caracterizaciones referidas a los tipos de ámbitos laborales, así como a las identificaciones de las personas que analizamos. En clave de recuperar sus experiencias enmarcadas o en diálogo con ciertas discursividades sociales y políticas (Scott, 1996), señalamos especificidades de cada espacio y también similitudes, para comenzar a problematizar aquello que llaman amor. Así, recuperamos la diferencia conceptual entre trabajo y empleo (Neffa, 1999; 2003; Espino, 2011), con el fin de leer como trabajo a distintas actividades más allá de las precarias condiciones en que ejercen. De esta manera, se comprende como trabajo tanto a una actividad retribuida económicamente como puede ser, por ejemplo, el de una persona que ejerce como docente, así como uno no-retribuido, por ejemplo, el de una persona que trabaja realizando las tareas de su propio hogar (Federici, 2018). De esta manera, se recupera desde el punto de vista de los sujetos con quienes dialogamos, otro tipo de retribuciones que no se monetizan, sino que se comprenden desde otro lugar (en este caso, eso que llaman amor).

Nos basamos en hallazgos de campo y la construcción de datos elaborados a partir de dos tesis doctorales en curso: una, sobre la profesionalización de futbolistas de dos clubes de Primera División platenses (2019-2023), y otra, sobre situaciones laborales de actores y actrices de teatros de La Plata (2019-2021). Recurrimos especialmente a

entrevistas en profundidad realizadas a actrices y futbolistas³, en modalidad presencial y virtual⁴, entre otros aportes construidos desde el trabajo de campo realizado en el marco de nuestras tesis doctorales⁵. Así, organizamos el presente texto en tres apartados que suceden: el primero desarrolla el caso de las actrices, el segundo está enfocado en el caso de las futbolistas y el tercero y último desarrolla los aportes encontrados desde el análisis comparativo de ambos casos.

1. Eso que llaman “por amor al arte” es trabajo precarizado

Actualmente, existe cierto consenso social en el discurso de artistas, en el marco legal vigente (por ejemplo, la Ley Nacional del Actor N°27.003) y en los aportes de otras investigaciones, acerca de concebir a la actuación en teatro como un trabajo (Mauro, 2018; Bulloni, 2020; del Mármol y Basanta, 2020; Díaz, 2021). En una encuesta no probabilística realizada en el 2021 que respondieron 181 actores y actrices que residen en la ciudad de La Plata, 9 de cada 10 comprendía a la actividad actuarial como un trabajo, mientras que una cantidad menor, 7 de cada diez actores y actrices, creían vivir personalmente su actividad artística como un trabajo. Esta distinción entre lo que se piensa y lo que se vive, se vincula a que no existen acuerdos certeros sobre cómo caracterizar el trabajo actuarial, con lo cual, difícilmente puedan definirse los límites fronterizos que permiten la práctica de doble operación lingüística basada en la diferenciación y generalización, aquello que Dubar (2002) llama la paradoja de la identidad. A pesar de que hay oscilaciones, hoy en día, la mayor parte de los actores y las actrices platenses se encuentran y no dudan en autodefinirse discursivamente como trabajadores/as de la cultura. Esto es, se reconocen como trabajadores/as a pesar de no definir concretamente qué es lo que hace que unos/as formen parte del colectivo y otros/as no.

³ Nos referimos a aquellas personas que se identifican como mujeres o géneros disidentes y que encuentran en las artes y/o en el fútbol un espacio donde ejercer la labor.

⁴ En el caso de la tesis sobre actrices, se cuenta con 30 entrevistas a actores y actrices (entre los años 2020 y el 2022), mientras que, en el caso de futbolistas, se han realizado 20 entrevistas en profundidad (durante los años 2021 y 2023).

⁵ Ambos estudios se realizan con el financiamiento de becas internas doctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

En otros trabajos hemos desarrollado con profundidad las características que asume el trabajo artístico en la producción teatral platense (del Mármol y Díaz, 2021; Díaz y Henry, 2021). A resumidas cuentas, podemos decir que se trata de un trabajo producido mayormente de forma autogestiva en el circuito de producción conocido como *independiente*⁶, que cuenta, además, con valoraciones significativas por parte de los/as teatrístas⁷ platenses (del Mármol y otras, 2017). Esto supone un modo de producción autogestivo y cooperativo en donde los miembros de cada grupo aportan con trabajo, tiempo y dinero para producir la obra de arte. Teniendo en cuenta los aportes de Rubens Bayardo (1992) el trabajo cooperativo en teatro hace referencia desde sus orígenes a grupos autoconvocados de trabajadores/as del arte y la cultura con el fin de crear espacios de producción teatral transitorios y alternativos a la modalidad empresarial asalariada. Esto implica, por un lado, la posibilidad de experimentar formas artísticas innovadoras (y con esto, asumir mayores riesgos estéticos) y, por otro lado, un modo de trabajo particular. Esto último corresponde a que la remuneración depende del rendimiento del espectáculo y arreglos previos (muchas veces se adjudica distinta valoración a los trabajos que se realizan y a las personas según la experiencia y legitimación en el campo artístico). Además, los/as inversores son los miembros de la cooperativa y cada uno de ellos/as cumplen múltiples funciones (no necesariamente coincidentes con sus formaciones de base).

Como este modo de producción surge de los/as mismos/as artistas, son ellos/as quienes desisten a la posibilidad de acceder a la remuneración pretendida por su trabajo (a diferencia de otros/as trabajadores/as técnicos/as a quienes convocan los/as artistas como maquillador/a, vestuarista, iluminador/a, entre otros/as). Ahora bien, este modo de producción que en un inicio se plantea como alternativo al modelo capitalista, terminó desoyendo esos principios. El riesgo que supone el éxito artístico, quedó concentrado en el circuito independiente, lo que

⁶ Existen otros circuitos productivos como el comercial (que supone una inversión inicial de una productora privada para la realización de un proyecto) y el oficial (cuya producción depende de algún organismo estatal). Las producciones de ambos circuitos se destacan por ser extremadamente escasas, por lo cual, no son contadas como primeras, ni muchas veces únicas opciones para realizar una obra de teatro.

⁷ Categoría nativa con la que se define a las personas que participan de producciones teatrales.

significó que, tanto el circuito oficial como el comercial, pudieron hacer uso del trabajo no pago de los/as teatristas contratando en sus salas obras producidas de forma autogestiva. Así, tanto el Estado como las productoras privadas, se libran de los costos de producción que suponen la escenografía, la dirección, el vestuario, y el tiempo de trabajo dedicado a ensayos. En el caso de La Plata, el Estado (en sus tres niveles, tanto nacional, provincial como municipal) ofrece aportes económicos a la producción mediante becas y subsidios, pero el inconveniente es que en estos casos no se contemplan los honorarios de personas actuantes como un costo de producción a rendir luego para la aprobación del financiamiento. Excepcionalmente, se han realizado laboratorios de producción en salas oficiales de teatro en La Plata (el Teatro Argentino y el Teatro de la Comedia de la Provincia sala Armando Discépolo, con dependencia provincial y el Teatro Coliseo Podestá, con dependencia municipal) que resultaron en contadas obras de teatro. Para eso, se convocaba a directores/as a realizar una producción experimental y contratar actores y actrices seleccionados/as mediante casting (el resto de las personas que trabajan en la producción de la obra, son empleados/as permanentes de las salas). No obstante, estos espacios de trabajo creativo no son habituales, por lo cual, los/as artistas que son seleccionados/as, paralelamente continúan produciendo obras de forma autogestiva.

Tradicionalmente, se ha construido un discurso en el sentido común que asocia a los ámbitos artísticos con espacios libres de prejuicios. De esta manera, pareciera que en las artes solamente intervienen intereses artísticos, desentendidos de cualquier otra disputa o relación de poder que se ejerza en otros ámbitos de la sociedad. Sin embargo, en aportes como los de Bourdieu (1990), encontramos que, lejos de asociar a las producciones artísticas con un reflejo mimético de la realidad social, existen vínculos entre el campo artístico y otros campos del entorno social. Por eso, nos proponemos indagar las desigualdades de género que se construyen en el trabajo actoral en teatro.

Karina Mauro (2020) indica que la actuación es una actividad laboral feminizada en donde se pone en juego la exposición de cuerpos en escena y la mirada evaluadora de otros/as (ya sean directores/as, espectadores/as, productores/as, etc.). Como resultado de relaciones de poder basadas en

lógicas patriarcales, Mauro confirma que se trata de un trabajo que, en tanto feminizado, es subvalorado e invisibilizado. Un ejemplo de esto es cuando se reconoce a “la obra de tal director/a” o “la obra que escribió tal dramaturgo/a”. Algo así encontramos en el proceso del trabajo de campo que realizamos en el marco de nuestra investigación. En 2020 hicimos un relevamiento buscando actores y actrices que trabajaron en las obras en cartelera de las salas de teatro registradas por el Instituto Nacional de Teatro (INT) entre septiembre y noviembre del 2019 para construir una base de datos. Resultó muy tediosa la búsqueda porque en muchas publicidades solamente aparecían los nombres del/a director/a y/o el/la dramaturgo/a. Incluso, hemos encontrado eventos que nombraban a dramaturgos que han fallecido como William Shakespeare o Federico García Lorca, pero no se mencionaba a ningún/a intérprete.

Es muy radical la diferencia entre la cantidad de dramaturgos y directores que hay en relación a la cantidad de dramaturgas y directoras que hay y de actrices que llegan a cierto lugar y actores que llegan a cierto lugar también. Me parece que siempre la convocatoria es para las mismas personas. Recuerdo un ciclo que se hizo en la Comedia de obras feministas en donde había 3 obras y las tres estaban escritas por varones, dirigidas por varones y actuada por actrices. (Actriz, 28 años).

De esta manera, ya sea por la poca rentabilidad económica del trabajo como por su invisibilización dentro del mercado laboral artístico, tanto en estudios sociales sobre el trabajo artístico de actores y actrices, como en los propios discursos de los/as artistas, el trabajo actoral se relaciona con la categoría de hiper-precariedad (Menger, 2009). Ahora bien, tal como mencionan Longo y Busso (2017), no hay una única forma de experimentar la precariedad en el trabajo, por lo cual, es interesante indagar las formas que asume a partir del caso de las actrices platenses. Por un lado, esa precariedad se percibe por las actrices como un padecimiento debido a las condiciones de trabajo materiales en las que trabajan (muchas veces en condiciones de no registro y, como dijimos antes, sin remuneración).

Yo me lo tomo como un trabajo y tengo el privilegio de poder hacerlo también porque sé que lo que... la historia que tuve yo es como desde un lugar muy privilegiado que siempre lo pude tomar como una

prioridad también, que no lo puede hacer todo el mundo (esto de decir bueno, le dedico la cantidad de horas que te comentaba, por ejemplo, de las obras que nos encerrábamos a ensayar todos los días). Eso no lo puede hacer todo el mundo porque hay gente que necesita pagar el alquiler y yo en ese momento vivía con mis viejos, ponelo. Entonces como que sí, es un trabajo y para mí merece como el respeto y la dedicación y la responsabilidad. Pero también considero que como, generalmente, no está remunerado, no todo el mundo lo puede tomar como tal. (Actriz, 35 años).

Tal como podemos ver en la cita de la actriz, se trata de un trabajo que no siempre percibe remuneración, pero eso no quita el profesionalismo con el que cuenta la producción de una obra de teatro. Es decir, la falta de retribución económica no afecta al compromiso, la responsabilidad y la dedicación que exige el trabajo artístico. A su vez, aparece otra cuestión llamativa: más allá de las precarias condiciones de realización, la mera posibilidad de poder actuar parece ser un privilegio. Esta condición del trabajo actoral deviene de un imaginario que supone que el arte es posible en la medida que sea desinteresado de cualquier otra esfera que se aleje de lo meramente artístico (por ejemplo, la economía). Esto es lo que Bourdieu (2015) llama mundo económico al revés, concepto que le permite comprender la particularidad de las reglas del juego en el campo artístico: el éxito artístico es, a priori, inversamente proporcional a la ganancia económica, dado que el valor simbólico de legitimidad al interior del campo artístico se basa en el pleno desinterés económico. De esta manera, los intereses políticos, económicos, ajenos al arte en sí mismo, no contaminarán la producción artística, encontrando en ella, solamente interés por su valor artístico. Esta suposición propia de aquello que Vera Zolberg (2001) llama perspectiva internista, olvida dos cuestiones fundamentales: por un lado, que el valor artístico es también parte de una creencia colectiva y compartida (Bourdieu, 2010) y, por otro lado, que quienes llevan a cabo las obras de arte son trabajadores/as y que, muchos/as de ellos/as posiblemente necesiten de un empleo que funcione como medio de subsistencia. De hecho, esto mismo planteaba una actriz tras perder ayuda económica:

Yo siempre tuve la ayuda de mi familia, económica, en paralelo, que me parece que es como un detalle fundamental para poder entender también eso, los caminos y las posibilidades de por qué una persona puede dedicarse a esto 100% y eso de estar de ensayo en ensayo y estudiar y hacer todo a la vez, porque bueno, hay una familia detrás que obvio que me bancaba y me ayudaba (...) El año pasado di unos talleres de teatro para niños y me encantó y es también como un camino por el que quiero apostar pero bueno, por ahora estoy terminando la carrera. Y bueno, el año pasado falleció mi papá, así que como que un poco se me derrumbó mi estabilidad económica porque bueno, él era como el mayor sostén económico y entonces tuve que salir a buscar laburo. Así, de lo que sea. Y yo también saco fotos y videos, así que el año pasado trabajé bastante de eso. Pero este año ya me salió este laburo⁸ y fue como, bueno sí, agarro esto y veré qué pasa con mi vida artística. (Actriz, 27 años).

En este caso, vemos que la pérdida del privilegio de tener resueltas las preocupaciones económicas por otros medios (no artísticos), implica encontrarse frente a la incertidumbre acerca de si es posible continuar actuando. Es así como el trabajo artístico es también vivido como una posibilidad que solo algunas actrices tienen cuando su situación económica no es una preocupación constante. De hecho, otro factor que generalmente caracteriza a los/as artistas son sus situaciones de pluriempleo (es decir, que poseen más de un empleo). Esto es así frente a la urgencia de resolver las necesidades económicas concretas por medios no tan inciertos. Ahora bien, resulta pertinente recuperar entonces la inquietud que planteaba una actriz en la entrevista:

Me percibo como una trabajadora del teatro independiente, pero no gano dinero. Entonces es otra cosa lo que gano. ¿Qué gano? ¿prestigio? ¿legitimación? ¿qué gano? ¿estar con amigos? O sea, hablemos de eso, ¿no? No sé si llamar trabajo. No sé, definir trabajo ¿no? Definir qué cosa es un trabajo. Es un tema. Es un temazo. (...)

Yo hago obras de teatro, ya sé que no son para ganar dinero, entonces ¿por qué las hago? ¿porque me encanta estar con gente amiga y comer

⁸ Se refiere a un trabajo administrativo en una institución de educación privada.

asado y divertirme después del ensayo? ¿tomar mate? ¿laburar con gente que amo? Y ese es mi criterio estético: trabajar con gente que amo. Si no gano dinero ¿qué gano? ¿cuál es la ganancia además del amor? ¿no? Porque por ahí con esa gente simplemente me puedo juntar a tomar mate o a comer un asado. Pero no, además hacemos teatro. ¿Qué estamos haciendo ahí? ¿Cómo se entrelazan las cuestiones de la legitimación dentro de la ciudad, los circuitos de legitimación, los espacios de legitimación? El acceso a los subsidios. ¿Qué subsidios? ¿para quién? ¿para quiénes? ¿por qué? ¿para qué? (Actriz, 50 años).

En el caso de la actuación, lo que motoriza al trabajo artístico es el deseo (del Mármol, 2020). Estar actuando supone, primero que nada, el deseo de actuar. El trabajo, entonces, existe siempre y cuando hay quienes quieran trabajarlo y, también, quienes quieran consumir el trabajo (ya que el teatro no sería posible sin público). Es por eso que, asistir a obras de teatro producidas por teatristas es, para ellos/as mismos/as, un evento de disfrute, así como de militancia. Es decir, siguiendo la línea de Becker (2008) hay un acto cooperativo en tanto se asume que hay que reconocer y apoyar el trabajo de colegas, aun sabiendo las condiciones precarias en las que todos/as trabajan.

(...) lo que sostiene mi actividad, que en un punto es como una pasión, pero también es la autogestión, el trabajo a solas muchas veces y otras acompañada. Y cierto empecinamiento. (...)

Es un trabajo que en general tenemos el privilegio de que nos guste. (...) A mí me encanta lo que hago, las personas con las que trabajo, que conozco del ámbito del teatro, aman lo que hacen, ponen lo mejor de sí para que eso suceda en todos los sentidos. Y es un trabajo.

Te quiero agregar como otra cosa de eso. Es un trabajo no rentado como corresponde. Pero hay tantos trabajos que las mujeres sabemos que no son rentados como corresponden, que, por ahí, elegir está bueno, como decidir "bueno esto lo voy a hacer más allá de..." o poniendo el dinero de acá para acá. (Actriz, 70 años)

Tal como podemos observar en la siguiente cita, no solo parece ser un trabajo privilegiado en tanto asume condiciones de extrema precariedad

laboral, lo que autores como Menger (2009) llaman *hiperprecariedad*, sino que también lo es por el disfrute que genera la práctica laboral en comparación con otros trabajos. Para complejizar las discusiones sobre la precariedad en las condiciones de trabajo, Serge Paugam (2015) introduce un aspecto fundamental para estudiar las situaciones laborales que atraviesan a distintos/as trabajadores/as en la contemporaneidad: sus percepciones subjetivas. Es decir, dar cuenta de condiciones objetivas de trabajo basadas en la precariedad no son argumento suficiente para asumir cómo han de ser las experiencias de los sujetos. Es por eso que el autor distingue la precariedad del trabajo de la precariedad del empleo. Esta última se da cuando se presentan lógicas precarias en las condiciones objetivas de contratación (puede darse por empleos inseguros, discontinuos, inestables, etc). Mientras que, la precariedad del trabajo se da a partir de la insatisfacción de los sujetos dentro de su espacio de trabajo, debido al escaso reconocimiento social, ya sea material o simbólico. En el caso de los/as artistas, podríamos pensar que la satisfacción se concentra en el quehacer teatral. Ahora bien, en nuestro análisis, vemos que la posibilidad de disfrutarlo tiene que ver también con aspectos de índole social y económica.

¿Dónde están esas técnicas de actuación para un actor o actriz que llega al ensayo después de haber trabajado 6 horas de mozo? Por ejemplo. O después de cuidar a los pibes, llevarlos a la escuela, dejárselos al padre de la criatura para irte a ensayar para después ir a buscar... parecería que los actores y actrices entonces, y muchas veces también ciertas estructuras formales, están adaptadas a eso. (Actriz, 43 años)

Si pensamos las dos últimas citas de forma retroalimentada, vemos que resulta inevitable considerar el trabajo artístico como un tipo de trabajo que, además de feminizado, también supone desigualdades al interior del género. Pinochet Cobos y Muñoz Retamal (2022) muestran la multiplicidad de tareas que asumen mujeres artistas en situaciones de pluriactividad: poniendo a consideración el trabajo artístico, el de cuidado y mantenimiento del hogar y, la mayoría de las veces, un empleo adicional (o más de uno) que le permita solventar su economía. Se observa que la sobrecarga que caracteriza la cotidianeidad de estas mujeres suele ir en detrimento de la concentración que pueden destinar a cada actividad por

separado. Si leemos esto en clave de lo que ocurre en el mercado laboral (que incluye aquellos trabajos no-artísticos) vemos que se trata de un fenómeno generalizado en el cual, lo que persiste históricamente, es la feminización de ciertos trabajos no pagos como lo son los del cuidado (Anzorena, 2008). Contextualizando el caso de Argentina, la reproducción de esa desigualdad laboral se sostiene mediante las redes y articulaciones que conforman varias instituciones como la familia, la comunidad, el estado y el mercado. Así, se observa que tanto la conformación de políticas públicas como las formas que adoptan las relaciones sociales dentro y fuera del hogar, se asocian a prácticas y cosmovisiones de múltiples agentes que reproducen lógicas de desigualdad de género en el mercado laboral argentino en la contemporaneidad (Rodríguez Enríquez y Marzonetto, 2015).

Haciendo foco en el caso estudiado, vemos que si bien es baja la cantidad de actores y actrices que tienen a su cargo el cuidado de personas, encontramos que siete de cada diez actores y actrices con hijos/as menores a 18 años son mujeres cisgénero. Por eso, nos interesa indagar las experiencias que han encontrado al ser madres trabajadoras del arte y qué sucede cuando vinculan múltiples actividades. A continuación, recuperamos las palabras de una actriz:

Después de tenerle al niño⁹ ya se complica un poco más porque no podés ir con el... yo trato de no llevarlo a ámbitos. trato de no llevarlo a los ensayos porque entiendo que este es mi espacio privado y yo si estoy con él ahí como que no le voy a poder dar el 100% de entrega que yo doy a la hora de laburar. (...)

Una quiere ser madre, pero a la vez desarrollarse mucho en su carrera y tenés que ver cómo hacés. A los chabones no les pasa lo mismo. Como que bueno, ellos son padres... ¿me entendés? Porque bueno, ponés el cuerpo, lisa y llanamente. Y en lo que nosotros hacemos, yo pongo el cuerpo. (Actriz, 38 años).

⁹ Conjugación de la palabra “niño/a” que incluye todos los géneros. Es una expresión novedosa y frecuente por algunas personas que, en Argentina, consideran necesario incluir todos los géneros en una misma palabra.

Todas las actrices entrevistadas que son madres comentaron haber tenido que abandonar su actividad artística en algún momento de su maternidad. Algunas de ellas decían que en momentos difíciles pudieron sostener su ejercicio actoral gracias al apoyo de otras personas con el cuidado y llevando a sus hijos/as a los ensayos. Mientras tanto, otras decidieron postergar aún más su reincorporación a la actividad actoral para dedicar más tiempo al cuidado de sus hijos/as. Una actriz de 54 años comentó no haber podido nunca llevar a sus hijos/as a los ensayos porque le impiden concentrarse. Otra actriz de 50 años expresaba que interiormente ella no podía ser madre y actriz al mismo tiempo. Es decir, al momento en que dejó de ser hija y pasó a ser madre, su organización laboral y artística fueron modificadas completamente en función del nuevo rol que estaba atravesando. Esto se da así, teniendo en cuenta la distribución de los tiempos, pero también la necesidad de corporalizar completamente las dos actividades laborales no remuneradas (la maternidad y la actuación). Es decir que, cada una de ellas, supone un desgaste físico, corporal que, muchas veces, interfiere en la continuidad de ambas al mismo tiempo.

Es así como encontramos desigualdades de género al interior del trabajo artístico en el reconocimiento y la legitimidad dentro del campo (Giunta, 2019), como también en las oportunidades de cumplir con ese deseo de hacer. La sobrecarga de las actividades domésticas afecta directamente a las posibilidades de trabajar en artes para las actrices a diferencia de los actores. Esto muchas veces lleva a una discontinuidad del ejercicio artístico en tanto supone tiempos de actividad intercalados con otros de inactividad artística en función de las posibilidades. La discontinuidad muchas veces afecta a la posibilidad de identificarse como “trabajadora del arte”, depositando en realidad, esa identificación a otros empleos que garantizan la subsistencia. Pero también, el reconocimiento de que esa precariedad laboral es compartida y vivida por los/as trabajadores/as del arte, es también un elemento cohesionador y potencializador de nuevas luchas.

No estamos solas tampoco a nivel como actrices de encontrarme con alguien que diga "no, yo soy abogada y también soy actriz, yo soy psicóloga y también soy actriz y...". Justo a mí me tocó, yo hoy trabajo en un juzgado de familia y cuando entré tuve como esa crisis de decir

"uy, el típico trabajo estable" y la colectiva¹⁰ me acercó a eso, a ver otras realidades que "che pará". De hecho, viste que Teresa¹¹ es maestra y es actriz como... todo el mundo puede tener esta dualidad y por qué no. O sea, también, mechar ambos trabajos. Y la colectiva me brindó mucho desde ese lado. (Actriz, 27 años)

De esta manera, encontramos que la precariedad laboral es vivida como un padecimiento por las condiciones de trabajo, pero también como categoría de identificación y organización colectiva que abre puertas a otros mundos posibles (Ranciere, 2011). Es así como en la siguiente cita vemos que una actriz se expresa a favor de la lucha y la organización colectiva para que trabajar como artista no sea una posibilidad ni un privilegio.

Pero creo que es hora de tomar el poder. Siempre es hora de la revolución. Siempre es hora de tomar las cosas y hacerlas y apropiarnos como si fuera la antorcha olímpica para pasarla a los que vienen atrás. Es necesario. Sino vamos a... sino yo voy a jubilarme librera. Es así. Y otras compañeras que son excelentes actrices están viendo cada vez cómo suman más horas cátedras para titularizar, para después de titularizar poder ser secretarías de la escuela y después jubilarse de bibliotecarias. En vez de pensar que la docencia es un tránsito para jubilarte como actriz. Pero bueno, no tenemos jubilación. Entonces, yo quiero morirme peleándola en ese sentido.

Creo que La Plata tiene un montón de cosas sin explotar y que necesitamos de alguna manera, no sé cuál es, capaz es pensar también una manera nueva porque ya rebotamos tantas veces con el tipo de agrupación asamblearia o por horizontal, ese tipo ya falló, buen capaz es momento de encontrarnos y decir "bueno, hagamos una intervención". Juntémonos para hacer una intervención. Para pedir algo

¹⁰ Se refiere a la Colectiva de Actrices Platenses por el Derecho al Aborto Legal Seguro y Gratuito. Fue un espacio de organización política feminista que convocaba a actrices, en principio, para posicionarse públicamente en defensa a la legalización de la Interrupción Voluntaria del Embarazo en Argentina. Sin embargo, la colectiva tuvo cierta continuidad y también funcionó como un espacio de encuentro y debate acerca de las desigualdades de género que encontraban las teatristas en su experiencia artística.

¹¹ El nombre de la persona fue modificado para resguardar el anonimato de las personas.

puntual. Qué se yo. Tenemos la mejor herramienta que es nuestro cuerpo y nuestras voces. (Actriz, 43 años)

Entonces, la organización como trabajadoras del arte y su organización colectiva son generadores de herramientas políticas y simbólicas con las cuales sostienen sus reclamos laborales. En otras palabras, sabiendo que hoy en día trabajar como artista es un deseo y un sacrificio sostenido por privilegios (en función de quienes tienen los recursos económicos y de disponibilidad de tiempo para hacerlo), quienes trabajan en actuación buscan organizarse en colectivo para reclamar por mejores condiciones de trabajo.

Una vez problematizadas las tensiones que caracterizan al trabajo artístico de actores y actrices en la ciudad de La Plata, a continuación, pasamos a indagar lo que sucede con las futbolistas profesionales de la misma ciudad. De esta manera, desarrollamos los aspectos claves a partir de los cuales podemos caracterizar este trabajo en un ambiente deportivo y masculinizado.

2. Eso que llaman “amor por el fútbol” es trabajo precarizado

El deporte como trabajo, de allí, la posibilidad de recibir una retribución económica por su ejercicio -lo que comúnmente se entiende por ser un/a “deportista profesional”- encuentra lugar en el contexto de avance del proceso de deportivización de las sociedades modernas. En sí, esta posibilidad se constituyó como un debate en el fútbol y otras disciplinas a razón del ideal central amateurista de origen aristocrático. Bourdieu (1990) plantea que el mismo “hace del deporte una práctica desinteresada, semejante a la actividad artística” (p. 198), y que al interior de este campo de prácticas se halla en juego la definición y función legítimas de la actividad deportiva: “amateurismo contra profesionalismo, deporte-práctica contra deporte-espectáculo, deporte distinguido de elite- y deporte popular- de masas-, etcétera” (Ídem, p. 200).

En Argentina, la profesionalización del fútbol masculino data de 1933 y fue posible tras la popularización de la práctica desde principios del siglo XX y su conversión en deporte-espectáculo hacia fines de los años 20^o y

principios de los 30' (Frydenberg, 2013). Si bien “la retribución por un uso hasta entonces ilegítimo del tiempo libre, tornándolo legítimo y útil” permitió la incorporación y ascenso de las clases populares (Alabarces, 2009, p. 5), su consolidación y legitimidad como práctica asalariada fue más bien gradual. Debieron pasar cuatro décadas para la existencia de una normativa positiva para el tratamiento específico de la actividad¹² y homologación de un Convenio Colectivo de Trabajo entre la Asociación de Fútbol Argentino y Futbolistas Argentinos Agremiados -CCT 430/75-, cuya última modificación tuvo lugar en el año 2009 -CCT 557/09-.

Es posible concebir el fútbol como una actividad laboral “atípica” en relación con actividades asociadas al modelo capitalista más clásico de trabajo¹³. La particularidad del trabajo futbolístico no radica tanto en su producto inmaterial, esto es, el espectáculo deportivo -similar a otro ámbito como el artístico, por ejemplo-, sino en factores que dan cuenta de su naturaleza laboral especial como los regímenes de jornadas y descansos, la relación contractual entre jugadores y clubes, los conceptos de retribuciones que percibe el futbolista como salario además del estrictamente monetario, la posibilidad de transferencia o cesión del contrato, la previsión de situaciones especiales, entre otros (Barbieri, 2021).

Más allá de lo contractual, podemos señalar otros elementos propios del tipo de actividad como el uso del cuerpo como herramienta de trabajo. En este sentido, hablamos de un tipo de profesión que implica “(...) *literal ser deportista veinticuatro siete, antes y después de entrar a la cancha (...) comer bien, dormir bien, no darte gustos, privarte de eventos. Básicamente vivir para el fútbol, no del fútbol, sino para el fútbol*” (Futbolista entrevistada, 32 años). También, la corta duración de carrera que, además, requiere de una optimización del rendimiento económico de la actividad. De allí, aparece la necesidad de generar la mayor cantidad de ingresos posible antes del “retiro” de la actividad, realizando una búsqueda constante hacia mejores clubes y mercados. El fin de carrera, además, implica una importante disminución

¹² Argentina fue pionero en establecer este tipo de normativa positiva. Se trató de la Ley N.º 20.160 “Estatuto del futbolista profesional”, del año 1973.

¹³ En el contexto actual y a nivel regional, algunas autoras como Longo (2012) plantean que “es el propio “empleo típico” el que se aleja de la normalidad de las relaciones de producción capitalista” (p. 379).

de los ingresos como así del reconocimiento del/la futbolista (Finkel et Al., 2008, p. 149).

Si bien el deporte moderno se constituyó para las clases trabajadoras en una importante vía de movilidad social (Bourdieu, 1993), en la actualidad se reconoce al fútbol como una práctica transclasista, donde factores como el éxito, el reconocimiento, la posibilidad de generar ingresos propios a una edad temprana y lograr un rápido ascenso social, se señalan como los principales incentivos que tienen los futbolistas para orientar sus esfuerzos a realizar una carrera deportiva profesional. En Argentina, aquello se configuró a partir del imaginario del pibe de potrero, irreverente y reivindicativo de cierto tipo de masculinidad (Archetti, 2008), con una narrativa mítica que incorpora la posibilidad del pibe de irse de un lugar de exclusión para alcanzar la gloria y la salvación (Alabarces, 2008). Sin embargo, este imaginario sólo subsiste como tal ya que, como han mostrado Czesli y Murzi (2016, 2018), para los futbolistas -varones de categorías inferiores-, las posibilidades reales de firmar un contrato profesional son mínimas¹⁴, y lo que los mantiene tras ese proyecto son otra serie de elementos construidos socialmente y sedimentados en representaciones que estructuran la práctica (como el reconocimiento social), más allá de la posibilidad de un presunto éxito económico.

Por mecanismos históricos de marginación, invisibilización y estereotipación de las mujeres en la vida pública y la actividad física (Scharagrodsky, 2006; Anderson, 2015), la rama femenina del fútbol no solo fue tardíamente reconocida como disciplina por la Asociación de Fútbol Argentino (AFA), sino también lo fue el reconocimiento de las futbolistas como trabajadoras del deporte. En 2019 el anuncio de su “profesionalización” suscitó reacciones ambivalentes. Junto con la celebración del hecho y sentimiento de victoria en un contexto de avance de los feminismos, hubo voces críticas que consideraron limitado el epíteto “profesional” en razón de que lo establecido por las nuevas disposiciones no garantizaban (ni a la fecha garantizan) contratos para la totalidad de los planteles de la Primera División, y por una serie de desigualdades

¹⁴ Menos del 3% en relación con la cantidad de aspirantes que se insertan en el proceso de formación. Ver Czesli y Murzi (2016b).

persistentes con el fútbol masculino en términos inversión, estructura, visibilidad, entre otras (Garton, 2020). Las disparidades de género se acentúan cuando observamos a los y las deportistas de elite, esto es, a la disciplina en su nivel hiperprofesionalizado: mientras los hombres recaudan cuantiosas sumas de capital en concepto de salarios, contratos con marcas, derechos de imagen y publicidad, la realidad de las futbolistas dista notoriamente¹⁵.

Con base en nuestra investigación con jugadoras profesionales platenses, en otros trabajos nos ocupamos de describir las modalidades de dependencia laboral de las futbolistas con los clubes contratantes y en base a diversos factores que conviven al interior del fútbol femenino de Primera División -precariedad del empleo, del trabajo y de las relaciones laborales- (Longo, 2012), argumentamos que se trata de un ámbito laboral precario. Si bien el universo futbolístico se expande y diversifica en cuanto a fuentes de ingreso y relaciones laborales de los deportistas, la precariedad aparece como rasgo que se manifiesta especialmente en las trayectorias de atletas mujeres. Lo anterior, se traduce en especificidades que asume la propia noción de trabajo para las jugadoras en este universo.

Incluso en los casos de jugadores de élite que perciben salarios elevados y poseen contratos formales, raramente el término “trabajo” y/o “trabajador” es utilizado para identificarse a sí mismos o referirse a su actividad. En el ámbito deportivo la identificación o no como trabajadores no está necesariamente asociada con los ingresos percibidos, la situación contractual y/o con las condiciones laborales. En tal sentido, el concepto ampliado de trabajo (De la Garza, 2006) resulta productivo para indagar este tipo de profesión, en tanto comprensión que excede la referencia al salario o la renta e involucra concepciones sociales dominantes y relaciones de influencia y poder más amplias.

Partiendo de considerar al trabajo como un lugar de identidad y a la identidad en su dimensión política (Hall, 1996), nos interesa aquí atender a los modos en que las futbolistas se definen a sí mismas y definen lo que

¹⁵ Esto es así incluso en los casos de las selecciones femeninas más prestigiosas y las jugadoras más exitosas del mundo, tal como dan cuenta trabajos de Culvin (et al., 2021) para el caso de Estados Unidos, y Culvin (2021) de Inglaterra.

hacen (Battistini, 2004) en el marco de un tipo de profesión que las subyuga. Observamos algunos componentes comunes al momento de indagar sobre su actividad. A raíz de la pregunta trabaja/no trabaja – de qué trabaja, en ningún caso la actividad futbolística aparece inmediatamente como respuesta. Sin embargo, en algunas jugadoras del grupo con más años de trayectoria, la alusión a ello se presenta a modo de salvedad: “(...) Ahora también de futbolista”; “(...) Y bueno, se supone que de jugadora de fútbol”; “(...) Y teóricamente de futbolista”.

Las representaciones que se erigen sobre el fútbol como trabajo aparecen condicionadas por tres elementos. En primer lugar, la retribución económica:

Es difícil pensarlo como trabajo cuando no hay nada de por medio, por más de que, por supuesto, una no pretende vivir de eso hoy al menos. Pero cambia cuando hay algo. (Futbolista, 26 años)

Hoy por hoy te puedo decir que sí lo considero un trabajo, pero que no me alcanza para vivir de ese trabajo, o sea, es uno de mis trabajos. Sí porque tengo un contrato firmado, entonces tengo que cumplir con ciertas pautas y tienen que cumplir con ciertas pautas conmigo, entonces en lo legal es un trabajo. Después, yo lo haría sin que me paguen ¿entendés lo que digo? como lo hice siempre. Para mí es un placer, es una pasión, pero hoy poder tener un ingreso, aunque no me alcance la plata, es algo que nunca me imaginé. (Futbolista, 35 años)

En algunos casos, debido a la ausencia de la misma, y en otros, a la precariedad del salario. Esta última, se encuentra asociada con la imposibilidad de “vivir de la práctica” y su adscripción a un ingreso secundario o marginal. En la respuesta de la futbolista de 35 años, está presente además otro elemento asociado con la mediación de un contrato laboral del que se derivan derechos y obligaciones. Un factor frecuente en la vida de futbolistas profesionales es el pluriempleo, aquello que, además, condiciona el rendimiento, la salud física y mental, como expresó otra entrevistada:

Cuando empecé a trabajar empezó lo complicado, era agotador. Yo iba a entrenar y ya estaba cansada. Me levantaba a las 4 de la mañana para

ir temprano al banco y poder salir antes. Y yo notaba ese cansancio físico y mental, siempre estaba bostezando (...) Cuando dejé de trabajar fue otra cosa, mejoré, ahí mejoré mucho, mi calidad técnica y física, porque estaba sólo en el fútbol, entonces comía bien, dormía bien (...) (Futbolista, 30 años)

En segundo lugar, sin ser incompatible con lo anterior, aparece cierta naturalización/incorporación del carácter amateur del deporte. En este ámbito, son recurrentes expresiones del “jugar por amor” que rechazan el imperativo económico vinculado con la disciplina. Sin embargo, aquello convive con un reconocimiento de la necesidad de un salario que les permita sostener el ejercicio de la profesión:

No trabajo del fútbol, porque siempre que jugué al fútbol jugué por amor, no por cobrar un sueldo. Ahora cobro algo, pero jugaría igual si no fuese así. Una no juega por plata (...) para ser profesional se necesita dedicación y en ese sentido se necesita un sueldo. (Futbolista, 20 años)

En tercer lugar, es posible observar una disociación de las ideas de trabajo y placer, y bien, la asociación de trabajo con una actividad “sacrificada”:

Es difícil pensar como responsabilidad u obligación algo que hice siempre como hobby. La verdad no lo siento como trabajo. Mi trabajo es otro, es el buffet. (Futbolista, 26 años)

Es un trabajo, porque es difícil, porque lo tenés en cierta etapa de tu vida, a donde pones tiempo y resignás, si te tomas en serio el fútbol, resignás un montón de cosas. (Futbolista, 25 años)

Como señala Battistini (2009), en ocasiones, el trabajo puede no ser la referencia identitaria central, pero sí aparecer como un centro a partir de la referencia a su ausencia, escasez o falta de realización de proyectos por tal causa. En ese marco, resaltamos que la propia identificación como trabajadoras aparece en contextos específicos como forma de agenciamiento para sí y como tipo de identificación que se asume ligada a una estrategia en un sentido más político, tras la persecución de un fin como puede ser el reconocimiento:

Aunque no lo sienta como trabajo, porque juego al fútbol desde que me acuerdo, digo que es mi trabajo porque siento que es una posición de lucha (...) el cómo estén otras después depende de lo que hagamos hoy. En ese aspecto me siento trabajadora del fútbol. (Futbolista, 21 años)

Cuando Maca¹⁶ se planta y dice ‘yo soy una trabajadora del fútbol’ ahí hay una connotación política (...) una jugadora que tenía el respaldo del movimiento feminista. Antes de ella, decir trabajadora y decir futbolista eran dos palabras que no podías unir. Hoy decir ‘soy trabajadora’ es por eso y también para visibilizar lo que falta. (Futbolista, 31 años)

En las identificaciones está presente la dimensión relacional de identidad, “las múltiples relaciones que influyen en ese decirse a sí mismo” (Battistini, 2004, p. 24) y aquello que Dubar (2002) designa como transacciones identitarias, es decir, el resultado de cómo se sitúan frente a otros y de cómo esos otros las definen. En este último aspecto, es posible pensar que operan procesos discursivos y factores vinculados con la valoración social de la práctica (infravaloración en relación con la rama masculina), así como de sus practicantes (estigmatización de las futbolistas).

La profesionalización y el que te gratifiquen por lo que haces (...) me parece que va a decantar en que se vea al fútbol femenino como un laburo más serio. (Futbolista, 35 años)

Hoy al fútbol femenino lo acompaña la familia de las jugadoras, los amigos de las jugadoras, pero el hincha, como hincha de la propia institución, todavía no acompaña. (Futbolista, 32 años)

Por último, y por las particularidades que asume la rama femenina, es pertinente discriminar que “vivir del fútbol” sin depender de otros ingresos no se presenta para todas como un proyecto posible. Si bien el factor etario influye (las más jóvenes muestran mayores expectativas a futuro -al menos

¹⁶ En alusión a Macarena Sánchez Jeanney, futbolista que en 2019 realizó una demanda extrajudicial a su club y a la AFA para obtener el reconocimiento de su relación laboral y adquirió repercusiones internacionales. El comunicado fue publicado por la jugadora en sus redes sociales. Ver (Maca Sánchez J., 2019)

en el corto y mediano plazo- de llegar a dedicarse con exclusividad a la práctica y poder vivir del fútbol), en tanto para un grupo de jugadoras jóvenes el fútbol aparece como su primera y única actividad laboral:

Hoy es mi único ingreso y el único porque estoy estudiando (...) En mi casa no hay chance de que no estudie algo. Yo tengo la esperanza de poder dedicarme al fútbol, pero pueden pasar muchas cosas. (Futbolista, 20 años)

La situación socio-económica es la que moldea más significativamente las experiencias y proyecciones de las jugadoras en relación con la actividad.

A la mañana en el buffet de la escuela, de ahí salgo justo, como (almuerzo) así nomás lo que haya del menú, me voy a entrenar, salgo tipo seis y me voy al bar hasta la 1 con suerte (...) A mí, irme a capital ponele, me implica dejar todo ¿entendés?, y ¿de qué vivo? hay situaciones y situaciones me parece. Hay gente que tiene la posibilidad de seguir estudiando incluso, o que alguien les diga “bueno andá tranquila y hasta que encuentres otro trabajo te vamos a bancar” ¿entendés?, a mí no, no me tocó esa suerte. Incluso pienso, aunque me llamen de un club ¿yo podría dejar todo? capaz lo intentaría, pero... Y es una carrera corta, viste. (Futbolista, 25 años)

Observamos que, aun en casos de quienes se encuentran en edades ‘tempranas’¹⁷ en la carrera de futbolista profesional, el cuadro abandono de estudios terciarios/superiores y pluriempleo para la subsistencia -y sin ayudas familiares como el caso de la entrevistada-, produce no sólo la imposibilidad de dedicarse con exclusividad a la práctica, sino también un estilo de vida incompatible con los requerimientos de la alta competencia. Al menos bajo las condiciones actuales de este ámbito, la posibilidad de ser futbolista profesional (aun en condiciones precarias) continúa siendo para pocas.

¹⁷ Para la rama femenina el factor etario presenta particularidades en relación con la rama masculina que por razones de amplitud no abordamos en este escrito.

Una vez desarrolladas sintéticamente las características principales de los trabajos de actrices y futbolistas, pasamos a analizar comparativamente algunos aspectos de los dos casos estudiados. Creemos que el análisis conjunto de estos estudios nos permitirá ampliar las complejidades que suponen cada uno de los trabajos en particular y a los trabajos contemporáneos en general desde el punto de vista del concepto de trabajo ampliado.

3. En síntesis, eso que llaman “amor” es trabajo

Tras comparar ambas investigaciones, hemos construido algunas reflexiones desde una perspectiva de género acerca de trabajos donde el amor y el placer operan de formas específicas. Si bien encontramos que en ambos casos el amor por la actividad puede ser un eje de organización central en el trabajo (que explica, muchas veces, el deseo por realizar la actividad laboral y la permanencia en la misma), también observamos una diferencia estructural que hace que ese sentimiento se presente de forma diferencial en cada uno de los escenarios.

El trabajo de futbolistas es un trabajo masculinizado, en tanto el fútbol no solo es un espacio tradicionalmente habitado por varones, sino donde “lo masculino” (en particular, cualidades de la masculinidad hegemónica) constituye el marco que define el repertorio posible de prácticas, gramáticas y significados (Binello, et al., 2000). Allí, como aludimos antes, la presencia de mujeres, además de obstáculos socio-culturales como la estigmatización, marginación e infravaloración de la práctica, a diferencia de lo que ocurre con los hombres en el alto rendimiento, trae consigo una triple precariedad cuya conjunción hace compleja la identificación como trabajadoras en el ámbito.

Mientras tanto, el trabajo actoral dijimos, es un trabajo feminizado, siendo que históricamente ha sido realizado en mayor medida por mujeres y que como tal, asume las mismas características de cualquier otro trabajo feminizado: entre ellos, la invisibilización de su labor y peores condiciones respecto a aquellos que son masculinizados. Esta diferenciación nos permite comprender varios aspectos, entre ellos, a saber, que en un

contexto social que desfavorece a las mujeres en la estructura del mercado laboral (Pérez Orosco, 2014), en el caso del fútbol son las mujeres las que concentran experiencias de precariedad laboral, mientras que, en la actuación, esa situación es habitual para cualquiera de los géneros. Es decir, en el caso del trabajo feminizado, la precariedad aparece como una característica del trabajo en sí mismo (Menger, 2009), mientras que, en el trabajo masculinizado, la precariedad se concentra en las experiencias de las mujeres futbolistas. De esta manera, vemos que, si bien existe un placer en la actividad más allá del rédito económico, las posibilidades de hacer del trabajo algo rentable para la subsistencia, aparece con mayor presencia en la experiencia de las futbolistas platenses respecto a las artistas.

Teniendo en cuenta estas diferencias fundamentales, es pertinente considerar los puntos de encuentro que observamos en ambos espacios. Tanto en el trabajo de personas que son futbolistas como actrices, vemos que los cuerpos son elementos fundamentales en la conformación del producto final que es consumido en un ambiente de espectáculo (por un público que mira y consume eso que los cuerpos logran en cada ámbito). Ahora bien, esa evaluación que sucede tanto por el público como por otros agentes que intervienen (dirigentes, directores/as, productores/as, entre otros/as) no considera las desigualdades de género que intervienen en cada uno de los trabajos. Como hemos visto en el desarrollo del texto, las mujeres presentan situaciones de sobrecarga laboral frente a los hombres, tanto sea en el deporte como en las artes. Esto es parte de un aspecto social más amplio en donde la distribución de las tareas del hogar y de cuidado, muchas veces no remunerada, suele repartirse de forma inequitativa por género. En otras palabras, supone una sobrecarga de tiempo de trabajo en las vidas de las mujeres (considerando el trabajo remunerado y no remunerado destinado por día). En consecuencia, tanto futbolistas como actrices dedican menos tiempo a la actividad deportiva en el primer caso, y artística en el segundo, respecto a los varones. A su vez, la intensificación del tiempo de trabajo, supone también mayor cansancio en la realización de cada actividad y una carga mental que contempla múltiples actividades al mismo tiempo. En este marco, encontramos que, en ambos casos, resulta indispensable considerar otras variables para pensar la cuestión de género desde un punto de vista interseccional. Así, vemos que las situaciones

socioeconómicas de las futbolistas como las actrices son variables importantes al momento de considerar las oportunidades laborales que surgen en el tránsito de sus carreras. De esta manera, las posibilidades de ejercer estos trabajos con el compromiso profesional que requieren a pesar de la precariedad que caracteriza a sus experiencias es también un elemento fundamental para pensar el futuro, considerando quiénes pueden actuar en una obra de teatro y sostener una carrera futbolística.

Para finalizar, nos parece relevante tener en cuenta los lazos de cohesión social construidos a partir del concepto de precariedad. En ambos casos, encontramos que no todas las actrices ni todas las futbolistas viven su actividad artística o deportiva como trabajo, pero sí existe un consenso en reconocer a la actividad como trabajo, esto es, la identificación como trabajadoras en tanto forma de agenciamiento (Ortner, 2016). En otros términos, aun reconociendo que, la mayoría de las veces, aquello que las motoriza a dedicarse al arte o al deporte es el deseo mismo por la actividad, también hay acuerdos sobre asumir sus propias prácticas como trabajo. Por eso, sostenemos que el trabajo sigue ocupando un lugar central en la construcción de la subjetividad de las personas, más allá de las transformaciones acaecidas en los últimos años. En este consenso, se ve la posibilidad de aunar fuerzas en pos de luchar por mejores condiciones de trabajo y que su dedicación no sea exclusiva de quienes disponen de recursos socioeconómicos para hacerlo.

Referencias

Alabarces, Pablo (2008). Fútbol y patria: el fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina. Buenos Aires: Prometeo.

Alabarces, P. (2009). El deporte en América Latina. Razón y palabra, n°69, pp. 1-19.
<http://www.razonypalabra.org.mx/EL%20DEPORTE%20EN%20AMERICA%20LATINA.pdf>

Anderson, P. (2015). Sporting Women and Machonas: negotiating gender through sports in Argentina, 1900–1946. *Women&Sport*, Vol. 24:5, pp. 700-720. <http://dx.doi.org/10.1080/09612025.2015.1028210>

Anzorena, C. (2008). Estado y división sexual del trabajo: las relaciones de género en las nuevas condiciones del mercado laboral. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 13(41), 47-68.

Archetti, E. (2008). El potrero y el pibe. Territorio y pertenencia en el imaginario del fútbol argentino. *Horizontes Antropológicos*, n. 30 259-282. Porto Alegre.

Barbieri, P. C. (2021). Régimen jurídico de futbolistas profesionales. Ediciones D&D S.R.L.

Battistini, O. (2004). Las interacciones complejas entre el trabajo, la identidad y la acción colectiva. En Battistini, O. (comp.). *El trabajo frente al espejo. Continuidades y rupturas en los procesos de construcción identitaria de los trabajadores*. Prometeo.

Battistini, O. (2009). La precariedad como referencial identitario. Un estudio sobre la realidad del trabajo en la Argentina actual. *Psicoperspectivas*, VIII (2), 120-142. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/65>

Bayardo, R. (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. En *Cuadernos de Antropología Social*, (6). <https://doi.org/10.34096/cas.i6.4829>

Becker, H. (2008). Los mundos del arte. *Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Binello, G., Conde, M., Martínez, A. y Rodríguez M. G. (2000). Mujeres y fútbol: ¿territorio conquistado o a conquistar? En Alabarces, P. (Coord.) *Peligro de Gol. Estudios sobre deporte y sociedad en América Latina*. (pp. 33-53). CLACSO.

Bourdieu, P. (1990). ¿Cómo se puede ser deportista? *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo S.A.

Bourdieu, P. (1993) [1978]. «Deporte y clase social», en BROHM, J. M. et al., *Materiales de Sociología del Deporte*, págs. 57-82, Madrid: La Piqueta.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.

Bourdieu, P. (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.

Brubaker, R. y Cooper, F. (2001). Más allá de 'identidad'. En *Apuntes de Investigación del CECyP*, N°7, pp. 30-67. Disponible en <http://comunicacioncultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/BrubakerCooperespanol.pdf>

Bulloni Yaquina, M. N. (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, n°8, septiembre de 2020. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/737/585>

Castel, R. (2012). *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. F.C.E.

Culvin, A. (2021). Football and work: the lived realities of professional women footballers in England, *Managing Sport and Leisure*, vol.28, n°6. <https://doi.org/10.1080/23750472.2021.1959384>

Culvin, A., Bowes, A., Carrick, S. & Pope, S. (2021). The price of success: Equal Pay and the US Women's National Soccer Team, *Soccer & Society*, vol.23, pp. 920-931. <https://doi.org/10.1080/14660970.2021.1977280>

Czesli, F. y Murzi, D. (2016). De la humildad a lo mental. Un análisis comparativo del proceso de formación de futbolistas profesionales en Argentina y Francia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 2016, (28):162-182.

Czesli, F. y Murzi, D. (2018). "Humildes, trabajadores y sacrificados. Treinta años de desplazamientos en las representaciones de ser futbolista en Argentina". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 30: 65-84.

Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización: trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. En Cuadernos de Antropología Social (51). <https://doi.org/10.34096/cas.i51.7950>

Del Mármol, M. y Basanta, L. (2020). El arte no paga. Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. Trabajo y Sociedad, Nº35, Vol. XXI. <https://www.unse.edu.ar/trabajosysociedad/35%20AA%20DEL%20MARMOL%20Y%20BASANTA,%20El%20arte%20no%20paga.pdf>

Del Mármol, M. y Díaz, J. (2021). Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021. Trabajo y Sociedad, vol.23, nº38, pp.141-162. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1514-68712022000100141&script=sci_abstract

Del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales: El Genio Maligno, nº20. Marzo. <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/>

Díaz, J. y Henry, M. L. (2021). Entre vocación y precarización. Condiciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense. En Busso, M y Perez, P. (2020) (Coord.) El trabajo degradado. Heterogeneidad ocupacional, precarización y nuevas inserciones laborales durante el gobierno de Cambiemos. Ediciones FaHCE-UNLP.

Dubar, C. (2002). La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación. Edicions bellaterra.

Federici, S. (2018). El patriarcado del salario. Tinta Limón.

Finkel, L., Parra, P. y Baer, A. (2008). La entrevista abierta en investigación social: trayectorias profesionales de ex deportistas de élite. En GORDO, Ángel, J. y SERRANO, Araceli. Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social. Cap. 6, pp. 127-154. PEARSON EDUCACIÓN, S.A.

Frydenberg, J. (2013). Historia social del fútbol. Del amateurismo a la profesionalización. Siglo XXI Editores.

Garton, G. (2018). Las Guerreras: Futbolistas, estudiantes, trabajadoras. Un estudio sobre el fútbol de mujeres en el Club Deportivo UAI Urquiza. [Tesis para optar por el título de Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural] Universidad Nacional de San Martín.

Garton, G. (2020). La profesionalización del fútbol femenino argentino: entre la resistencia y la manutención del orden. *Revista Ensamblés*, otoño, año 7, n°12, pp.72-86.

Giunta, A. (2019). Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Siglo XXI Editores.

Hall, S. (2003). Introducción. En Hall, S. y du Gay, P. (Comps) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores.

Lagos, R. (Eds.). Los días del mundial: miradas críticas y globales sobre Francia 2019, pp. 14-15. CLACSO.

Longo, J. (2012). Las fronteras de la precariedad: Percepciones y sentidos del trabajo de los jóvenes trabajadores precarios de hipermercados. *Trabajo y sociedad*, N°19. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/79421/CONICET_Digital_Nro.97ba1f41-ded5-4531-b609-c604655d597f_A.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Longo, J. y Busso, M. (2017). Precariedades. Sus heterogeneidades e implicancias en el empleo de jóvenes en Argentina. *Estudios del Trabajo*, N°53. <https://ojs.aset.org.ar/revista/article/view/6>

Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143.

Menger, P. (2009). "L'art analysé comme un travail" *Idées économiques et sociales* 2009/4 N° 158.

Maca Sánchez J. [@macasanchezj]. (21 de enero de 2019). No soy más jugadora del Club Deportivo UAI Urquiza. En el comunicado les cuento lo sucedido. [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Bs6pVBcgNEA/?utm_medium=copy_link

Neffa, J. C. (2010). Naturaleza y significación del trabajo/empleo precario. En Busso y Pérez (Coords.) *La corrosión del trabajo. Estudios sobre informalidad y precariedad laboral*, pp. 17-50. Miño y Dávila Editores.

Ortner, S. B. (2016). *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. UNSAM EDITA.

Paugam, S. (2015). *El trabajador de la precariedad*. Fundación de Educación y Capacitación para los Trabajadores de la Construcción.

Pérez Orozco, A. (2014). *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Traficantes de sueños.

Pinochet Cobos, C. y Muñoz-Retamal, J. (2022). Tiempos de ocio y trabajo creativo. Mujeres y desigualdad de género en el campo artístico. *Athenea Digital* - 22 (1): e2936 (marzo 2022). <https://atheneadigital.net/article/view/v22-n1-pinochet-munoz/2936-pdf-es>

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rodríguez Enríquez, C. M., y Marzonetto, G. L. (2015) Organización social del cuidado y desigualdad: el déficit de políticas públicas de cuidado en Argentina. *Revista Perspectivas de Políticas Públicas*.4 (8). pp.103-134.

Scharagrodsky, P. (2006). ‘Ejercitando’ los cuerpos masculinos y femeninos. Aportes para una historia de la educación física escolar argentina (1880-1990). *Apuntes Educación Física y Deportes*, n°85, julio-septiembre, pp. 82-89.

Scott, J. (1996). “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en Cangiano M. C. y Dubois, L. (1993) *De mujer a Género, teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, CEAL.

Zolberg, V. (2002). ¿Qué es arte? ¿Qué es sociología del arte? En Zolberg, V. (2002). Sociología de las artes. Fundación Autor.

CONDICIONES DE TRABAJO, RETOS Y DESAFÍOS DE LAS MUJERES ARTISTAS VISUALES EN MÉXICO, EL CASO DE LA CIUDAD DE PUEBLA; DESDE LA MIRADA DE LA SOCIOLOGÍA DEL TRABAJO

Vanessa Parody Lozano¹

Resumen: El presente trabajo forma parte de una investigación de maestría sobre la construcción social de la ocupación de artistas visuales en la Ciudad de Puebla en el contexto de postpandemia por COVID-19; el cual tiene la finalidad de identificar los retos que enfrentan las mujeres en el ámbito de las artes visuales. La investigación, se llevó a cabo mediante un diseño cualitativo con un enfoque configuracionista latinoamericano, a través de la aplicación de entrevistas semiestructuradas a artistas que radican en la ciudad de Puebla y que tienen más de cinco años de experiencia profesional; para fines del presente artículo se dará cuenta del análisis de resultados de las entrevistas aplicadas únicamente a las mujeres. Por último, se plantea una reflexión sobre las condiciones laborales de las artistas visuales y los procesos de construcción de la ocupación en contextos precarizados laboralmente y de desigualdades históricas determinadas.

Palabras clave: mujeres artistas, desigualdades de género, trabajo no clásico, doble jornada.

Working conditions, challenges and challenges of women visual artists in Mexico, the case of the city of Puebla; from the perspective of the sociology of work

Abstract: This paper is part of a master's research on the social construction of the occupation of visual artists in the City of Puebla in the

¹ Licenciada en Sociología la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), con especialidad en Políticas culturales y gestión cultural por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, con Maestría en Estudios Sociales: Trabajo, Organización y Regulación laboral (BUAP), becada por CONAHCYT.

post-pandemic context of COVID-19; which aims to identify the challenges faced by women in the field of visual arts. The research was carried out through a qualitative design with a Latin American configurationist approach, through the application of semi-structured interviews to artists who live in the city of Puebla and who have more than five years of professional experience; for the purposes of this article, the analysis of the results of the interviews applied only to women will be reported. Finally, a reflection is proposed on the working conditions of visual artists and the processes of construction of the occupation in contexts of precarious labor and determined historical inequalities.

Key words: women artists, gender inequalities, non-classical work, double shift

Introducción

El campo artístico se caracteriza por enfrentar desafíos en cuanto a oportunidades de empleo, estabilidad laboral y seguridad social; dadas las características de la ocupación en conjunto con su producción simbólica; se ha convertido en uno de los tantos sectores vulnerables y precarizados, que bajo el discurso de la flexibilización laboral, la cual, según Martínez-Licerio et al. (2019), suele traducirse como la disminución en la protección laboral a los trabajadores, con contratos precarios; dificultando así la posibilidad de salarios dignos. Sin embargo, los retos son más complejos cuando la variable del género se estudia en el fenómeno laboral. Es imprescindible en las investigaciones actuales seguir remitiéndonos a lo que sucede con el género, independientemente del fenómeno social que se aborde.

Aunque existe una mayor presencia de las mujeres en el mundo artístico, sus oportunidades laborales y económicas son desiguales respecto a las de sus colegas varones. Según Pérez-Ibáñez, M., & López-Aparicio, I. (2019), existen asimetrías respecto a la visibilidad y reconocimiento en espacios artísticos como galerías, ferias de arte, museos y en el mercado del arte; lo que repercute en la configuración de identidades laborales y significa ser artista según trayectorias profesionales.

Asimismo, a pesar de que México ha tenido grandes mujeres productoras de arte y cultura; las desigualdades laborales en este mismo campo son las mismas que en otros espacios, como se ha mencionado con anterioridad. Haciendo un breve recorrido histórico, después de la revolución mexicana en 1910, aumentó el número de mujeres que incursionaban en el mundo de las artes visuales. Según Eder (1982, p.253), a pesar de que tuvieron un papel secundario en el movimiento muralista mexicano, surgieron grandes figuras como: Frida Kahlo, por parte de la escuela mexicana María Izquierdo y Olga Acosta, e incluso la presencia de artistas europeas llegadas a México durante la Segunda Guerra Mundial como Leonora Carrington, Remedios Varo, Kati Horna; entre otras artistas de la época.

Cabe señalar que muchas mujeres atienden a los estereotipos socialmente establecidos respecto al ejercicio dicotómico de los roles de género, por lo que, aunque cada día hay más mujeres que se suman a formarse y profesionalizarse en las artes, las estadísticas e informes contrastan nuevamente la información sobre sus compañeros artistas visuales, pues según el Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales, (2019) el 43.62% de las mujeres de la muestra se dedican a las artes plásticas y Visuales, en contraste de los artistas varones y 56.38%. En este sentido, se recupera también el dato sobre las mujeres artistas visuales que presentan su trabajo artístico en espacios privados en un 60.91% frente a 39.09%, por lo que hay que analizar los factores que llevan a las mujeres a permanecer en este tipo de espacios; podría relacionarse a la falta de espacios, de tiempo para trasladarse o pocas posibilidades para hacerlo debido a llevar a la par otras tareas domésticas.

Es importante señalar que se han realizado estudios de mujeres en el campo del arte donde se rescatan dos perspectivas fundamentales, según Bartra (2003). La primera se refiere al rescate, en el sentido de que las mujeres han tenido producción artística considerable, sin embargo, han sido relegadas de la historia del arte, por tanto, es preciso reconocer su papel. La segunda perspectiva se refiere a la división del trabajo, que sostiene que si algunos varones con determinadas características pudieron legitimarse en el mundo del arte es porque su mundo es de producción y

no la reproducción, que pertenece a las mujeres. Sin embargo, se requiere una orientación desde la mirada de los estudios del trabajo que integre las características de su profesión artística con las desigualdades históricas de oportunidades en cuanto al género en el campo del arte.

A partir de lo anterior, se destaca la relevancia de examinar la construcción social de su ocupación, las condiciones laborales, retos y desafíos que enfrentan las mujeres artistas visuales en la ciudad de Puebla desde la perspectiva del enfoque ampliado del trabajo. Este análisis revela una interacción compleja de factores económicos, sociales y culturales que configuran su experiencia profesional. Mediante el análisis de las dinámicas de género en el ámbito artístico, se busca visibilizar las desigualdades persistentes y los obstáculos específicos que estas mujeres deben superar para desarrollar y consolidar sus carreras. La investigación no solo pretende ofrecer una comprensión más profunda de las realidades cotidianas de las mujeres artistas visuales en Puebla, sino también contribuir a la reflexión sobre el peso del género en el sector cultural y creativo, que deje la impronta para inspirar políticas y prácticas más inclusivas.

Metodología

En los últimos años, se han establecido distintos enfoques en la investigación social, algunos con ciertas dominancias en los que se sugiere recurrir a clasificaciones en donde el método es el elemento central en la investigación. Sin embargo, según Cohen & Gómez (2019), el uso de un paradigma no determina la presencia exclusiva de un solo método y es el mismo problema de investigación, el objetivo y el mismo acto de investigación, que dan al investigador la pauta del método adecuado a elegir. Por tanto, para conocer a las artistas de las dimensiones de la ocupación de las mujeres artistas visuales, se determinó utilizar una metodología configuracionista.

Cabe destacar que la propuesta metodológica configuracionista latinoamericana se posiciona en la capacidad de agencia de los sujetos dentro de las mismas estructuras que lo constriñen, pero no lo determinan. De tal manera que, siempre queda espacio para la voluntad y la toma de

decisiones de los sujetos. En este sentido, según De la Garza & Hernández (2021), rescata la importancia de la subjetividad para construir significados, que pretenden dar luz a partir de los testimonios que las artistas visuales atribuyen a sus profesiones; comprendiendo así que existen otras dimensiones como las estéticas, emocionales, cognitivas e incluso algunas formas de razonamiento cotidianas.

La pertinencia de este enfoque metodológico configuracionista latinoamericano, según Feregrino (2023, p. 39), permite dar cuenta de la dinámica laboral de las artistas, su subjetividad, así como la construcción de una identidad laboral colectiva, tomando en cuenta que: No todas las reglas son formales, ya que en la práctica se legitiman codificaciones e interacciones, se sabe que las relaciones históricas, económicas y culturales constriñen a las artistas, pero no las determinan, además de que se deben contemplar los esquemas cambiantes de interacción, de relaciones fuertes y débiles de la interacción.

Es decir, esta metodología no es precisamente una receta, por lo que se adapta al objeto, al desarrollo de la propia investigación, al tiempo y espacio; entendiendo así que hay factores estructurales en las interacciones, pero que estas estructuras no van a intervenir de la misma manera en todos los fenómenos sociales para descubrir los distintos niveles de abstracción de las estructuras en el contexto de análisis; permitiendo pensar en términos de articulaciones o desarticulaciones; con la posibilidad de que existan contradicciones, disfuncionalidades y ambigüedades a un grupo determinado, fueron diversas las entrevistas entre las mujeres artistas, entendidas como parte de ciertas interacciones sociales en distintos niveles de realidad.

Para esta perspectiva, importan las formas en las que se articulan los conceptos, considerando que no hay realidades únicas, sino diversas y que todas cambian, por lo que la realidad se entiende en procesos con distintas direcciones y relaciones determinadas (De la Garza, 2018, p. 223). En este orden de ideas, se propone que la realidad social implica distintas configuraciones entre los tres niveles de realidad de estructuras, subjetividad y acciones (estas últimas entendidas desde la perspectiva de las interacciones). Se requiere para el análisis de conceptos ordenadores que

durante la investigación se van articulando. Se considerarán los siguientes conceptos ordenadores: Trabajo no clásico, identidad, acción colectiva de los artistas; que contaron con su operacionalización de indicadores.

Asimismo, se optó por la aplicación de entrevistas semiestructuradas, ya que la finalidad de este instrumento de recolección de datos en las investigaciones cualitativas las cuales son más bien una conversación orientada a un propósito más allá de una charla abierta. Según, Díaz-Bravo et al. (2013), es una herramienta que pareciera un diálogo informal que permite conocer significaciones, sentimientos, interpretaciones, pero al mismo tiempo, mantiene una estructura guiada por el investigador, el cual suele estar sujeto a lo que se desea conocer a partir de los indicadores establecidos previamente, al sujeto e incluso al contexto. Se aplicaron cuatro entrevistas semiestructuradas a mujeres artistas y cuatro a artistas varones; pero para el presente artículo solo se tomarán en cuenta las aplicadas a mujeres artistas. En este sentido, se consideró que tuvieran más de 24 años de edad con una profesionalización de la ocupación, formación universitaria y experiencia en el campo laboral² (formal e informal).

Por consiguiente, la inmersión en campo permitió profundizar en aspectos estructurales como la precarización laboral, la inestabilidad, así como las dimensiones subjetivas que involucran a la falta de reconocimiento y la doble jornada que influyen en la identidad laboral de las artistas. Permitiendo explorar cómo el género impacta sus trayectorias profesionales, así como en las acciones transformadoras de su entorno laboral a través de la construcción de redes de apoyo y colaboración entre las artistas, lo cual es crucial para enfrentar los desafíos laborales del contexto.

Las artistas visuales poblanas como trabajadoras no clásicas

Los estudios del trabajo han pasado diferentes momentos importantes durante su desarrollo, se destaca que su enfoque tuvo como punto medular la industria y los procesos de la misma, en este sentido se entiende a las

² En su profesión como artistas o fuera de la misma.

relaciones clásicas de trabajo, asalariadas, patriarcales en un mercado laboral capitalista de ofertantes y demandantes de empleo. Según, De la Garza & Hernández (2021), esta concepción termina siendo un tanto reduccionista ante la diversificación de la manera clásica de entender al trabajo, pues deja fuera los trabajos independientes, freelancer o por cuenta propia. Los estudios del trabajo presentan nuevos desafíos que exploran nuevas subjetividades que implican intercambios simbólicos distintos que muchas veces van más allá de las relaciones cara a cara.

El concepto ampliado de trabajo que propone De la Garza (2017), nos permite conocer las peculiaridades en la producción de las artes visuales, pues integra el trabajo inmaterial, la producción simbólica, el espacio y tiempo de trabajo, así como las posibles dimensiones que emerjan durante la inmersión en campo; en el marco de que las artistas producen bienes artísticos que cubren necesidades estéticas, imaginativas, sensoriales y espirituales. Asimismo, la relación con el cliente es importante, el tipo de relación; puede haber trabajos no clásicos, precarios o no, asalariados o no asalariados; sin embargo, para la presente investigación se tomó en cuenta a las artistas trabajadoras por cuenta propia.

Derivado de lo anterior, es significativo conocer la manera en la que las mujeres artistas significan su trabajo, así que para tener una imagen de un primer momento sobre la manera en la que las artistas significan su trabajo, fue importante preguntarles si asociaban su profesión al concepto de trabajo, más allá de la idea de genio creador³ del S. XVIII, con un don innato; como se puede ver en el siguiente testimonio de la entrevistada Isa⁴ de 34 años, originaria de la ciudad de Puebla, con actividad artística en Cholula.

“... Sí, sí, para mí ser artista es un trabajo, yo vivo completamente de esto... nunca tuve duda de que era lo que me hacía feliz, el camino que quería tomar... mi mamá me apoyó a elegirlo.”

³ Entendiendo como genio desde la perspectiva Kantiana de una facultad innata del artista que, dotado de la naturaleza, le da la regla al arte y su producción es original (Gutiérrez & Valdivia, 2017).

⁴ Se da uso a los seudónimos de cada una de las entrevistadas, a lo largo del documento, para respetar el anonimato de las mujeres artistas entrevistadas.

Es importante reconocer que la mayoría de las mujeres artistas entrevistadas asocian su profesión a una cuestión laboral, más allá de romantizar la profesión, pues como menciona Guadarrama (2019), muchos artistas al romantizar la profesión, tanto ellos como quienes están en su entorno suelen asumir que el dinero no debería ser su motivación, “en nombre del amor a la profesión” deberían hacerlo sin esperar cuantiosas cantidades, por lo anterior el gremio artístico se suele ver en la disyuntiva de aceptar propuestas laborales precarias. Esto no quiere decir que porque asocien su profesión a un trabajo tengan condiciones menos precarias, pues la ocupación adquiere otras dimensiones cuando de multiactividad se trata, como se muestra en el testimonio de la misma artista entrevistada.

Como te digo, las artistas debemos ponernos creativas, pues debemos saber cómo sustentar ese sueño siendo artista... entonces no siempre se vive de vender arte o de crear arte para otras personas. A veces hay que compartirlo de otras maneras, por ejemplo, los talleres de arte, de reciclado, talleres en línea o virtuales.

Aunque se diversifica la profesión, adquiriendo dimensiones laborales intermitentes para artistas visuales mujeres y varones; hay desigualdades de oportunidades respecto al género y en otras profesiones, pero el estigma de que el campo del arte y la cultura es más plural e inclusivo; se trastoca con los datos que señalan la falta de apoyo y financiamiento para las mujeres artistas visuales en desventaja de sus homólogos varones.

Según el MUMA (Museo de las Mujeres), de las 19,500 mujeres profesionales de las artes visuales y dedicadas al espectáculo, 17,000 perciben menos de un salario mínimo (Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer/arte - Museo de Mujeres, 2023). Lo anterior revela las asimetrías presentes en las oportunidades laborales dentro del campo del arte para las mujeres. Sin embargo, más allá de pensarse el trabajo artístico en términos de asalariado⁵ o no, las artistas han buscado formas en las que su ocupación se diversifique, esto implica desde la perspectiva del trabajo no clásico a una relación con el cliente.

⁵ Algunos artistas pueden tener trabajos asalariados desarrollando su profesión cuando trabajan para alguna institución pública dedicada a la cultura, en muy pocos casos en el sector privado.

Por otro lado, la dimensión del trabajo no clásico permite conocer cómo es la intervención del cliente en la relación de trabajo con el artista. El caso de Mónica, de 53 años, artista gráfica con más de veinte años de experiencia como artista profesional en la ciudad de Puebla, reconocida a nivel nacional e internacional, da testimonio de la relación con los clientes.

Pues mira, el proceso en cuanto a la venta es muy complejo, o sea, no es que vendas una pieza ni siquiera al mes, no. Puede haber una feria de arte o puede haber una exposición y alguien se interesa en una pieza, pero no es tan común. Entonces yo tengo muchas piezas que están guardadas y que no están vendidas y que tampoco nadie está interesado en ellas, pero, por otro lado, hay una forma de vender tu trabajo a la institución o a los museos a los apoyos gubernamentales...Pero fundamentalmente el cliente me contacta por mis redes porque conoce o va conociendo mi trabajo.

Cuando el cliente contacta a la artista, en la mayoría de los casos de manera virtual, y si lo hace es porque ya conoce su trabajo y trayectoria; así que eso dificulta vivir únicamente de la venta de obra; por lo tanto, muchas artistas diversifican su profesión dedicándose a otras actividades que asocian al ser artistas, por ejemplo, la docencia, gestión cultural, impartir cursos presenciales o en línea

Derivado de lo anterior, las artistas visuales suelen desempeñarse como autónomas o freelancers, lo que implica la ausencia de un empleo a tiempo completo o estabilidad laboral a largo plazo. Además, muchas se involucran en proyectos de corta duración, lo que las obliga a buscar constantemente nuevos proyectos para sostenerse económicamente, asumiendo la precariedad como una característica de su estilo de vida. Sennett (1998), señala que los trabajadores independientes representan un ejemplo de la precarización laboral, un fenómeno que se ha vuelto cada vez más frecuente en la actualidad. En este tipo de trabajo, los trabajadores no establecen una relación laboral formal con un empleador y, por ende, carecen de protecciones laborales y seguridad social.

Es por eso que, la multiactividad se convierte en una estrategia adoptada por muchos artistas de diversas disciplinas para enfrentar la carencia de un empleo estable. En otras palabras, hay artistas que se dedican a más de una actividad de manera intermitente, lo que genera incertidumbre en cuanto a

la temporalidad y las condiciones laborales (Guadarrama, 2014). Los artistas acaban adaptándose a las necesidades y exigencias del mercado laboral al que tienen acceso, lo que implica una mayor flexibilidad en términos de horarios, condiciones laborales y tipos de contratación, beneficiando a quienes los emplean.

En resumen, las artistas visuales son trabajadoras no clásicas, en tanto sus trayectorias laborales se desarrollan en entornos caracterizados por una alta flexibilidad y precariedad, donde la intermitencia laboral, la autogestión y la ausencia de seguridad social son comunes. A pesar de estos retos, muestran una notable capacidad de adaptación y resiliencia, empleando su creatividad no solo en sus obras, sino también en la gestión de sus trayectorias profesionales. Por tanto, se requiere un reconocimiento de su identidad tanto laboral como artística.

Las artistas visuales e identidad laboral

La identidad laboral de las artistas se construye más allá de la formación académica y la vocación; existen otros aspectos de clase, etnia y género, entre otros aspectos surgidos de las interacciones en la vida profesional (Guadarrama, 2008). Aunque el concepto de identidad ha adquirido sentidos en los paradigmas contemporáneos; para comprender los contextos laborales cambiantes y actuales, se requiere de un concepto que dé cuenta del contexto en el que se llevan a cabo interacciones sociales, es decir, no se trata de identidades aisladas sino entendidas a partir de espacios colectivos. Identidades colectivas con capacidad de accionar en determinadas estructuras en las que cada una mantiene una subjetividad determinada (De la Garza, 2009).

En este sentido, la identidad adquiere otra dimensión cuando entra en juego la variable del género, pues además de la identidad laboral del ser artista visual que construye de la mano con sus trayectorias laborales, se yuxtapone con las muchas otras identidades que las mujeres artistas comparten; algunas son madres, esposas, aunado a otras tantas identidades que surjan de la multiactividad como parte de la profesión. El siguiente testimonio de Fusha, artista visual de 37 años con más de 15 años de

trayectoria profesional en la Ciudad de Puebla, alternada en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, comenta lo siguiente al respecto:

La verdad la maternidad sí ha trastocado la trayectoria laboral de muchas colegas, de muchas formas y hasta apenas es que otra vez estaban sus talleres, volvió a hacer una serie, una exposición y dije ¡Guau!, o sea, sí, es algo impactante que a lo mejor ella no pensó que sucedería porque también se veía quizá haciendo el arte después del parto, pero no, hubo cosas como en su proceso a nivel mujer; personal, hormonal, lo que sea de tiempo, que pudo realizar, ya está apenas, o sea, y la niña tiene casi 5 años. Entonces imagínate cuánto tiempo hubo de por medio para aquella, o sea, ella, como a los 3 años cuatro, fue que volvió a retomar como los cursos de grabado y todo cuando tenía la niña 3. Hay un proceso que, aunque lo elijas, no deja de ser difícil para la mujer y de vivirse distinto por habitar un cuerpo de mujer, la verdad.

El testimonio anterior da cuenta de que las trayectorias artísticas de las mujeres se ven trastocadas por roles tradicionales de género que involucran el cuidado y la crianza. Esto no implica que se deje de lado el hecho de que una artista visual provenga de una clase media o alta, que sea soltera o que tenga una red de apoyo segura a diferencia de otras mujeres que pertenecen a clases sociales menos privilegiadas. Sin embargo, la realidad es que, más allá de la clase social, existen desigualdades en comparación con las trayectorias de sus colegas varones.

Según Barbosa (2008), aún existen contradicciones en los discursos y las acciones sociales respecto a la crianza y el quehacer profesional de las artistas. Por ejemplo, el rango de edad en el que más suelen solicitar becas o apoyos por parte del Estado, es entre los 25 y 30 años de edad (Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales, 2019b), es un grupo etario que también se asocia con la vida reproductiva en las mujeres. El testimonio de la misma artista visual antes mencionada:

“Es como un dialogar, y creo que sí... te digo, hay de hombres a hombres... evidentemente, siempre va a haber el típico que diga que es porque eres mujer y usaste algo que no es tu talento. Sí, sí, sí, va a haber, siempre hay, siempre lo va a ver, no creo que eso no va a dejar de existir,

por desgracia, pero sí, ya va a ser muy tajante, no en uno como creadora en general, a quienes sí les haces caso y a quienes.”

Desde la perspectiva de las entrevistadas y a partir de sus testimonios, se vislumbra que la profesión de artista, no es tomada en “serio” por muchos de los artistas varones; haciendo que algunas de ellas sientan poco reconocido su trabajo. Esta ausencia de reconocimiento, aunada a una doble jornada de trabajo que toma como punto de partida el trabajo de cuidado no remunerado, forma parte de la vida de las mujeres artistas como parte de un mandato de rol de género socialmente asignado.

La perspectiva de Federici (2016) nos permite tener un panorama de las complejas interacciones laborales que reproducen las asimetrías y desigualdades en el ámbito laboral respecto al género. En este sentido, el cercamiento, es un concepto que permite poner de manifiesto cómo el arte y la labor creativa de las mujeres han sido limitados por estructuras patriarcales predominantes con dinámicas capitalistas, lo que conduce a la explotación y devaluación del trabajo creativo de estas mujeres, resultando en trayectorias profesionales diferentes a las de sus colegas varones artistas.

Además, la división sexual del trabajo entendida en cuanto a estratificación social, y de funciones biológicas y reproductivas, vinculadas al sexo, la edad y la fuerza física, junto con los roles y estereotipos de género. Esto resalta la importancia de lo femenino en el ámbito doméstico, donde las mujeres enfrentan una doble jornada como parte de su rutina diaria impuesta por la sociedad, con la productividad asociada a los hombres y la reproducción a las mujeres, (Hernández, 2006). Así es como la perspectiva feminista aporta una visión crítica y política a la narrativa de la obra, así como la acción colectiva de las mujeres artistas.

Por otro lado, la investigación revela que existen otros condicionamientos estructurales, además de los anteriormente mencionados, como la clase social y los estatus marcados desde la universidad de procedencia pública o privada. No obstante, algunas artistas que han estudiado en escuelas públicas han logrado legitimarse, lo cual se vincula con las redes de apoyo que construyen a lo largo de su carrera. Las desigualdades en oportunidades están relacionadas con el estatus, pero también con el género. Las mujeres artistas visuales no se sienten valoradas

de la misma manera que sus colegas varones y son más propensas a sufrir violencia dentro del sector artístico.

Derivado de lo anterior, la identidad laboral de las artistas se desarrolla en contextos de desigualdad de oportunidades en un campo que ha sido dominado por un sistema patriarcal legitimado en el campo del arte; sin embargo, no es el único reto, pues se suma el contexto de precariedad laboral que obstaculiza las posibilidades de legitimarse dentro de entornos competitivos de élite y prestigio. Sin embargo, la configuración de la identidad se ve influenciada por las acciones transformadoras de estas mujeres para hacer frente a estos desafíos profesionales, construyendo redes de apoyo y colectivos.

Acción colectiva de las artistas visuales

En la sección previa, se expone la interconexión entre la identidad y las acciones colectivas, siendo fundamental considerar estos conceptos como intrínsecamente ligados. Es importante resaltar que la acción colectiva también está relacionada con los movimientos sociales. De acuerdo a Chihu & López (2006) emergen de la interacción constante en los entornos de acción, donde se encuentran circunstancias específicas tanto con oportunidades como restricciones, lo que implica la necesidad de gestionar recursos y capacidades, aspectos que son delineados por los individuos involucrados.

En este sentido, la formación de la identidad colectiva implica que la comunidad participe en un proceso abstracto que abarca situaciones estructurales, como su interacción con el trabajo u otros individuos relacionados. A pesar de esto, estas estructuras no controlan directamente el proceso; las presiones estructurales se ven afectadas por la construcción de significados ligados a aspectos culturales, estéticos, cognitivos, emocionales y racionales, tanto del día a día como del ámbito científico (De la Garza, 2009). Lo muestra en el testimonio de Ada, de 27 años y 5 años, como artista emergente:

“... El caso de los colectivos es un tema complicado y selecto, muchos artistas y gente fuera del ámbito tienen una idea romántica; dentro de los colectivos se mueven egos, individualidades y dificultades. Muchas veces depende de la universidad de la que provienes, si es pública o privada. Sin embargo, cuando se logra trabajar en colectivo es porque también se han generado redes de apoyo y porque algunos funcionan... es cierto que también los que más han funcionado son los colectivos enfocados en causas sociales.”

Durante la investigación se encontró que el género, es otro factor importante que dio la pauta a comprender la intermitencia de los colectivos, los cuales no siempre son lineales, es decir, duraderos y consolidados; en muchas ocasiones tienden a la intermitencia “... De vincularnos en colectivo y también creo que estamos romantizado a los colectivos. Está muy bien que sean intermitentes, a veces no está muy bien que la gente se pueda asociar” (Fusha, 28-02-2024, entrevista 5). Los artistas, se pueden asociar y después reconsiderar si quieren estar o no y generar otros proyectos o juntarse de nuevo. Cabe destacar, que las artistas mujeres son quienes muestran más disposición a trabajar en colectivo con miras a que tengan los objetivos y plazos de trabajo establecidos.

Para ejemplificar lo anterior, se destaca el trabajo de colectivas feministas conformadas por artistas reconocidas como Mónica Mayer y Maris Bustamante en la obra «Polvo de gallina negra»⁶ desde los años setenta, la cual ha dado visibilidad a las condiciones laborales de las artistas mujeres en México, creando entornos donde se fusionan el arte, la colaboración, el género y un enfoque crítico, promoviendo nuevas formas y lugares de reivindicación artística, (Camacho, 2018). Asimismo, se sostiene que el arte feminista se caracteriza por ser una forma de resistencia, un acto desafiante contra la posición subordinada de las mujeres, con un contenido político altamente definido (Bartra, 2003). La colaboración conjunta de las artistas visuales en México deja una huella de las diversas facetas que adopta el concepto de labor en el ámbito artístico y femenino, no solo en la narrativa de las obras que producen sino en la manera en que generan colectivo.

⁶ Se considera de los primeros colectivos feministas en México, (Barbosa, 2008).

Por otro lado, se hace necesario dejar de romantizar la colectividad artística, pues existen otras redes de apoyo incluso familiares para algunas de las artistas mujeres para enfrentar las dificultades profesionales durante su proceso inicial de maternidad; en estas redes están involucradas la familia, amistades e incluso con otras colegas. Para las artistas es un acto resiliente el acto de maternar, como muestra el testimonio de Isa:

“...Ah, sí, bueno, te contaba de mis amigas que son madres y pues no sé cómo es súper admirable, no como ellas siguen, pues sí, como involucrándose un montón, no desde también involucrar a su hija, a su hijo. A nosotras, acompañarlas mientras están viviendo ese proceso... lo difícil que es seguir en lo que amas y además maternar con todos los retos que conlleva. Y pues sí es, es algo admirable.”

El testimonio de Isa ejemplifica cómo la identidad laboral se imbrica con otras identidades la de artistas visuales, mujeres, madres y demás roles que asuman a lo largo de su vida, pero siempre pensadas en términos de trabajar en red, en un apoyo mutuo. De acuerdo con De la Garza (2010), la construcción de la subjetividad y la identidad, así como la promoción de acciones colectivas, no siempre implican la interacción directa entre personas.

Estas identidades pueden desarrollarse a través de medios de comunicación masivos, telecomunicaciones e internet, sin la necesidad de manifestarse en protestas. Muchos de estos grupos pueden formarse en relaciones que no son necesariamente presenciales, sino a través de redes virtuales, de ahí que las mujeres artistas durante el siglo XX rompieron convenciones preestablecidas y se han atrevido a explorar la variedad y complejidad de las vivencias femeninas en un entorno que evoluciona constantemente para redefinir identidades como los espacios virtuales. Según, Zafra (2003), el internet brinda un escenario para que diferentes identidades femeninas sean visibles y representadas, facilitando la organización, el apoyo mutuo y la participación en debates sobre asuntos significativos para las mujeres.

En resumen, la acción colectiva de las mujeres artistas visuales en Puebla se presenta como una estrategia para enfrentar los obstáculos profesionales; estas asociaciones son a través de redes de apoyo, colectivos

artísticos y otras tantas formas de relacionarse con el fin de resistir a los embates de un contexto laboral inestable para así luchar por el reconocimiento y visibilizar su trabajo. La acción colectiva no solo fortalece la identidad laboral de las artistas, sino que también crea espacios de solidaridad, donde se comparten recursos, conocimientos y oportunidades.

Conclusiones

El desarrollo laboral de las mujeres artistas visuales está en constante interacción con las relaciones que construyen a lo largo de las trayectorias profesionales, en las que hay factores estructurales por los que están imbricadas estas, como los aspectos familiares, culturales y sociales. Ellas no solo tienen el deber de definir su identidad profesional en un campo que históricamente ha sido dominado por hombres, sino que también deben sortear su actividad laboral en un contexto cambiante, precario, en el que hay más obstáculos en cuanto a reconocimiento profesional. La construcción de su identidad laboral se ve influenciada por su capacidad para hacer frente a estos desafíos, así como por su participación en redes de apoyo y comunidades artísticas que les brindan recursos y solidaridad.

En este sentido, a pesar de las recomendaciones de la UNESCO⁷, la realidad actual de las mujeres artistas visuales se ve marcada por la realización de múltiples actividades, el trabajo por cuenta propia, la inestabilidad laboral y contractual, salarios que no reflejan el valor de su trabajo y los costos de los materiales. En la sociedad contemporánea, se observa una mayor inseguridad laboral debido a la creciente precarización del empleo y la importancia otorgada a la «flexibilidad» en el ámbito laboral. Esta situación impacta especialmente a los trabajadores de la economía informal y a aquellos que laboran en sectores que no demandan habilidades especializadas, lo que constituye un fenómeno estructural y global.

Por lo tanto, se invita a repensar y resignificar las formas en las que interaccionan las mujeres artistas, galeristas, gestoras y coleccionistas, en una dimensión ocupacional. Es importante comprender la posición de

⁷ En la recomendación relativa a la condición del artista de la UNESCO, llevada a cabo el día 27 de octubre de 1980 en Belgrade Serbia.

género en las diferentes ramas del arte, incluyendo sus procesos de producción, distribución y consumo. En lugar de simplemente abordar la inserción laboral y los mercados de trabajo, se insta a la investigación académica a explorar la construcción social de la ocupación artística visual de las mujeres.

De igual manera, se trata de comprender las subjetividades involucradas en la formación de la identidad laboral de las mujeres y cómo esta se relaciona con su identidad socialmente reconocida. Se requiere un marco que establezca políticas públicas realistas para integrar las responsabilidades de cuidado asignadas socialmente a las mujeres artistas, (Parody, 2024). Las instituciones culturales tienen la responsabilidad de abordar estas desigualdades, brindando oportunidades para el crecimiento profesional y la expresión artística. En México, uno de los desafíos constantes para estas instituciones es fomentar la participación y crear espacios donde las diversas voces de las mujeres puedan enriquecer el panorama laboral.

Finalmente, se resalta la necesidad de resignificar el trabajo artístico dentro de las políticas laborales y culturales, más allá de la romantización del mismo, reconociendo el valor económico y social del trabajo de las artistas visuales es crucial para promover su desarrollo profesional. Esto incluye la creación de marcos legales y sistemas de apoyo que aborden las especificidades de su labor, garantizando derechos laborales y acceso a beneficios sociales, así como políticas culturales pensadas en sumar al desarrollo profesional de las mujeres artistas.

Referencias

Aseveraciones y estadísticas en torno al tema de la mujer/arte—Museo de Mujeres. (2023, abril 27). <https://museodemujeres.com/es/biblioteca/2-aseveraciones-y-estadisticas>

Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochentas en México, una perspectiva de género* (Universidad Autónoma de Morelos). Casa Juan Pablos.

Bartra, E. (2003). Ideología y arte: El sexismo en el arte. En Frida Kahlo: Mujer, ideología y arte (pp. 43–68). Icaria (Antrazyt).

Caamaño, E. (2005). Las Transformaciones Del Trabajo, La Crisis De La Relación Laboral Normal Y El Desarrollo Del Empleo Atípico. *Revista de derecho (Valdivia)*, 18(1), Article 1. <https://doi.org/10.4067/S0718-09502005000100002>

Chihu, A., & López, A. (2006). La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci (1). 3(1), Article 1.

Cohen, N., & Gómez, G. (2019). Metodología de la investigación ¿Qué? Y ¿Para qué? La producción de los datos y los diseños. CLACSO.

De la Garza, E. (2009). El trabajo no clásico: La identidad y la acción colectiva de los trabajadores. 66, 9–13.

De la Garza, E. (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? (36). 22(36), Article 36.

De la Garza, E. (2018). Metodología configuracionista de la investigación. Gedisa Editorial.

De la Garza, E., & Hernández, M. (2021). Configuraciones Productivas y Circulatorias en los Servicios y Trabajo no Clásico: Fundamentos teóricos y estudios de caso. UAM-I.

Díaz, L., Torruco, U., Martínez, M., & Varela, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), Article 7.

Eder, R. (1982). Las mujeres artistas en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 251–260. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1982.50tomo2.1144>

Federici, S. (2016). Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Editorial Abya - Yala.

Feregrino, A. (2023). Trabajo no clásico y configuración productiva en el trabajo artístico. Ediciones del Lirio.

<https://librosceesh.izt.uam.mx/index.php/libros/catalog/view/550/35/91>

Guadarrama, R. (2008). Los significados del trabajo femenino en el mundo global. Propuesta para un debate desde el campo de la cultura y las identidades laborales (núm. 77). XXV(núm. 77), Article núm. 77.

Guadarrama, R. (2019). Vivir del arte (1.a ed.). Universidad Autónoma Metropolitana. <https://casadelibrosabiertos.uam.mx/gpd-vivir-del-arte.html>

Gutiérrez, M. A., & Valdivia, B. (2017). EL GENIO: PANORAMA HISTÓRICO DE KANT AL ARTE VIRTUAL. 3(2), 1775–1779.

Hernández, C. (2006). Lo femenino en el arte: Una forma de conocimiento. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 11(27), Article 27.

Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales (Telar: Espacios, prácticas y agentes culturales, pp. 40–49). (2019a). <https://telar.cultura.gob.mx/>

Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales (Telar: Espacios, prácticas y agentes culturales, pp. 40–49). (2019b). <https://telar.cultura.gob.mx/>

Lamas, M. (2000). El género la construcción cultural de la diferencia sexual.

Martínez, K. A., Marroquín, J., Ríos, H, (2019). Precarización laboral y pobreza en México. *Análisis económico*, 34(86), Article 86.

Parody, V. (2024). Mujeres artistas visuales en México: Desde el enfoque no clásico del trabajo y la precarización laboral.

Pérez, M., & López, I. (2019). Mujeres artistas y precariedad laboral en España. *Análisis y comparativa a partir de un estudio global*. 31(4).

Recomendación relativa a la Condición del Artista | UNESCO. (s/f). Recuperado el 12 de abril de 2023, de <https://www.unesco.org/es/legal-affairs/recommendation-concerning-status-artist>

Vosko, F. (2006). *Precarious Employment: Understanding Labour Market Insecurity in Canada*. McGill-Queen's Press.

Zafra, R. (2003). *Habitares reversibles (de la mujer, el arte e Internet)*. En *Mujer y cultura visual*.

TRABAJO ARTÍSTICO-RELIGIOSO, EMPRENDEDORISMO ESPIRITUAL Y EMPODERAMIENTO FEMENINO EN EL MARCO DEL MOVIMIENTO NUEVA ERA

*Viviana Marcela Fernández*¹

*Bárbara Novoa*²

Resumen: La religiosidad contemporánea se encuentra atravesada por los procesos de mercantilización, con la oferta y el consumo de mercancías religiosas que circulan y traspasan fronteras en un mundo cada vez más globalizado (De la Torre y Zúñiga, 2005). En este sentido, las prácticas y creencias enmarcadas en el movimiento espiritual Nueva Era no están ajenas a estos procesos. Algunos individuos se conforman como emprendedores espirituales (Funes y Nachón Ramírez, 2021) y ponen a disposición ofertas religiosas junto con un abanico diverso de cultura material de tipo religiosa dirigidas al creyente consumidor. Nos proponemos analizar la relación entre el trabajo artístico y lo religioso como vehículos productores de sentido entorno al empoderamiento femenino en el marco del movimiento Nueva Era. Abordaremos el caso de una artista plástica y canalizadora conectada con una red de creyentes Nueva Era de la ciudad de San Carlos de Bariloche, quien como emprendedora/productora ofrece una serie de mercancías y servicios de tipo religioso.

Palabras clave: Trabajo artístico/religioso, emprendedorismo espiritual, empoderamiento femenino, Nueva Era

¹ Universidad Nacional del Comahue (UNCo)

² Universidad Nacional del Comahue (UNCo)

Artistic-religious work, spiritual entrepreneurship and female empowerment in the framework of the new era movement

Abstract: Contemporary religiosity is crossed by the processes of commercialization, with the supply and consumption of religious merchandise that circulate and cross borders in an increasingly globalized world (De la Torre and Zúñiga, 2005). In this sense, the practices and beliefs framed in the New Age spiritual movement are not alien to these processes. Some individuals establish themselves as spiritual entrepreneurs (Funes and Nachón Ramírez, 2021) and make religious offerings available along with a diverse range of religious material culture aimed at the believing consumer. We propose to analyze the relationship between artistic work and religion as vehicles that produce meaning around female empowerment within the framework of the New Age movement. We will address the case of a plastic artist and channeler connected to a network of New Age believers from the city of San Carlos de Bariloche, who as an entrepreneur/producer offers a series of religious merchandise and services.

Keywords: Artistic/religious work, spiritual entrepreneurship, female empowerment, New Age

Introducción

El fenómeno social conocido como Nueva Era o New Age, se fue delineando como un movimiento religioso que tuvo sus raíces en corrientes de pensamiento esotéricas del siglo XIX (Teisenhoffer, 2008), sin embargo, se visibilizó a partir de la década de 1960 entre las clases medias urbanas en consonancia con los movimientos sociales y contraculturales que se manifestaron en distintos países occidentales (Carozzi, 1999; Teisenhoffer, 2008). Es un fenómeno complejo de conceptualizar y abordar en el sentido de la multiplicidad de agrupaciones religiosas o terapéuticas que lo integran y que tienen sus particularidades según el contexto histórico y social en el que van surgiendo (Carozzi, 2007; Frigerio, 2013; Fernández, 2021). Sin

embargo, si bien en general se observa una amplia oferta en terapias y espiritualidades alternativas, asociaciones esotéricas, terapéuticas y orientales asociadas al movimiento, este se sustenta y se origina en la creencia profética en el advenimiento de una nueva y superadora era astrológica de paz y prosperidad, la era de Acuario, que conducirá a la transformación espiritual de la humanidad y a su crecimiento en este sentido (Fernández, 2013; De la Torre y Gutiérrez Zúñiga, 2016). El movimiento Nueva Era se caracteriza por un marco interpretativo que da sentido a las prácticas y creencias, en el cual los seguidores reconocen la idea de un Self sagrado,³ que debe manifestarse y desarrollarse dentro de una cosmovisión holista, donde se combina la transformación personal con la social y que relacionan con la llegada de una nueva era astrológica (Frigerio, 2013). También se encuentran presentes la concepción acerca de la autonomía personal y la importancia de la circulación de los seguidores entre diversas ofertas terapéuticas o religiosas para lograr el desarrollo o transformación espiritual, así como la valoración de la naturaleza y la conexión especial que creen tener con ella (Carozzi, 2000).

En Argentina, si bien muchas creencias y prácticas Nueva Era ya estaban desarrollándose, fue recién a partir de la restauración de la democracia en 1983, cuando su presencia en el espacio público se fue haciendo progresivamente más evidente (Frigerio, 2018). Durante el siglo XXI, fueron adquiriendo mayor visibilidad y popularidad, debido a la difusión de estas creencias y prácticas por las industrias culturales y los diferentes medios de comunicación, por fuera de los circuitos alternativos que comúnmente vehiculizaban al discurso New Age (Frigerio, 2016).

Por otra parte, la religiosidad contemporánea se encuentra atravesada por los procesos de mercantilización, por la oferta y el consumo de mercancías religiosas que circulan y traspasan fronteras en un mundo cada vez más globalizado (De la Torre y Zúñiga, 2005). En este sentido, las prácticas y creencias Nueva Era no están ajenas a estos procesos. Algunos individuos se conforman como emprendedores espirituales (Funes y Nachón Ramírez, 2021) y ponen a disposición ofertas religiosas como espacios de formación, cursos, talleres, organización de viajes o retiros

³ Nos referimos al “Yo” o “ser” sagrado

espirituales propiciando un turismo de tipo espiritual o esotérico (en el sentido de Flores y Cáceres, 2019) y ofrecen un abanico diverso de cultura material de tipo religioso, entre otras, que están dirigidos al creyente-consumidor.

El movimiento Nueva Era en la localidad de San Carlos de Bariloche tuvo sus primeras manifestaciones en la década del sesenta, momento en que comenzaron a radicarse en la ciudad maestros espirituales que difundieron las enseñanzas y creencias en torno a la llegada de una Nueva Era espiritual. A partir de los 2000, el movimiento adquirió mayor visibilidad debido al impacto que tuvieron la revolución tecnológica, la aparición de los primeros cybers y luego la introducción de la Web 2.0, el auge de los blogs y las páginas web en el funcionamiento de este campo religioso (Fernández, 2022). A su vez, en el marco de la crisis del 2001 y de los desplazamientos poblacionales conocidos como migrantes por “estilo de vida” (Merlos, 2018) o “por amenidad” (Otero y González, 2012), arribaron a la ciudad nuevos maestros espirituales que utilizaron estos medios comunicacionales e incorporaron los discursos Nueva Era locales en el corpus de creencias que sustenta al movimiento a nivel global. Relacionado a lo anterior, desde la década del 2000 se produjo una mayor expansión de estas creencias y progresivamente comenzaron a visualizarse un número significativo de agrupaciones espirituales y esotéricas, así como proliferó una importante oferta de bienes y servicios religiosos, de terapias y espiritualidades alternativas (Fernández, 2013, 2022). Estas ofertas no sólo son ofrecidas por quienes se fueron radicando en la ciudad, sino también, por creyentes-emprendedores provenientes de otras localidades nacionales e internacionales, que se movilizan a Bariloche, gracias a sus conexiones con las redes de creyentes locales, para brindar charlas, dictar cursos y talleres.

Entre esas ofertas religiosas disponibles, en la presente propuesta abordaremos el caso de una artista plástica y canalizadora⁴ conectada con una red de creyentes Nueva Era de la ciudad de San Carlos de Bariloche

⁴ Los canalizadores llevan adelante la práctica de la “canalización”, que se sustenta en la creencia en la comunicación con seres del mundo espiritual, los cuales transmiten mensajes personales o para la humanidad.

(Provincia de Río Negro, Argentina)⁵, quien como emprendedora/productora ofrece una serie de productos y servicios de signo religioso. Entre ellos se destacan la venta de sus obras de arte y el dictado de talleres que aúnan tres elementos: el trabajo artístico, las creencias en torno a la práctica de la canalización y narrativas acerca del papel de la mujer y lo femenino. En función de lo anterior, nos proponemos analizar la relación entre el trabajo artístico y lo religioso como vehículos productores de sentido entorno al empoderamiento femenino en el marco del movimiento Nueva Era.

Las fuentes analizadas consistieron en las plataformas virtuales de la emprendedora espiritual, que incluyeron las redes sociales Facebook, Instagram y Youtube, desde donde ofrece y comercializa sus mercancías religiosas, se contacta con sus clientas y emite discursos escritos y visuales en relación a sus creencias y lo que simboliza la mujer para el movimiento Nueva Era. Otras fuentes consideradas fueron el producto de la observación participante de sus comunidades virtuales, y los folletos informativos que distribuye entre sus clientas sobre sus ofertas religiosas y entrevistas. El abordaje metodológico para el análisis de las redes sociales implicó, por un lado, el tratamiento del texto y, por otro, el de los recursos visuales o audiovisuales que fueron analizados con las metodologías acorde a cada caso y en conjunto en el marco del sitio web. Aplicamos el análisis crítico del discurso (Karam, 2005; Fonseca López, 2013), metodología que incluye un conjunto de procedimientos sobre un cuerpo de prácticas comunicativas, en las cuales se aplican herramientas de interpretación con el objetivo de comprender la producción social del sentido y la intencionalidad de las narrativas que emiten los creyentes. Analizamos al emisor, su intencionalidad, el contexto de producción discursivo, así como los códigos y el lenguaje específico que manejan en el marco de la creencia. En el proceso investigativo debemos destacar la necesidad de adquirir una competencia comunicativa (Iñiguez, 2003) para comprender la

⁵ San Carlos de Bariloche es una ciudad norpatagónica ubicada en el departamento de Bariloche, provincia de Río Negro, Argentina. Se encuentra asentada dentro del Parque Nacional Nahuel Huapi en la margen sur del lago homónimo y cuenta con uno de los ejidos urbanos más extensos del país (27.455 Ha.). Es uno de los principales centros turísticos argentinos y se caracteriza por un paisaje de montañas, bosques y lagos que atraen a turistas nacionales e internacionales. La composición social de esta ciudad es diversa, definida espacio-temporalmente según las principales corrientes migratorias externas e internas entre fines del siglo XIX y la actualidad (Otero, Merlos, Rodríguez, Molins, 2015).

especificidad temática, el lenguaje específico utilizado por los creyentes y sus sentidos. Por otra parte, la hermenéutica interpretativa para la comprensión de las artes visuales (Brecht, 2008) nos permitió analizar elementos como imágenes y fotografías presentados en los sitios web. En cuanto a la comunidad virtual, que se ha constituido a partir de la interacción entre la artista-canalizadora y sus seguidoras, fue abordada metodológicamente desde la ciberetnografía (Ruiz Torres, 2008), que conlleva un conjunto de técnicas y métodos que, si bien en principio son retomados en sus aspectos generales de la etnografía clásica, deben ser adaptados para atender a la especificidad del espacio virtual concreto sobre el que realizamos nuestra investigación.

Artista, canalizadora y emprendedora espiritual

La artista-canalizadora Paula, a través de sus redes sociales (Facebook, Instagram y Youtube),⁶ ofrece una serie de productos y servicios de tipo religioso a cambio de dinero, destinados a un público femenino. Estos incluyen pinturas artísticas personalizadas para sus clientas y oráculos que ella misma diseña. Su oferta religiosa también consiste en retiros espirituales vivenciales, de una duración de dos a tres días en diferentes localidades del país, como por ejemplo en San Marcos Sierras, en la provincia de Córdoba y en Uspallata, Mendoza. Por otra parte, entre sus propuestas se incluyen el dictado de charlas, lecturas oraculares y prácticas meditativas,⁷ talleres de enseñanza de arte y canalización, y los denominados de “Liberación Femenina”, “Frecuencia liberación del Miedo” y “Taller Sanación Cuántica del Alma Femenina”, entre otros,⁸ dictados tanto de forma presencial como virtual. Los talleres y las charlas presenciales se imparten a través de sus viajes a diferentes localidades de Argentina (Rosario, Capilla del Monte, Mar del Plata, entre otros), a países

⁶ Los sitios analizados fueron: Arte Cósmico (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100054075856739>); Paula Rubio Art (<https://www.instagram.com/paularubioart/?hl=es>); Paula Rubio (<https://www.youtube.com/channel/UCYwGbgngT4xCrrRWy8ha2OA>)

⁷ Puede consultarse como ejemplo: Arte Cósmico (9 de noviembre 2020).

⁸ En los siguientes post de Facebook pueden encontrarse algunos ejemplos de los talleres brindados: Arte Cósmico (25 de julio. 2021); Arte Cósmico. (15 de abril de 2018).

de Latinoamérica como Colombia, México y Perú, y en Europa, a España.⁹ En cuanto a los lives son transmitidos por sus redes sociales, y en muchas ocasiones se conecta en simultáneo con otros maestros de las localidades argentinas y de los países que ya hemos mencionado. También participa de eventos organizados por otros maestros espirituales o terapeutas alternativos donde lleva adelante una técnica que denomina “arte canalizado”¹⁰ y se promociona en programas radiales narrando acerca de su persona y las actividades que realiza.¹¹ En el presente trabajo nos centramos en su producción artística, en sus talleres de enseñanza del “arte canalizado” y los denominados de “Liberación Femenina”.

La actividad que lleva adelante, se inserta en lo que De la Garza Toledo (2009) define como trabajo no clásico o atípico. Entre algunos ejemplos que menciona el autor se pueden encontrar los siguientes trabajos: de tiempo parcial, estacional, a domicilio, el teletrabajo, el domiciliario, el del freelance, la venta callejera, las actividades delictivas, entre otros. En los trabajos no clásicos, la tradicional relación laboral entre asalariados y empresario se convierte en una relación triádica entre trabajador, cliente y empresario o bien entre el de trabajador autoempleado y cliente que está implicado directamente en la producción. En nuestro caso, la relación laboral se produce entre la trabajadora religiosa como autoempleada o emprendedora, vinculada en la producción de bienes y servicios espirituales, y sus clientes (creyentes) a cambio de una remuneración económica.

La artista-canalizadora, comenzó a trabajar de forma sistemática y remunerada desde el año 2012, aunando su trabajo artístico con sus creencias religiosas, constituyéndose así en una emprendedora espiritual (en el sentido de Funes y Nachón Ramírez, 2021), es decir combina su propio desarrollo personal, camino u objetivo de vida relacionado a la espiritualidad, con el trabajo como artista, su mantenimiento económico

⁹ Algunos de sus post que pueden consultarse son: Arte Cósmico (11 de marzo 2019); Arte Cósmico (9 de noviembre 2020); Arte Cósmico. (21 de enero de 2021); Arte Cósmico, (30 de agosto de 2019).

¹⁰ El arte canalizado según Paula se produce a partir de la comunicación con seres del plano espiritual que transmiten mensajes a las personas quienes llevan adelante esta práctica. Esos mensajes son plasmados en forma de dibujos o pinturas.

¹¹ Como ejemplo podemos observar su participación en el programa radial Frecuencias de Amor, posteo en la plataforma Youtube: Paula, (diciembre 2016).

como autoempleada y su desarrollo como profesional o especialista al interior del campo religioso. Destacamos entonces dos dimensiones, por un lado, la relacionada a lo económico, ya que el emprendimiento es una salida laboral donde se ofrecen bienes y servicios de signo religioso a cambio de un intercambio monetario, pero también por otro, se encuentra presente la dimensión religiosa. Esta emprendedora se constituye en una comunicadora, facilitadora y docente de conocimientos adquiridos en sus diferentes etapas de aprendizaje de otros emprendedores religiosos, que imparten cursos o talleres o que provienen según manifiesta, de “comunicaciones” de seres del plano divino (Paula, 2016). Es decir, el proceso de trabajo que analizamos involucra lo artístico y lo religioso ya que alude a su trabajo no solo como pintora, sino también como “canalizadora”, es decir como mediadora espiritual. Los mediadores espirituales o religiosos son entendidos como individuos que asumen el rol de intermediarios entre el mundo físico y el espiritual y que difunden discursos religiosos de carácter revelador, estos se basan en la creencia de que se produce la comunicación entre un ser espiritual que transmite un mensaje con el fin de dar indicaciones, enseñanzas, pautas de comportamiento, la puesta en marcha de determinados rituales, etc., a una persona (canalizador/mediador religioso) que lo recibe y lo retrasmite a la humanidad (Fernández, 2022). Como canalizadora menciona en sus redes sociales que se comunica con entidades espirituales y el producto de ese contacto es lo que plasma en sus pinturas. La artista afirma que

Estas obras pueden representar la energía Angélica, la Energía Cósmica de los Seres de Luz de las Estrellas o la de algún Maestro Ascendido. No lo determino yo sino que fluyo con la Energía de Luz que se presenta. Ellos se presentan cuando la persona necesita una conexión más fuerte y tangible con estos maravillosos Seres. (Arte Cósmico. 20 de octubre de 2018)

En este sentido, su producción artística es producto de su forma de creer, de su marco interpretativo (en el sentido de Carozzi, 1998) relacionado al movimiento Nueva era y lo artístico se convierte en una forma de expresar y vehiculizar lo sagrado. Debemos señalar que el arte en sus diversas manifestaciones (pintura, escultura, música, entre otras) tiene una significancia particular para los creyentes de la Nueva Era, pues es

considerado un vehículo que permite el contacto con el plano divino y un medio para el crecimiento espiritual, que permitirá conseguir paz, armonía y unificará a la humanidad, posibilitando el camino hacia una superadora Nueva Era espiritual para el mundo (Fernández, 2021). Por lo tanto, sus obras cobran sentido al interior de un campo semántico más amplio que va más allá de lo estético, pues comprende en su significación el conjunto de prácticas rituales y sistemas míticos que conforman la noción de lo sagrado (Brech, 2008). El acto de pintar se convierte en ritual y en un acto mágico-religioso; es en primer lugar un proceso espiritual que se antepone y forma parte del momento de la producción técnica de la obra. La artista sostiene que antes de comenzar a pintar, lleva adelante un proceso interno donde se despoja de su ego, realiza un proceso meditativo y conecta con sus guías espirituales quienes le indicarían lo que debe representar en su obra, a este proceso lo llama “arte canalizado” (Paula, 2016). En uno de sus post de Facebook puede verse la significación religiosa de su producción artística y la forma en que elabora sus pinturas,

Las obras que realizo son personales y canalizadas exclusivamente para la persona que las encarga, son acompañadas por un Mensaje de Luz de sus Guías, ampliando la información que la pintura trae. Lo que puede apreciarse en estas obras va mas allá de lo que los ojos físicos pueden percibir, son obras para ver con los ojos del Alma, Obras-Portales en las cuales se plasma y se ancla la energía de Luz y Amor con que fueron creadas. Mediante un proceso de canalización no presencial a través de la apertura de los Registros Akáshicos de la persona, contactando con sus Guías y Maestros, con su Ángel, con su Esencia misma, son Ellos quienes me guían en la creación de la obra, mostrándome las imágenes y los colores a utilizar y permitiéndome vivenciar la energía de la misma. Las energías que bajaron para la creación de la obra, se plasman en el lienzo y desde allí se irradian para acompañar a la persona en sus procesos, en su autosanación, automaestría y evolución, convirtiéndose la pintura en un verdadero Portal Energético con el cual poder trabajar luego a través de la Meditación Contemplativa. (Arte Cósmico. 20 de octubre de 2018)

Ofrece de esta forma a sus clientas-creyentes un producto que consiste en cuadros personalizados que simbolizan lo que se halla en el interior de la persona y mensajes que sostiene recibir del plano divino para cada una de ellas, por lo tanto, la venta integra la obra en sí misma y su carga simbólico-religiosa. Los cuadros para la autora son considerados “portales energéticos” y “del alma” que permiten la reconexión de la persona que lo encarga con sus guías espirituales, quienes la ayudaran en su crecimiento espiritual. Al respecto manifestaba,

Un Portal Álmico es una obra que representa una visión de tu propia Esencia, de tu Luz, de Quien realmente Eres. Puede o no asemejarse a tu imagen, puede ser una obra realista o totalmente abstracta. Cada retrato del Alma muestra lo que la persona necesita ver de sí misma, el aspecto Divino que necesita reconocer dentro suyo, sus dones, sus talentos, su origen, lo que la persona necesita recordar para su propia Evolución. Los Portales del Alma te invitan a recordar tu Luz, se trata de un Mensaje de tu Alma para ayudarte a sanar, a conocerte, a equilibrarte, a empoderarte, a reconectar con tu propósito, a verte, a alinearte con tu Ser. (Arte Cósmico. 20 de octubre de 2018)

Esta tarea de realizar “pinturas-portales” es considerada por la artista como su misión en la vida, ya que cree que cada obra es “un punto de anclaje en la tierra” que permite reconectar con el plano divino, no solo a su poseedora sino también a la humanidad (Paula, diciembre 2016). Se transforma, por un lado, en un símbolo religioso, entendido como un vehículo de una concepción, de un significado, una formulación tangible de ideas que representan ideas, actitudes, anhelos y creencias (Geertz, 1973). A su vez, desde su dimensión geográfica religiosa, ese lugar físico, en donde se encuentra la obra, se constituye en un espacio sagrado, caracterizado según Rosendahl (2009b) como un campo de fuerzas y de valores que eleva las personas religiosas más allá de sí mismas, las cuales son transportadas a un medio distinto de aquel en el que transcurre su existencia. La experiencia de lo sagrado se dará entonces en el dominio de la emoción y del sentimiento del “ser en el mundo” y es diferenciado por medio de los símbolos, mitos y ritos, permitiendo la mediación entre el ser humano y la divinidad (Rosendahl, 2009b). En este sentido, las creencias delimitan sus lugares sagrados, estos espacios simbólicos, adaptándolos a

sus necesidades y dando origen a una identidad y a un sentimiento de pertenencia al grupo religioso (Rosendahl, 2009a).

Por otra parte debemos señalar que las narrativas emitidas por la pintora localmente, que tienen su eco en múltiples seguidores de otras partes del mundo, se ajustan y se suman a las que son emitidas y estimuladas globalmente por otros individuos o grupos que integran el movimiento Nueva Era, por lo tanto, contribuyen a su fortalecimiento. Como sostiene Fernández (2013), lo local enriquece a lo global y lo global a lo local, lo cual permite que el movimiento crezca y se dinamice.

En cuanto a la dimensión económica, como plantea Algranti (2014), los actores religiosos ponen en juego símbolos específicos y formas que le son propias, de organización en el desarrollo de productos culturales dirigidos hacia la figura del creyente-consumidor, y dependen de las fuerzas sociales que moviliza la “industria del creer”. Existen circuitos en el mercado religioso, espacios comerciales de compra y venta, de transacciones regladas de diferentes bienes, que se distinguen por las marcaciones espirituales a través de las cuales podemos identificar a una confesión específica (Algranti, 2014). En nuestro caso, a esos circuitos de bienes y servicios religiosos, la artista-canalizadora se suma con sus ofertas espirituales adhiriendo a las narrativas, la cosmovisión y las prácticas Nueva Era. No sólo se constituye en una forma de emprendedorismo, sino también en una manera de difusión de las creencias New Age que favorece el sostenimiento de las ideas centrales del movimiento, en la medida que se constituye en un emprendedorismo de tipo religioso. En este sentido, la cultura material religiosa recrea las grandes matrices discursivas, narrativas e imaginarios (Castoriadis, 2007 en Algranti 2019/2020: 7) y estos emprendedores como creyentes, nutren a estos discursos favoreciendo su expansión.

En relación al pago de estos bienes y servicios religiosos ofrecidos por la artista, como los talleres, las pinturas, los viajes espirituales, etc., se intercambian por dinero. En relación a este tema, se produce una disputa en el campo religioso. Algunos maestros, facilitadores o terapeutas consideran que la retribución monetaria, a cambio de las enseñanzas de los seres espirituales que se comunican con ellos para transmitir mensajes a la

humanidad, no debe ser objeto de venta (Alexiis, 1 febrero de 2012). En cambio otros como Paula, afirman que es necesario que exista ese intercambio para que la “energía fluya”, se rigen por la llamada “Ley del Dar”. Una creyente nos ofrece una explicación acerca de la significancia del dinero y este principio,

El dinero realmente es un símbolo de la energía vital que intercambiamos, y de la energía vital que utilizamos como consecuencia del servicio que le prestamos al universo. Al dinero también se le llama moneda "corriente", nombre que refleja igualmente la naturaleza fluida de la energía. La palabra "corriente" viene del latín *cúrrere* que significa "correr" o "fluir". Por tanto, si impedimos la circulación del dinero -si nuestra única intención es acaparar el dinero y aferrarnos a él-, impediremos también, puesto que el dinero es energía vital, que éste vuelva a circular en nuestra vida. (Vida Positiva, 16 de julio de 2023).

La artista-canalizadora sustentada en esta creencia de la “ley del dar” publicita a través de sus redes sociales las distintas mercancías religiosas y las interesadas responden a sus publicaciones consultando por mayor información y los precios. Por mensaje privado (Messenger de Facebook) a cada una de sus potenciales clientas, la emprendedora envía folletería explicativa acerca de las características de los talleres o de las obras de arte canalizada, sobre sus costos, formas de envío y de cómo trabaja (Paula, 20 de marzo de 2023). En sus redes tiene una importante cantidad de seguidores: 12.000 en Facebook, 8.061 en Instagram y 2.030 en Youtube. Cuando analizamos los posteos, las respuestas de sus clientes-seguidores y rastreamos sus perfiles, detectamos que son en su gran mayoría mujeres entre un rango etario que se encuentra entre 30 y 60 años. Por otra parte, estas personas provienen de diferentes provincias del país como Buenos Aires, Río Negro, Neuquén, Córdoba, Santa Fe, Mendoza, Misiones, entre otras y de países latinoamericanos como Perú, Chile, Uruguay, México, Colombia y de los europeos, principalmente España. En este sentido sus mercancías tienen un amplio circuito comercial. Las obras de arte se envían a todas partes del país y del mundo por encomienda.

Con respecto al ofrecimiento del dictado de los talleres y su difusión, se vio facilitado por la cotidianización de la virtualidad, que se intensificó a

partir del contexto de encierro durante la pandemia de COVID-19. Esto permitió llegar a mayor cantidad de personas en distintas localidades y ofrecer a sus clientas las comodidades de que puedan visualizarlos en cualquier momento donde sea que estén, ya que se ofrece el material grabado para quienes adquieren el producto. Como apunta Flores (2020) se ha redefinido la dimensión sagrada del espacio por el confinamiento y el distanciamiento social en tiempos de pandemia, que llevaron a procesos de reinención y readaptación de las prácticas religiosas. Actualmente la pintora y creyente continúa aprovechando la modalidad virtual, que le permitió ampliar la distribución de sus ofertas religiosas y, como emprendedora y productora de la industria cultural religiosa, se suma a la infinidad de ofertas Nueva Era que circulan y están disponibles para el creyente-consumidor.

El trabajo artístico-religioso como vehículo de empoderamiento femenino

Las mercancías religiosas que ofrece la artista-canalizadora, como sus pinturas, la enseñanza del “arte canalizado” y los talleres de “Liberación femenina”, también llamados “Fractales del Divino Femenino. El retorno a la Diosa”, tienen una impronta que apunta a la exaltación, la revalorización y la sanación de las mujeres de sus padecimientos de género. Su propuesta se suma al denominado por Ramírez Morales (2018) como “movimiento de la Diosa”, el cual surge estimulado por el movimiento feminista, en el contexto de las espiritualidades alternativas como la Nueva Era. Se produjeron así nuevas formas de acercarse a lo religioso por fuera de las religiones tradicionales, impulsado por una búsqueda espiritual que estuviera alejada de las concepciones religiosas patriarcales y que proveyera espacios equitativos donde las mujeres lograran ejercer su espiritualidad y religiosidad sin las distinciones de sexo y de género (Ramírez Morales, 2018). Lo sagrado se trasladó a la figura femenina de la Diosa, recuperando antiguas narrativas religiosas y creencias en las cuales las mujeres tenían protagonismo, como un modo de liberación de las opresiones religiosas patriarcales (Ramírez Morales, 2018). Según Gil Soldevilla (2016), este movimiento se constituyó en una tendencia espiritual hacia los años setenta

a partir de la segunda ola del feminismo o movimiento de liberación femenina que se desarrolló particularmente en Occidente, y que empoderó a las mujeres a través de una divinidad femenina y las características de su sexo, relacionada a la conexión con los ciclos y ritmos, así como a la capacidad de crear vida.

La artista-canalizadora en sus obras y en sus narrativas, recupera esta concepción acerca del papel de las mujeres en el movimiento Nueva Era, a partir del discurso del “sagrado femenino” o el “retorno a la Diosa” al que aludía Ramírez Morales (2018: 248), el cual, según la autora, las coloca en la posición de gestoras de una nueva espiritualidad y humanidad, donde se plantea la unión y la igualdad entre varones y mujeres, con el propósito de lograr el equilibrio universal.

En relación a lo anterior, en las obras de la pintora se destacan las representaciones femeninas, se reconocen figuras inspiradas en diosas provenientes de las religiones mesopotámica (Inanna), egipcia (Maat, Sekhmet, Isis y Hathor), griegas (Hécate y Afrodita), africanistas (Iemanjá), figuras cristianas como María, madre de Jesús, María Magdalena y los ángeles, combinados con seres fantásticos mitológicos (dragones, unicornios), animales como delfines y abstracciones, entre otros, plasmados en las obras en clave simbólica. Estos arquetipos femeninos, algunos de los cuales representan a mujeres anti modélicas, seres oscuros o bivalentes, se resignifican y resacralizan en el contexto de las creencias Nueva Era, y según sus creencias, estas deidades ayudarían a las mujeres en su proceso de sanación.

Las representaciones de estas diosas en sus pinturas, como símbolos religiosos, se constituyen en la base religiosa de los talleres de “arte canalizado” y de “Liberación Femenina”, ambos presentados como un recorrido de trabajo interior con meditación, en el cual las personas conectan con su interior y sus guías espirituales a través del dibujo y la pintura. Cada deidad simboliza un aspecto a trabajar en relación a los problemas a superar por las mujeres. La práctica artística y su producto, tanto las obras de la pintora y creyente como las que realizan las clientas en sus talleres, se presentan como herramientas de conexión con lo divino, de evolución espiritual y como una forma de transformación. Durante estos

talleres trabajan a través de la meditación, la canalización y las artes, diferentes temas que tienen por objetivo desarrollar un proceso interno de liberación, revalorización y sanación de las mujeres, en sus palabras, “un profundo proceso de vaciamiento y Alquimia, un real compromiso contigo misma, un camino de amor propio, autovaloración y empoderamiento” (Arte Cómico, 7 de enero de 2024). Los símbolos religiosos femeninos que retoma, las narrativas que emite sobre la situación de avasallamiento de las mujeres en la historia de la humanidad y las maneras de superarlas, sumado a las actividades que realizan, acompañan un proceso de empoderamiento de las mujeres que forman parte de sus propuestas. En este caso, entendemos al empoderamiento como un “proceso por medio del cual las mujeres incrementan su capacidad de configurar sus propias vidas y su entorno, una evolución en la concientización de las mujeres sobre sí mismas, en su estatus y en su eficacia en las interacciones sociales” (Schuler y Hashemi, 1991 en Schuler, 1997: 31).

A través de las diosas que retoma de distintas culturas y los elementos narrativos que elige para representarlas simbólicamente, incentiva en sus clientas la exploración interna, la revalorización de su persona femenina y a trabajar en su recorrido de empoderamiento a través de distintas etapas. En los talleres buscan conectarse con cada una de estas deidades, que según creen, les permitirán realizar un recorrido interno que posibilitará a las mujeres renacer, o convertirse en una nueva persona a partir de una nueva conciencia de revalorización sobre su género.

Inanna, es la diosa sumeria del amor y la guerra que desciende al inframundo, al reino de la muerte para posteriormente, gracias a la intervención de Enki, su padre, volver a la vida.¹² Paradójicamente, estas narrativas mitológicas originalmente sumerias, que se extienden a otras partes de Próximo Oriente, se visibilizaron en sociedades marcadamente patriarcales. Ortiz de Zárate (2022) sostiene que este mito se relaciona con otro, el “del héroe”, quien a partir de un llamado interior se enfrenta a la muerte, se convierte en una persona más fuerte transformándose en alguien diferente. En este sentido, podría pensarse como un ritual de paso que se

¹² Existen diferentes versiones del mito, se puede consultar al respecto: Ortiz de Zárate (2022) y Cabrera (2017).

produce a través de la travesía de la diosa por los distintos planos cosmológicos (Cielo/Tierra/Inframundo) como sugiere Cabrera (2017).

En el caso de la artista-canalizadora, retoma estas narrativas incorporándolas a su propuesta de liberación y sanación femenina como manifiesta en uno de sus folletos,

La Diosa todo lo abarca. Es luz y oscuridad. Es pureza, es amor incondicional, es belleza sagrada [...] Pero también es el descenso a lo profundo de la noche, [...] es la destrucción. Las Diosas Oscuras son aquellas que nos guían en el camino al propio inframundo, que nos llevan a enfrentar los propios demonios, a verlos de frente, a perderles el miedo, a trascender con valentía la propia oscuridad. Conectar con ellas es haber tomado la firme decisión de transformarse [...] Permite que te tome de la mano para zambullirte en tu inconsciente [...] Te conducirá por rincones en sombra que tal vez ni siquiera sabías que existían. Permanecerá a tu lado, en tu incomodidad, en tu noche oscura, porque sabe que al trascender tus sombras podrás renacer nueva, con toda la energía disponible para SER. (Paula, 20 de marzo de 2023).

Inanna es considerada diosa de luz pero también de oscuridad, quien según cree, le permite a las mujeres descender a lo profundo de su ser, en un viaje interior y renacer como otra persona superando sus miedos y obstáculos. Con el mismo sentido, retoma las creencias en torno a Iemanjá, diosa de los mares en la cultura africana. El culto a esta entidad, protectora de los pescadores, respetada y temida a la vez, surge de la mitología yoruba¹³ representando a la maternidad universal, a la fecundidad y ha repercutido en América Latina con múltiples variantes (Luna Tolentino, 2020). Frigerio (2021) señala que la devoción y el culto a Iemanjá se han expandido más allá de los seguidores afroumbandistas, incluso entre creyentes de la Nueva Era. Este arquetipo femenino presenta ambivalencias, bondad y fatalidad o maldad a la vez (Perillo Seixas, 2018). Pero para la artista, “La Diosa del Mar [...] insta a zambullirte en tu interior, a bucear en tus propias aguas internas, tu mundo emocional y del inconsciente” (Paula, 20 de marzo de 2023), para que las mujeres puedan

¹³ La cultura yoruba es de origen africano, uno de los grupos etnolingüísticos más grandes del continente. Su lengua pertenece a la familia lingüística congo-kordofaniana.

observar su interior y liberarse de las emociones reprimidas y estancadas, de antiguos traumas o experiencias dolorosas. Ambas diosas abren la posibilidad para las creyentes de la exploración interna, la sanación espiritual y psíquica para una apertura al estado de alegría y disfrute.

Otras diosas resignificadas y reapropiadas del antiguo Egipto son: Isis, Maat, Sekhmet y Hathor. Isis complemento femenino en el mito osiriaco era símbolo de la fertilidad, considerada la gran madre o madre de las madres (Dunn, 1990 en León Río, 2020: 15), representaba a una mujer luchadora y fuerte, que había desafiado al dios Seth en la búsqueda y restauración (a través de la magia) del cuerpo de su amado Osiris el cual había sido desmembrado. Este mito fue retomado entre los practicantes de las religiones del misterio durante los primeros siglos de nuestra era y se la consideraba como el principio femenino por excelencia, fuente de magia, de la fecundidad y la transformación, para posteriormente, en los círculos esotéricos, constituirse en la que detentaba el secreto de la vida, la muerte y resurrección (Chevalier y Gheerbrant, 1999 en León Río, 2020: 15-16). Por su parte Maat y Hathor, también representaban el principio femenino por excelencia, cumplían roles claves; la primera mantenía el equilibrio, el orden del cosmos, de la sociedad y la fertilidad, mientras que la segunda era la diosa que con su cuerpo sostenía al mundo, protegía sus hijos (sociedad) y se la relacionaba con la creación (Castañeda Reyes, 2020). En cuanto a Sekhmet, la diosa leona, apodada “la poderosa”, era quien controlaba a la humanidad rebelde (León Río, 2020).

Para esta maestra espiritual, mientras las diosas Inanna e Imanjá como símbolos religiosos que intermedian en el contacto con lo divino permiten “la sanación de las heridas del Alma Femenina”, el grupo de las cuatro diosas egipcias que mencionamos anteriormente simbolizan el camino de iniciación a una nueva vida, hacia la magia interior y reconexión con lo divino que se haya en el interior de la persona (Isis); la construcción de una nueva realidad sustentada en el equilibrio y la armonía (Maat) conectando con la parte masculina, que según afirman las creyentes, está presente en las mujeres (Sekhmet). Por su parte, Maat representa el equilibrio interno entre lo masculino y lo femenino que está en la naturaleza de las personas. El ciclo cierra con Hathor, diosa que conduce a la propia luz de las mujeres para convertirlas en canales, entendido como mediadoras entre el mundo

divino y terrenal, y por lo tanto, ejercer su poder femenino en contacto con la divinidad, con lo numinoso (Paula, 20 de marzo de 2023).

En el caso de deidades como la Virgen María y María Magdalena, recuperadas del cristianismo, recobran nuevos sentidos. La primera es considerada en su rol de madre, mientras que la segunda, quien había sido repudiada y acusada de prostituta, una mujer anti modélica en sus orígenes, se resignifica en la representación del equilibrio entre lo masculino y lo femenino. La artista-canalizadora afirma al respecto: “María Magdalena representa eso para mí, el Ser completo, manifestado en su magnificencia, con ambas energías integradas en total equilibrio, fuerza, poder y amor compasivo al Servicio del bien mayor. El llamado a despertar las propias capacidades Divinas” (Arte Cósmico, 22 de julio de 2021). Las narrativas entorno a ambas deidades apuntan no sólo a la “sanación de las heridas del alma femenina”, sino también a la “liberación ancestral linaje femenino” de sus padecimientos genéricos (Paula, 20 de marzo de 2023). Esto se produce según creen, por medio de la liberación de las creencias y memorias dolorosas acerca de ser mujer, de su sometimiento y de la restauración de la voz femenina, luego del silenciamiento al que se vieron sometidas las mujeres históricamente. Aquí se las revaloriza como arquetipos/símbolos que les permitirán a las mujeres cerrar ciclos de dolor, equilibrar las energías masculinas y femeninas y tomar conciencia de, como sostiene Lagarde (2005), sus cautiverios, del sufrimiento, conflictos, contrariedades, vidas estereotipadas, etc. que las expone a la subalternización en relación al poder y las somete en el dominio de sus vidas en el marco de culturas clasistas y patriarcales.

En cuanto al grupo de diosas griegas, Hécate, era considerada la protectora de los magos y hechiceras y se la reaccionaba a la vida y a los opuestos del luz y tinieblas, diosa de las encrucijadas, que regía sobre el cielo, la tierra y el mar, constituyéndose en una figura ambivalente (Aranda García, 2016). Según la mediadora religiosa, intercede para que las mujeres puedan trascender las heridas y dejen atrás el dolor en el pasado. Con respecto a esta diosa manifiesta en su red social Instagram,

Hécate te invita a liberarte de la opresión a alzar la voz, a expresar tu Magia como no has podido hacerlo antes, a transmitir esos

conocimientos que se encontraban ocultos, a anclarte en tu Poder. Pero para eso es necesario liberar esos silencios del pasado. (Paula, 3 de mayo 2023).

La canalizadora también hace referencia a los cambios en la situación de las mujeres en el presente ayudadas por Afrodita, quien representa la transformación de las creyentes en un nuevo ser, luego de pasar por esta etapa de trabajo interior, y a partir del amor propio, el auto cuidado y el compromiso consigo misma. Sostiene que “la Diosa del Amor te invita a verte con nuevos ojos, a amarte, a ponerte en primer lugar. Te invita a traer al cuerpo todo lo que has despertado y permitir que tu semilla florezca. Ya es tiempo de Renacer.” (Paula, 15 de junio 2023). Las narrativas promueven superar el pasado oscuro de las mujeres y convertirse en nuevas personas. Como sostiene Zapata (1998 en Santana, Kauffer y Zapata, 2006: 72), el principal paso en el empoderamiento femenino es la toma de conciencia de la subordinación por parte de las mujeres para que se produzcan los cambios de su participación y en el ejercicio de las diferentes facetas del poder, personal, colectivo y en el de las relaciones cercanas.

La artista, mediadora religiosa y emprendedora, a través de sus obras, las diosas como los símbolos religiosos, los talleres de arte canalizado y de liberación femenina, ofertas religiosas que están relacionadas con el trabajo artístico como punto de partida para la sanación espiritual femenina, emite una serie de narrativas que apuntan a una revisión del lugar que ocuparon y ocupan las mujeres sumergidas en una sociedad históricamente patriarcal, y a su revalorización genérica como podemos visualizar a modo de resumen en el siguiente gráfico,



Narrativas de la artista canalizadora en sus talleres entorno a sanar heridas del género femenino y promover el empoderamiento femenino, ciclo de sanación liberación femenina.¹⁴

La emprendedora, como artista y mediadora religiosa promueve el empoderamiento femenino entre sus clientas-creyentes, lo cual estimula la auto reflexión de sus situaciones personales y su auto revaloración en su condición de mujeres. Como sostiene León (1997), cumplen un importante rol los agentes externos que colaboran en crear conciencia de la discriminación de género, ya que facilita las condiciones que permiten que las mujeres modifiquen la imagen de sí mismas y las creencias sobre sus

¹⁴ Las narrativas han sido relevadas de la página de Facebook de la canalizadora y de la folletería que entrega a sus clientas: Arte Cómico (<https://www.facebook.com/profile.php?id=100054075856739>); Paula. (20 de marzo de 2023).

derechos, sus capacidades y que superen de esta forma sus sentimientos de inferioridad y sus obstáculos.

Palabras finales

A través sus obras, los talleres de arte canalizado y de liberación femenina, todos ellos relacionados con el trabajo artístico como punto de partida para la sanación espiritual femenina, la artista propone una revisión del lugar que ocuparon y ocupan las mujeres sumergidas en una sociedad históricamente patriarcal, lo que Lagarde (2005) define como cautiverios. Sus discursos representan una forma consciente de romper los estereotipos genéricos asignados, los mandatos a los que han sido sometidas, la falta de libertad, la cosificación de su ser, los roles esperados que deben ocupar, la represión, y el silenciamiento. Estos se sustentan en un discurso mayor relacionado a la creencia del “sagrado femenino” que emana desde el propio movimiento espiritual que considera que las mujeres son las sujetas centrales para el surgimiento de la nueva era (Ramírez Morales, 2018). Las actividades que realizan y las narrativas emitidas estimulan entre las mujeres que forman parte de sus propuestas la idea de empoderamiento, en una sociedad que aún hoy en día, conserva un sesgo patriarcal. En este proceso de empoderamiento, el cuerpo femenino se presenta como un espacio sagrado que gesta a la Nueva Era (Ramírez Morales, 2018) y requiere ser sanado, al igual que el alma femenina de sus padecimientos genéricos.

En este trayecto, el trabajo artístico y el arte religioso están al servicio del empoderamiento femenino, proceso por el cual las mujeres consiguen mejorar la capacidad de configurar sus vidas y su entorno, a través de la concientización sobre sí mismas de la posición que ocupan (Schuler y Hashemi, 1991 en Schuler, 1997: 31), y a su vez, estimulan una postura crítica y de reflexión del rol histórico de las mujeres en las diferentes sociedades. Apuntan como señala León (2001), a cuestionar esas bases estructurales y al cambio en las relaciones de poder entre los géneros. Este estudio de caso nos abre una puerta a prácticas de trabajo no clásico presentes en el movimiento Nueva Era. La contrastación con otros casos y contextos nos permitirá complejizar esta propuesta.

Fuentes

Alexiis, entrevistada por Viviana Fernández, Bariloche, 1 de febrero de 2012.

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 11 de marzo 2019. ¡¡¡Colombia allá vamos!!! [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0czkSKiesvB2CWe2LBryrakFZA8szZzdCbbQ5kW8sDiazWjcm5spQyeR2PYudqWjl&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 15 de abril de 2018. Hoy en San Isidro las espero en el Taller Inicial de Arte Canalizado [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Q7KCwSMAivV9H53hRdqQLeHviWJnwfAUvYKKrGVGFtKjh4cAhe7mx1JMS eE9J6Lhl&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 20 de octubre de 2018. ¿Qué es arte canalizado? [Álbumes de Arte Cósmico]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1091838747664067&type=3&paipv=0&eav=AfaMWxUnIDrnZy8FnPdK6yGTVhXufELKfgBiHnXebqqm7MFXXjCElqS-cjAGZC94k7M&_rdr

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 21 de enero de 2021. Cambiar la #Perspectiva [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02N7fjYp5qaUjj4RnYqiCxdqRGfdTk5Nk4VvKSoWCkwCA5QCaT'TBGd7aKv2ff6GZfRel&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 22 de julio de 2021. Anoche en mis sueños una mujer dorada [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02TA27oEdKYJA2JBsTzzPUhFof9rHtbB62zxaxyfUt9yXm7Wpqqfd9csBDrsX1atSJEl&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 25 de julio. 2021. Hoy en el Día fuera del Tiempo, en el Taller Sanación Cuántica del Alma

Femenina [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid031PoXKEKuSaKp8Dgv2443omKMsNXBkVhyg8eD5LgBktSkPPmePoGU6BpomeNmGpAZl&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 30 de agosto de 2019. Hola amigos de #España [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0wpddbzbkrTR6CkaCEXThGy1wCd3FpeKyA4EPA5rtNrrdVJu7rbpNR3ZQsVCjrA5l&id=268255956689021

Arte Cósmico. [profile.php?id=100054075856739]. 7 de enero 2024. La propia Transformación interna puede convertirse en una poderosa Medicina [Post]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/share/p/E1zZ38n7jktVPjPY/?mibextid=0FDknk>

Arte Cósmico [profile.php?id=100054075856739]. 9 de noviembre 2020. La #Frecuencia: #Creación & #Destrucción [Post]. Facebook. Recuperado de https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02gTUcSzxUpsMoPMhhDamE2mhYrdfLM2BZFNaDn9Qeu3rMEaSqkQMSnLTdDZQP5ExFl&id=268255956689021

Paula. (20 de marzo de 2023). Fractales Del Divino Femenino, el Retorno a la Diosa [Folleto en PDF]. Mensaje de Facebook. Mensaje privado enviado a las autoras en Messenger.

Paula. (Diciembre 2016). Entrevistada por Rita Ferraro. Programa radial Frecuencias de amor. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=asxHbrYWnOQ;>

Paula. [paularubioart/?hl=es]. 15 de junio 2023. Afrodita, El Templo del Florecimiento [Post]. Instagram. Recuperado de https://www.instagram.com/p/Cth_YMptb6s/?hl=es

Paula. [paularubioart/?hl=es]. 3 de mayo 2023. El Chakra de la Garganta ha recibido un gran daño por el modo en que la sabiduría de la Diosa fue

silenciada y oprimida [post]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/CryLy49sShe/?hl=es>

Vida Positiva. (16 de julio 2023). La Ley del Dar. Recuperado de <https://www.vidapositiva.com/la-ley-del-dar#gsc.tab=0>

Referencias bibliográficas

Algranti, J. (2014). La industria del creer: sociología de las mercancías religiosas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.

Algranti, J. (2019-2020). Sociología del cine religioso. Análisis de la industria del entretenimiento católico y evangélico en Argentina. PAAKAT: revista de tecnología y sociedad, 9 (17). <https://doi.org/10.32870/pk.a9n17.441>

Aranda García, J. (2016). Diosas y hechiceras: la visión de la magia y la mujer en la antigüedad greco-romana. Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres, 4, pp. 130-154. Recuperado de <https://ojs.ual.es/ojs/index.php/RAUDEM/article/view/1752/2285>

Brech, J. A. (2008). El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. Universidad Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Cabrera, R. (2017). Política, literatura y religión durante la Tercera Dinastía de Ur y el período paleobabilónico: cuatro relatos sobre Inanna en su descenso al Inframundo. En I Jornada de Actualización en Investigación y Docencia sobre el Cercano Oriente Antiguo Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ensenada, 2 y 3 de noviembre, UNLP. Recuperado de <http://jaidcoa.fahce.unlp.edu.ar/i-jornada-2017/actas/ponencia-220929134150333669>

Carozzi, M. J. (1998). El concepto de marco interpretativo en el estudio de movimientos religiosos. Sociedad y Religión, (16/17), pp. 33-59.

Carozzi, M. J. (1999). La autonomía como religión: la Nueva Era. Alteridades, (9), pp. 19-38.

Carozzi, M. J. (2000). Nueva Era y terapias alternativas: construyendo significados en el discurso y la interacción. Buenos Aires: Educa.

Carozzi, M. J. (2007). A Latin American New Age?. En D. Kemp y J. Lewis (Coords.), *Handbook of New Age*, (pp. 341-357). Boston: Brill.

Castañeda Reyes, J. C. (2020). La poderosa diosa Maât. *Estudios de Asia y África*, 55 (2 172), pp. 225-262. Recuperado de https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-654X2020000200225&script=sci_abstract

De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. Neffa, E. De la Garza Toledo y L. Muñiz Terra (Comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). CAICYT/CLACSO.

De la Torre, R. y GUTIÉRREZ ZÚÑIGA, C. (2005). La lógica del mercado y la lógica de la creencia en la creación de mercancías simbólicas. *Desacatos*, (18), pp. 53-70.

De la Torre, R. y Gutiérrez Zúñiga, C. (2016). Genealogías de la Era. *Rever*, 16 (2), pp. 55-61. DOI: 10.21724/rever.v16i2.29282

Fernández, V. M. (2013). *Las creencias en el advenimiento de la Nueva Era, Bariloche 1960-2012* (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional del Comahue.

Fernández, V. M. (2021). El movimiento Nueva Era y la Bandera de la Paz en Bariloche (Norpatagonia, Argentina). *Sociedad y Religión*, 31 (58), pp. 1-21.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-70812021000300175.

Fernández, V. M. (2022). El movimiento Nueva Era en San Carlos de Bariloche. Territorialización de las creencias y los geosímbolos religiosos (pp. 165-200). En: L. Lago; R. Contreras Mühlenbrock; A. I. Barelli (eds.). *Territorios religiosos. Caminos y recorridos de investigación*. Buenos Aires: TeseoPress.

Flores, F. (2020). Espacialidad y religiosidad en tiempos de COVID-19: apuntes preliminares desde la geografía de las religiones. *Espaço & Cultura*, (47), pp. 37-54. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/115547>

Flores, F. y Cáceres, C. (2019). Heterodoxias turísticas. Lo exótico y misterioso como atractivo turístico en los valles Calchaquíes de Salta. *Posición*, 1, pp. 1-24.

Fonseca López, V. O. (2013). El método del análisis crítico del discurso y su aplicación en los sitios de Internet Hare Krishna. *Caleidoscopio - Revista Semestral De Ciencias Sociales Y Humanidades*, 16 (28), pp. 121-139. <https://doi.org/10.33064/28crscsh481>

Frigerio, A. (2013). Lógicas y límites de la apropiación New Age: Donde se detiene el sincretismo. En R. De la Torre, C. Zúñiga, N. Juet (Org.), *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age* (pp. 47-70). Casa Chata/CIE᳚SAS/ ColJal.

Frigerio, A. (2013). Lógicas y límites de la apropiación New Age: Donde se detiene el sincretismo. En R. de la Torre, C. Gutiérrez Zúñiga y N. Juárez Juet (Orgs.), *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age* (pp. 47-70). México: Casa Chata/CIESAS/ ColJal.

Frigerio, A. (2016). La ¿“nueva”? espiritualidad: ontología, epistemología y sociología de un concepto controvertido. *Ciências Sociais e Religião*, 18(24), 209-231.

Frigerio, A. (2018). ¿Por qué no podemos ver la diversidad religiosa?: Cuestionando el paradigma católico-céntrico en el estudio de la religión. *Latinoamérica. Cultura y Representaciones Sociales*, 12 (24), pp. 51-95. En bit.ly/3bl1JhA.

Frigerio, A. (2021). *Iemanjá: Casi una Virgen (africana) del Mar. M. Diego, Devociones marianas: Catolicismos locales y globales en la Argentina. Desde el siglo XIX a la actualidad* (pp. 243-259). Buenos Aires: Prohistoria.

Funes, M. E. y Nachón Ramírez, M. (2021). *Emprendedores espirituales. Formas de integración entre trabajo y espiritualidad en profesionales*

argentinos. Trabajo y sociedad, 22 (36), pp. 295-313.
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1514-68712021000100295

Funes, M. E. (2016). La integración entre la espiritualidad nueva era y el nuevo management en Argentina: afinidades y tensiones. Ciencias Sociales y Religión/ Ciências Sociais e Religião, 18 (24), pp. 191-208.

Funes, M. E. y Nachón Ramírez, M. (2021). Emprendedores espirituales. Formas de integración entre trabajo y espiritualidad en profesionales argentinos. Trabajo y sociedad, 22 (36), pp. 295-313. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1514-68712021000100295

Geertz, C. (1973). La interpretación de las culturas. Gedisa.

Gil Soldevilla, S. (2016). Estudio de caso publicitario: el empoderamiento de las divinidades femeninas y “la diosa que hay en ti”. Revista Signa, (25), pp. 609-630.

Iñiguez, I. (2003). Análisis del discurso. Manual para las Ciencias Sociales, Barcelona: UOC.

Karam, T. (2005). Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. Global media journal edición iberoamericana, 2 (3), pp. 34-50.

Lagarde, M. (2005). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM.

León Río, B. (2020). Arte y mito: el poder femenino-masculino de la diosa egipcia y su relación con la doble sexualidad psíquica del ser humano. Asparkia, (37), pp. 11-26 - DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.1>

León, M. (1997). El empoderamiento en la teoría y práctica del feminismo. En M. León (Comp.), Poder y empoderamiento de las mujeres (pp. 1-26). Colombia: Tercer Mundo.

León, M. (2001). El empoderamiento de las mujeres: Encuentro del primer y tercer mundos en los estudios de género. La Ventana, 13, pp. 94-106.

Luna Tolentino, J. Iemanjá-Yemayá: la diosa de los mares. *Ciencia y Filosofía*, 4 (4), pp. 22-38.
<https://doi.org/10.38128/cienciayfilosofa.v4i4.22>

Merlos, M. (2018). Posturismo y movilidades: los migrantes por estilo de vida como agentes de transformaciones socioculturales en San Carlos de Bariloche. *Aportes y Transferencias*, 16 (1), pp. 29-45.

Ortiz de Zárate, A. (2022). El descenso de Inanna. *Trama y fondo: revista de cultura*, (53), pp. 25-49. Recuperado de <https://www.tramayfondo.com/revista/libros/194/2.pdf>

Otero, A. Merlos, M., Rodríguez, M., Molins, M. C. (2015). Innovaciones culturales que desafían la producción del lugar. Caso de estudio: San Carlos de Bariloche. Ponencia en VII Simposio Internacional y XII Jornadas Nacionales de Investigación. Neuquén, 15, 16 y 17 de Octubre, Facultad de Turismo, Universidad Nacional del Comahue.

Otero, A. y González, R. (2012). *La Sombra del Turismo Movilidades y Desafíos de los Destinos Turísticos con Migración de Aménidad*. Neuquén: Educo Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

Perillo Seixas, L. (2018). María e Iemanjá: duas faces – um arquetipo. *Revista Último Andar*, (31), pp. 112-125. DOI: 10.23925/1980-8305.2018v1i1p112-125

Ramírez Morales, M. R. (2018). Expresiones femeninas de la Nueva Era. Los círculos de mujeres en México. En C. Steil, R. de la Torre, R. Toniol (Coords), *Entre trópicos: Diálogos de estudios Nueva Era entre México y Brasil* (pp. 243-267). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Rosendahl, Z. (2009a). Hierópolis y procesiones: lo sagrado y el espacio. En C. Carballo (coord.), *Cultura, territorios y prácticas religiosas* (pp. 43-56). Buenos Aires: Prometeo.

Rosendahl, Z. (2009b). Introducción. En C. Carballo (coord.), *Cultura, territorios y prácticas religiosas* (pp. 13-17). Buenos Aires: Prometeo.

Ruiz Torres, M. A. (2008). Ciberetnografía: comunidad y territorio en el entorno virtual. En E. Ardévol, A. Estalella, D. Domínguez (Coords.), *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica* (pp. 117-132). Ankulegi.

Santana, M. E., Kauffer, E. Zapata, E. (2006). El empoderamiento de las mujeres desde una lectura feminista de la Biblia: el caso de la CODIMUJ en Chiapas. *Convergencia*, (40), pp. 69-106. Recuperado de <https://www.scielo.org.mx/pdf/conver/v13n40/v13n40a3.pdf>

Schuler, M. (1997). Los derechos de las mujeres son derechos humanos: la agenda internacional del empoderamiento. En M. León (Comp.), *Poder y empoderamiento de las mujeres* (pp. 29-54). Bogotá: Tercer Mundo editores.

Teisenhoffer, V. (2008). De la "nebulosa místico-esotérica" al circuito alternativo. Miradas cruzadas sobre el new age y los nuevos movimientos religiosos. En K. Argyriadis, R. de la Torre, C. Gutiérrez Zúñiga y A. Aguilar Ros (Coords.), *Raíces en movimiento: prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales* (pp. 45-72). El Colegio de Jalisco-Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines-Institut de Recherche pour le Développement- CIESAS-Occidente- ITESO

***LA SALIDA ES COLECTIVA... DOBLE
SUBALTERNIDAD, REIVINDICACIONES FEMINISTAS
Y TRABAJO MUSICAL INDEPENDIENTE EN LA
POSPANDEMIA***

Marta Flores

Resumen: En el marco de una investigación sobre el trabajo musical autogestivo y las asociaciones de artistas independientes, nos interesará recuperar las voces de las músicas y su visión acerca de las políticas culturales, sobre todo en relación a su trabajo como mujeres artistas y productoras autogestivas. Considerar a las artistas como sujetas políticas, en su lucha por la aplicación de la Ley Nacional de la Música y de la Ley de Cupo Femenino en los Escenarios, que las protege en cuanto mujeres artistas. Además nos lleva a repensar su situación como ciudadanas y su diálogo colectivo con los diversos estamentos del Estado. Las herramientas de la etnografía antropológica multilocal nos han permitido abordar también terrenos digitales, en particular, las redes sociales como canalizadoras y fortalecedoras de las acciones colectivas. En un contexto que se ha considerado como de doble subalternidad, se resalta el rol de las publicaciones en las redes sociales ya que fortalecen sentimientos de pertenencia a la vez que generan una memoria común.

Palabras claves: Trabajo, Música, Mujeres, Género, Autogestión.

The path is made together... Double subordination, feminist demands and independent musical work after pandemic

Abstract: The objective of the article is to recover the female musician voices. We are interested in their vision on cultural policies, especially in relation to their work as women artists and self-managed producers. To consider women artists as political subjects, in their struggle for the right use of the National Music Act and the Women's Quota Act in the Stages

that protects them as women artists. Our research leads us to revisit musicians women situation as citizens and their collective dialogue with the multiple State's levels. The multilocal anthropological ethnography tools allowed us to explore digital fields, especially social nets as channels and strengthening collective actions. In a context that has been considered as double subalternity, we highlight the role of publications in social nets as a way to strength identity consciousness and generate a common memory.

Key words: work, Music, Women, Gender, self- management.

Introducción

Los movimientos feministas de la pasada década han introducido algunas variantes en la con-sideración de la producción simbólica femenina, tradicionalmente tenida como de escasa relevancia o subalterna. Por otro lado, la crisis sanitaria ha conducido a los/as productores y productoras cultura-les a generar acciones en pro de la defensa de sus propios derechos. Pero, las experiencias de las ma-sivas marchas en pro de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo habían dejado huella: el ca-mino no era en soledad: la salida es colectiva.

Subalternas en un circuito cultural ya subalterno, las dificultades sufridas por nuestras sujetas en el desarrollo de su trabajo serán consideradas como una situación de doble subalternidad (Nash, 2006; Femenías, 2009) ya que nos interesa subrayar la misma estructura desigual del campo cultural argentino y la doble desigualdad en la que se encuentran las artistas. A lo largo de un prolongado tra-bajo de campo que me permitió acceder a ensayos, montajes de shows, reuniones y asambleas de las diversas asociaciones de artistas, además de entrevistas en profundidad, he podido detectar formas de desigualdad estructurales. Estas se repiten en el seno de los mismos grupos musicales y en las nego-citaciones con los contratistas, ya sea propietarios de pubs o funcionarios estatales. Para su análisis, se recurrirá a conceptos clásicos en los estudios feministas del trabajo, tales como techos de cristal (Yannoulas y Vallejos, 1998; Burin, 2008) y al aporte, específico para el trabajo musical, de Buscatto (2003)

acerca de lo que denomina doble jerarquización sexuada en la dinámica interna de las bandas de jazz.

Los caminos escondidos bajo techos de cristal (Manchado Torres, 2011), dan cuenta de una metáfora acerca del trabajo sostenido pese a la dificultad de acceder a lugares de prestigio en un ámbito laboral determinado, merced a impedimentos que, aunque consensuados socialmente, no son re-conocidos como tales. La pregunta sobre esos lugares de prestigio y la manera en que se realiza la exclusión de las músicas autogestivas ha tenido un lugar importante en las observaciones y entrevistas realizadas. Por último, la reflexión que sirve de título al presente artículo nos habla de la vocación asociativa detectada, en los y las artistas, sobre todo a partir de la pandemia, en las afueras de la aldea global, lejos de los centros hegemónicos nacionales y más aun de los mundiales.

La biologización de la esfera social y, por lo tanto, la reducción de las aptitudes femeninas a las tareas de reproducción y cuidado, ha impactado también en las ciencias sociales y en muchas investigaciones se prioriza la relación de las artistas con su mundo privado y sexualidades, pero muy poco como sujetas de creación artística. Esto es, se prosigue con el estereotipo tradicional y no se las concibe como artistas reflexivas, preocupadas por estilos y sujetas de decisiones estilísticas y políticas sobre las condiciones mismas de los caminos del arte en las comunidades en las que habitan. A lo largo de nuestro trabajo de campo hemos recogido la participación activa de las mujeres y los varones en dichas actividades y hemos analizado cuál es el lugar que ambos asignan a los diferentes trabajos artísticos. Tanto unas como otros comparten las condiciones del trabajo artístico en un espacio no hegemónico y se sitúan como trabajadoras/es polivalentes en el campo social, respondiendo desde allí a nuevas demandas y compromisos.

En el marco de los colectivos artísticos, nos interesará recuperar las voces de las músicas y su visión acerca de las políticas culturales, sobre todo en relación a su trabajo como mujeres artistas y productoras autogestivas. Creo relevante consignar que considerar a las artistas como sujetas políticas, dentro de su lucha por la aplicación de la Ley de Cupo Femenino en los Escenarios (las considera y protege en tanto mujeres artistas) y por la

Ley Nacional de la Música, nos lleva a repensar su situación como ciudadanas y su diálogo colectivo con los diversos estamentos del Estado (Bohoslavsky y Soprano, 2010).

La metodología empleada ha sido una etnografía antropológica multisituada (Marcus, 2001) en terrenos online y offline. Se han utilizado técnicas de observación participante en la preparación de espectáculos, ensayos y shows unipersonales y grupales y también se han realizado entrevistas semiestructuradas presenciales y por videollamada y chat, a lo que se ha sumado el análisis documental de normas legales nacionales, provinciales y municipales, como la Ley Nacional de la Música, la Ley de Cupo Femenino e informes oficiales del Ministerio de las Culturas de la provincia de Neuquén.

Por último, me interesa señalar que la tensión entre implicación y extrañamiento me ha conducido a problematizar mi presencia en el campo, en mi carácter de etnógrafa feminista, docente universitaria y militante cultural. En el abordaje de los procesos generizados, como en el caso presente, el trabajo etnográfico, exige una reflexión profunda que deberá abarcar también los procesos de reflexividad que incluyen tanto una posición política como la emoción estética, que considero fundamental en una investigación en colectivos de artistas.

De la doble subalternidad de las mujeres en la música local

Como circuito subalterno, el neuquino no sólo depende de los centros nacionales, para seleccionar qué músicos nacionales o extranjeros contrata, sino que recibe la imposición, en terrenos simbólicos, en cuanto a normas estéticas, repertorios y artistas de moda y a espacios de legitimación. En consecuencia, la subalternidad se realiza en dos campos: económico y estético.¹

¹ Podríamos agregar, también, político estético, en tanto los espacios de legitimación como los grandes festivales nacionales imponen un aura de prestigio a quienes consiguen actuar en ellos con mayor o menor fortuna.

Como cita Roux (2020), en el análisis gramsciano, la subalternidad no es sinónimo de sumisión, pasividad o inferioridad, pero tampoco implica autonomía. En efecto, al pensar las clases sociales subalternas en su relación con un Estado que representa a las élites dominantes, el pensador italiano alude más bien a una ubicación activa dentro de dicho esquema estatal.

Ahora bien, en un contexto globalizado, es el mercado y no el Estado en el que debemos encuadrar tanto las desigualdades en las prácticas culturales como la distribución jerárquica del poder simbólico. En este escenario, no estamos frente a una clase hegemónica homogénea y en condiciones de imponer al sistema entero su propia matriz de significados, sino que, por el contrario, el campo simbólico se ha fragmentado. (García Canclini, 2004) Por otro lado, la lógica mercantil hace tiempo ya que ha suplantado a la estética, aun cuando se apoya en esta para fortalecerse y legitimarse. En los ámbitos locales, las pequeñas FM y los colectivos artísticos muestran cómo los circuitos subalternos construyen y reconstruyen sus propias versiones del discurso musical hegemónico, a la par que gestan espacios propios de producción de sentido. (Méndez Rubio, 2012) Aunque de manera precaria, contribuyen a la generación de procesos económicos culturales en el que los/as artistas locales como productores/as interactúan con un público también fragmentado.

Ello se agudiza, aún más, cuando nos referimos a la situación de las músicas como de una doble subalternidad, es decir, subalternas de un terreno subalterno. Al respecto, María Luisa Femenías (2009: 44) apunta que

En el feminismo, la articulación entre derechos de enunciación universal (...) y cumplimiento social efectivo se juega explícitamente en las tensiones de poder y en las posibilidades de hacer oír la propia voz, que exige, en principio, aquello que se le ha prometido. Esa ha sido la primera estrategia de las mujeres y demarca un espacio de autonomía feminista que instala el espacio de apropiación de la palabra, del derecho, de la memoria...

La utilización de la categoría doble subalternidad para el estudio de la actividad musical femenina en el Alto Valle del río Negro nos lleva,

justamente a desnaturalizar las dificultades para ejercer el derecho de hacer la propia música a la vez que

A esta altura de la exposición me interesa, como un paso necesario, recuperar algunos conceptos teóricos clave, atinentes a la perspectiva de género en la Antropología del trabajo y del arte. Entendemos género con Marta Lamas como un constructo simbólico, una de las prescripciones fundamentales por las que cada cultura reglamenta la existencia humana. En consecuencia se lo puede caracterizar como un conjunto de creencias, prescripciones y atribuciones que se construyen socialmente tomando a la diferencia sexual como base. Esta construcción social funciona como una especie de filtro cultural con el cual se interpreta al mundo, y también como una especie de armadura con la que se constriñen las decisiones y oportunidades de las personas dependiendo de si tienen cuerpo de mujer o cuerpo de hombre. (Lamas, 2007:1)

Entiendo con Comas d'Argemir (1995), que todo trabajo es típicamente humano porque, además de ser una actividad en orden a la subsistencia, se inscribe en un marco social y simbólico que incluye las capacidades individuales, a la par que las amplía y dota de capacidad transformadora. No es sólo lo que hace la gente, incluye también relaciones sociales que se concretan en contextos sociales específicos (Comas d'Argemir, *ibíd*: 34). En ese orden, el trabajo genera normas y jerarquías entre las que no podemos omitir las jerarquías de género que, como veremos en los próximos párrafos son las garantes de la perduración de las asimetrías detectadas en la comunidad musical en la que estudiamos. En todo caso, en tanto trabajo, el musical es un espacio social, donde la producción y circulación de bienes generan jerarquías y normas, entre las cuales, las de género no deben desdenarse.

Las mujeres músicas valletanas, en tanto trabajadoras culturales, son sujetas de una doble alteridad que supone, también, una doble desigualdad, sobredeterminada por varios factores entre los que se mencionarán mayores exigencias en el acceso a empleos que sus colegas varones, porque son sometidas a un doble examen. También se detectan las exigencias de los trabajos de cuidado.

Desde una perspectiva relacional, podemos recuperar la pregunta de Bourdieu (2002) y reflexionar acerca de la génesis y puesta en marcha de cada proyecto creador: “¿No se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores?” Ahora bien, aunque parezca optimista en exceso, el trabajo en los colectivos artísticos ha mostrado que, en un contexto globalizado, la doble subalternidad de las trabajadoras de la cultura, también puede verse como una posibilidad, ya que la coformación de redes de comunicación de artistas en general y de artistas mujeres en particular ha permitido la visibilización de los diversos colectivos sociales y de sus propuestas artísticas, si no en pie de igualdad con las propuestas hegemónicas, al menos como una de las posibilidades en la palestra cultural.

Bourdieu (1999) establece como uno de los factores de la dominación masculina a la perpetuación del poder en la producción y circulación de bienes simbólicos. Dicha situación trasciende, incluso, las modificaciones en las estructuras familiares de los últimos cincuenta años y sujeta a las mujeres a una doble subalternidad, sobredeterminada por factores que se potencian unos a otros. En primer término, porque el circuito cultural en el que se mueven es subalterno respecto de los grandes centros hegemónicos nacionales, en segundo lugar, lo es en cuanto a la distribución usual de las tareas en el seno de las mismas agrupaciones, donde ejecutan trabajos tenidos en cuenta como emocionales o de apoyo y en los que no se les reconocen conocimientos o saberes técnicos musicales. (Buscatto, 2005)

Podría argumentarse que es anacrónico recuperar la noción de techos de cristal en el trabajo musical, en un momento en que los movimientos feministas de la última década parecen haber coloreado cualquier frontera invisible y abundan los conciertos de música de mujeres, las agrupaciones musicales femeninas que conmemoran el 8 de marzo, o las Comisiones de Género en la mayoría de los colectivos artísticos.² El techo de cristal es

² A la vez que recuerdan las dificultades de las músicas para encontrar un lugar en un mundo donde el genérico es masculino (músico), estos movimientos tensionan la pretendida calidad de la música como lenguaje universal. El par de opuestos universal/particular conduce a considerar toda la producción artística femenina en el rango música de mujeres (lo particular) y a la producción masculina en el rango música (lo universal) Esta división oculta una jerarquización porque alerta acerca de las condiciones que puede llegar a reunir tal repertorio que, evidentemente, no sólo se diferencia, sino que es desigual

visible cuando la discriminación se acrecienta impidiendo ascensos jerárquico y, como resultado, la desigualdad crece en el curso de las carreras individuales. Ahora bien, en un ámbito laboral como el artístico, aparentemente, no existe nada que impida la realización de carreras de exposición pública como las musicales. Sólo la desnaturalización de lo obvio permite visibilizar lo que los techos de cristal ocultan: la existencia de roles generizados y los obstáculos para abordar los oficios más prestigiosos de la disciplina. (Buscatto, 2005)

Subalternas aun en la subalternidad, las profesionales de la música defienden el campo cultural local. En esa tarea, buscan vencer desigualdades generadas por estructuras de desigualdad que las estigmatizan y lesionan sus derechos en tanto sujetas de enunciación artística. Retomando a Femenías,

..."la articulación entre derechos de enunciación universal, formal y política en pactos internacionales y cumplimiento social efectivo se juega explícitamente en las tensiones de poder y en las posibilidades de hacer oír la propia voz, que exige, en principio, aquello que se le ha prometido. Esa ha sido la primera estrategia de las mujeres y demarca un espacio de autonomía feminista que instala el espacio de apropiación de la palabra, del derecho, de la memoria"... (Femenías, 2009: 44)

La poliactividad y la economía invertida forman parte de la cotidianeidad de las músicas, lo mismo que de sus colegas varones. En las menciones a la pluriactividad, se advierte existencia de una economía invertida que convive con el trabajo alimentario y parece revelar también la existencia de un régimen vocacional en el que no es la actividad creativa la que sirve para ganarse la vida, sino el hecho de ganarse la vida lo que sirve para liberarse del tiempo para la creación. (Heinich, 2002: 87) Por otro lado, en Neuquén, los colectivos artísticos no han generado convenios particulares que expliciten pisos de remuneración. De esta manera, la

con respecto a aquella que merece el apelativo universal. Por eso, obras excelentes son excluidas de los cánones: al haber sido escritas (y especialmente si son protagonizadas por mujeres), se ven, inconscientemente, como algo de interés puramente sectorial (Freixas cit por Manchado Torres, 2010: 18)

remuneración del trabajo musical es estipulado por el empleador de turno en una libre negociación.

En cambio, en los discursos de las músicas aparece espontáneamente, por un lado, la preocupación por el espacio privado y nos muestran varias esferas de acción individual en ámbitos público y privado:

¿Vos te creés que yo puedo decir que compré algo en casa con lo que gané con la música?..Yo pago todos los equipos que tengo con mi sueldo docente. (Música 1)

El tiempo que dedico a la música es tiempo que no les dedico a mis hijos, así que tengo que medirlo (Música 2, entrevista, septiembre 2023)

La constante inversión monetaria de los grupos musicales autogestivos va acompañada de otro tipo de inversiones, como de tiempo, utilizado en la adquisición de saberes, en el estudio y, en el área estudiada, también en la participación en colectivos de artistas independientes en pro de la defensa de los propios derechos. Este tipo de inversión se realiza en el contexto de una economía no monetizada que convive y se relaciona con la otra. Su abordaje nos muestra que las músicas generan estrategias para posicionarse, lo mejor posible, en el campo en el que se desenvuelven.

Autogestión y doble jerarquización sexuada

Como es habitual en la forma laboral de la música autogestiva (Quiña, 2014), las artistas multiplican su actividad y ponen en juego habilidades adquiridas en otros ámbitos para conducir formas de autoempleo o pequeños emprendimientos musicales. Desde ese lugar, asumen varios roles que suelen incluir componer, arreglar e interpretar sus propias canciones. Luego del show, distribuyen las remuneraciones obtenidas, lo que implica pagar a los músicos y reservarse una parte de la remuneración para tratar de reponer lo invertido en términos de trabajo y equipos. Si, en términos de Becker (2008), resulta empíricamente demostrable la existencia de una diversidad de tareas que confluyen en la realización del hecho artístico, la concreción de dichas actividades no está exenta de conflictos o asimetrías. Por el contrario, los mundos del arte incluyen valoraciones

desiguales de todas las tareas y se hace presente una doble diferenciación sexual que se produce y legitima en tres procesos sociales interdependientes:

(...) una jerarquización estética socialmente sexuada; convenciones lingüísticas y técnicas masculinas; los estereotipos femeninos que, al encuadrar a las cantantes en roles ilegítimos, las convierten en poco dignas de empleo. (Buscatto, 2005: 59. Trad propia. Comillas en el original)

Cuando hablamos de estereotipos, no solo nos referimos a las características físicas, sino también a otros elementos, como las habilidades artísticas. La persistencia de estos clichés deviene en constantes exámenes a la hora de las presentaciones o ensayos, rituales de admisión que segregan a la par que admiten, legitiman y otorgan permanencia en un oficio que, como el musical, valora más la experiencia y la experticia que cualquier titulación (Cardon y Pilmis, 2014). En consecuencia, protestar sería justamente mostrar cierto temor por una supuesta insolvencia. Mostrar que una es capaz, incluso, más que los colegas, se torna en una maraña de la que sólo se puede escapar entrando en el juego (esto es, aprobando el examen). Este asume formas de acoso, violencia solapada sólo audibles por un profesional solvente. Por ejemplo, se produce con cambios abruptos de tonalidad, de ritmo, melodías un cuarto de tono más arriba o más abajo, es decir, cuestiones percibidas como mucho más “profesionales” o asépticas que cualquier manoseo o descalificación públicos, frente a los que resulta más fácil reaccionar. Este tipo de pruebas no son privativas del área, Buscatto (2005) y Bronsoms (2022), entre otras, señalan las particularidades de este mecanismo de jerarquización.

En cuanto al trabajo cotidiano al frente de la banda, una entrevistada narra:

Si el batero le dice al sonidista “arreglame esto”, el tipo le contesta todo bien flaco, ¡enséguida! Si yo le digo “poneme la voz, qué sé yo, de una manera que me parezca mejor”, ¡ni me registra! ¡No me mira! entonces no, prefiero una sonidista mujer... (Música 3)

La indignación de la informante es mayor, cuanto que ella es la líder de la banda y compone y arregla las obras que ésta va a ejecutar, en tanto el batero es uno más espectacular, es el chavón³ pero uno más de todo el conjunto. Como dijimos más atrás, las contribuciones feministas al estudio del trabajo musical no han dejado de lado la pluralidad de tareas necesarias en la preparación de un espectáculo. Sin embargo, han subrayado el conflicto subyacente a las relaciones de género, como evidencias de un orden jerárquico, donde los roles feminizados (como el de cantante) son desvalorizados frente a los masculinizados (como el de baterista). En suma, si a primera vista están los dos en el escenario, y la líder es la cantante, los clichés permanecen y ello genera la perpetuación de la doble jerarquización sexuada.

Frente a las industrias culturales nacionales e internacionales, músicos y músicas independientes, en gran medida intérpretes de sus propias composiciones, tienen una posición desfavorable porque sus obras no son consideradas con interés por las emisoras comerciales locales y su trabajo se limita, sobre todo, a las actuaciones autogestionadas en pubs, teatros o peñas. El circuito musical neuquino está a cargo de músicos/as independientes cuyas actuaciones no son tenidas como relevantes a la hora de planificar grandes escenarios, pero cuya continuidad, en pequeños locales, implica un trabajo sostenido de autogestión y de convocatoria a un público fragmentado que conforma lo que Bataille (2020) denominó el núcleo duro de seguidores y con el que se sostienen relaciones amistosas.

En los testimonios relevados, también aparece con frecuencia la mención a estrategias comerciales propias de los emprendizajes culturales (Presta, 2021) En ese sentido, las músicas y los músicos se comportan como trabajadores y trabajadoras flexibles, cuyas competencias le permiten aceptar los riesgos y adaptarse a ellos. En este contexto, cada artista, como emprendedora cultural, deberá adquirir competencias empresariales y generar un mercado para su producto que, como manifestó una de las cantantes entrevistadas, es ella misma: Mi nombre es el producto (Música 2, entre- vista). Dicha inserción la lleva a competir en el mercado. Para ello,

³ Término que se utiliza en modo gentilicio para dirigirse o nombrar a una persona (masculino chavón; femenino chavona). Equivalente a chaval en España, o a chavo en México, de donde viene el uso de la v corta. <https://www.diccionarioargentino.com/term/Chav%C3%B3n>

deberá utilizar al máximo la capacidad flexible de los/as trabajadores/as de la música, tanto en el escenario como fuera de él (Bureau y Shapiro, 2009). Así, las músicas deberán aprender a negociar contratos, a realizar la publicidad, contratar el diseño gráfico o realizar ellas mismas el volante digital (el flyer) que difundirán a bajo costo por sus redes sociales entre sus conocidos/as. Ello exigirá una adaptación a un tipo de trabajo flexible y polivalente, en el que, a la par de preparar la integralidad del espectáculo, deberá hacerse la publicidad, vender entradas y estar alerta para aprovechar cualquier contacto y oportunidad laboral que se presente.

La aceptación de un material audiovisual como parte del pago del trabajo significa una forma de ayuda, de empuje a la emprendedora cultural, ya que, en la venta de su producto, un video bien hecho cobra gran importancia. En el contexto de la economía neoliberal, donde todas las esferas de la vida han sido alcanzadas por el mercado, el papel del Estado no es intervenir directamente en la generación de empleo, sino estimular la acción privada. En ese sentido, una música como nuestra entrevistada, es considerada una agente económica, una emprendedora cultural (Rowan, 2010).

Me llamó el gerente de... y me ofreció diez mil pesos. Yo ya canté ahí. Es un lugar impresionante, con camarines espectaculares y un sonido buenísimo, pero bueno, por esa suma, no... Le dije, mejorame un poco la oferta (...) Voy a consultar, me dijo...No me ha llamado...siempre hay gente que trabaja por poca plata. (Música 2)

En el segundo testimonio, es importante la calidad sonora del local y el hecho de que este ponga un buen sonido y camarines adecuados a las pretensiones de la cantante. Ello tiene connotaciones económicas monetarias porque implica una baja de costos para la banda (en este caso, una solista vocal y su guitarrista) pero, lo más importante es la calidad sonora de la presentación. Ello se pone como contrapeso del cachet propuesto por el gerente del local y, en este caso, no se encuentra como equivalente, pero podría serlo. Músicas y músicos se ven inevitablemente atrapadas/os entre dos formas económicas: una simbólica, conducente a la supervivencia como artista, generando un producto simbólico satisfactorio. La otra, monetaria, para su supervivencia material, pero que además será

considerada, si es acorde a las pretensiones, como una muestra de respeto al propio trabajo.

Todas estas tareas aproximan a las artistas a la actividad empresarial, utilizando, como dijo la informante, su propia persona artista como producto. Estas estrategias las llevan a sopesar la relación costo beneficio, elegir repertorios de acuerdo al contratante porque

...Cuando vos trabajás desde la autogestión tenés que hacer todo y tenés que estar ahí para que no te lleven por delante...porque a veces, por ejemplo, cuando vas vos a tocar, no hacen lo que habían prometido (...) como me pasó en Capital Acústica⁴ que tocamos por dos mangos con cincuenta porque nos habían prometido un material audiovisual y ese día no estaban las cámaras. ¡Yo había preparado un show espectacular y no se filmó! (Música 3)

La entrevista muestra, una vez más, la coexistencia de intereses que devienen en dos formas económicas, una monetizada y una simbólica. Por un lado, la obtención de un material audiovisual de calidad actúa como motorizador de la actuación referida, más allá de la escasez de la remuneración monetaria. Ese material serviría para aumentar el prestigio de la banda y de su líder y, como se espera también, como presentación para generar oportunidades laborales. Por otro lado, para la repartición municipal significa un abaratamiento de costos porque, en lugar de una retribución monetaria, ofrece un bien cultural (que sabe deseado por las artistas) ejecutado por empleados/as cuyos salarios, de todas maneras, ya está pagando. La ausencia del personal que debía hacer el registro, en el momento de la actuación de la banda fue argumentada por la música como una falta a los compromisos de un contrato. Yo cumplí... él (el funcionario municipal) no cumplió. Sin embargo, no tuvo éxito en sus reclamos Así que fue considerado el mejor show de Capital Acústica pero no tengo otro registro que el de los celulares (Música 3)

⁴ Festival anual organizado por la Municipalidad de Neuquén. Es un ciclo donde vive la música de nuestra ciudad. Es un espacio de reunión entre músicos regionales y vecinos de la capital neuquina y este año volvemos con una propuesta mejorada y más íntima. (<https://www.neuquencapital.gov.ar/cultura/capital-acustica/> Cons en marzo/ 2024).

Con vistas a obedecer a ambos requerimientos, las artistas realizan inversiones en ambos sentidos: económico y simbólico. En primer término, apuestan constantemente a la capacitación y al fortalecimiento propio del capital social a través de la conformación de redes de contención. En se-gundo lugar, se dedican constantemente a buscar lugares de actuación y contratos que, aunque efíme-ros, sirvan para sostener a la banda en actividad. Por otro lado, la preocupación por la capacitación en normas legales de autoprotección y de maximización de los recursos nos ofrece una nueva figura de artista independiente que intersecta con la de emprendedora cultural. Por último, aun cuando estas músicas autogestivas parezcan situarse un campo doblemente subalterno, en una soledad típica del emprendedurismo como categoría empresarial individualista, afirmaciones como la salida es colectiva (Música 2) o la realización de festivales colectivos para conmemorar fechas importantes, son revela-doras respecto de las representaciones de las artistas en torno a sus prácticas políticas.

Nuestros derechos no son juego... Colectivos de músicas por la Ley de Cupo en los escenarios.

El movimiento artístico que acompañó, tanto en las calles como en los escenarios, a las mani-festaciones feministas argentinas por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo entre 2017 y 2020 reveló, por un lado, la enorme presencia de mujeres en roles musicales tradicionalmente mas-culinizados. Pero, por otro, sirvió también para visibilizar desigualdades hasta entonces negadas o naturalizadas, como la baja proporción de las músicas en los escenarios. Ello llevó a la sanción de la ley 27539 de Cupo Femenino Y Acceso De Artistas Mujeres A Eventos Musicales. Esta norma, de alcance nacional, había surgido impulsada por el colectivo X Más Músicas Mujeres en Vivo y como una esperada respuesta al sexismo tradicional en las prácticas de las producciones musicales, en par-ticular en el gran festival nacional de rock, el Cosquín Rock.⁵ En su artículo 2 establece que

⁵ No puede desconocerse la atmósfera generada por los movimientos feministas, que no sólo

Los eventos de música en vivo así como cualquier actividad organizada de forma pública o pri-va-da que implique lucro comercial o no y que para su desarrollo convoquen a un mínimo de tres (3) artistas y/o agrupaciones musicales en una o más jornadas y/o ciclos, y/o programaciones anuales, deben contar en su grilla con la presencia de artistas femeninas (...) se entiende que el cupo femenino se cumple cuando éste represente el treinta por ciento (30%) del total de artistas solistas y/o agrupa-ciones musicales de la grilla.⁶

En tanto medida de discriminación positiva, la Ley de Cupo en los Escenarios generó debates y dudas y, al menos en Neuquén, todavía no se ha reglamentado. Sin embargo, ejerció cierta influen-cia en los colectivos de artistas independientes, en los que visibilizó a la existencia de situaciones de violencia o menosprecio (ninguneo y toqueteo) sucedidas en los ambientes musicales neuquinos. Empero, el trabajo de campo en los diversos colectivos artísticos revela que estas situaciones se con-sideran encuadradas más en decisiones individuales de malas personas, que en una estructura de de-sigualdad. La perspectiva de género o el acuerdo con las reivindicaciones feministas parecen, a veces, más una actitud políticamente correcta que una convicción. Los testimonios son acallados ya sea por las víctimas o por las/os testigos y suelen ser contados en voz baja.⁷

Antes de la aprobación de esta ley, a mediados de 2019, en el Alto Valle del río Negro, se había conformado la Colectiva Vibra Alto Valle, integrada por mujeres cis, lesbianas, trans, travestis, bisexuales, personas no binarias y originarias vincula-das a la actividad musical, que se agrupa para habitar

culminaron con la sanción de la Ley 27610, de Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE), sancionada en diciembre de 2020, sino que legitimaron otros reclamos por derechos. Como acontecimiento coyuntural, las afirmaciones de José Palazzo en el sentido de que No hay suficientes mujeres con talento a la altura del Cosquín Rock generaron respuestas inmediatas por parte de los colectivos y colectivas feministas que ya estaban organizados y en la calle. El productor justificaba de esta manera el escaso cupo femenino convocado para el evento realizado el 9 y 10 de febrero de 2019.

⁶ Disp en diciembre/2023 en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-27539-333518>

⁷ En consecuencia, la visibilización de los abusos continúa siendo problemática. Sí han aparecido referencias públicas acerca de abusos realizados por músicos varones en la esfera privada. En el año 2020 sacudió a la comunidad musical la denuncia de varias jóvenes que formaban parte de la comunidad de La Moto, banda de rock callejero, emblemática de Neuquén, luego del fallecimiento de uno de los líderes de la banda: el Mono Salvi. Tal como se lee en la nota periodística, la denuncia provocó la suspensión de los homenajes que se iban a realizar en honor del músico. (Disp en marzo/2024 en <https://www.rionegro.com.ar/denuncian-a-la-banda-de-rock-la-moto-por-violencia-y-abusos-1285840/>)

los escenarios, buscando erradicar la violencia machista y que, a raíz de la presentación del cupo femenino a nivel nacional, se organizó para adherir al mismo.⁸

Llegué a Vibra siguiendo las publicaciones de algunas músicas en Facebook, en ese navegar tí-pico de la etnografía digital y constaté que las últimas publicaciones de la colectiva en sus redes datan de fines de 2022, aun cuando sus integrantes tienen una presencia sostenida en las redes sociales. Luego me dirigí a Instagram para buscar las primeras publicaciones: databan de 2018. Junto a una imagen firmada por Florosaurus, proclaman Nunca tendrán la comodidad de nuestro silencio otra vez #MiraComoNosPonemos. Las reivindicaciones de género van acompañadas constantemente por reclamos de visibilización de les artistas locales. Igualmente, en febrero de 2019 anunciaron que iban a estar tocando en el monumento a San Martín⁹ (...) con el fin de visibilizar como Vibra Alto valle, Gru-pa Organizada Emergente de Mujeres Cis, lesbianas y no binaries que compartimos la maravilla de la música.¹⁰

Paralelamente a través de su Facebook, se lanza la convocatoria a un censo donde solicitan información acerca del tipo de actividad en el escenario y la orientación sexual de la postulante. Utilizan como herramienta un cuestionario de Google y preguntas exclusivas para mujeres cis, lesbianas, trans, y no binaries. Todavía no ha llegado a mis manos ninguna publicación con resultados.

Es importante señalar que, desde su formación, la actividad de Vibra, se ha centrado, sobre todo en el impulso de la aprobación de una ordenanza municipal que reglamente su aplicación local. Por ello, han interpelado de manera casi excluyente al Estado Municipal como su interlocutor. La falta de aplicación de la citada norma, sobre todo en la Fiesta de la Confluencia¹¹, ocasionó más de una protesta que hemos recogido en

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=b6PQQxgH3jk&ab_channel=MinisteriodelasCulturas-ProvinciadeNeuqu%C3%A9n Disponible en abril/2024

⁹ El monumento a San Martín, ubicado en la intersección de dos calles importantes de la ciudad de Neuquén, es el punto de referencia para las reuniones y manifestaciones políticas y sectoriales de la capital neuquina.

¹⁰ (@Vibraaltovalle Disponible en abril-2024.

¹¹ La Fiesta de la Confluencia se realiza en la ciudad de Neuquén. Es el evento anual más importante

entrevistas y conversaciones de campo. Me ha parecido pertinente mencionar aquí una publicación realizada en la página de Vibra Alto Valle Colectiva de Músicxs.

La protesta de la artista replica lo que ella ya había dicho desde el escenario de la Fiesta de la Confluencia y apunta a un doble objetivo: en primer lugar, exigir el cumplimiento de la Ley de Cupo, pero, por otro lado, denunciar el maltrato y menosprecios a los que son sometidos todos y todas los músicos y músicas neuquinos. El post no se limita a exigir al Estado, sino que también convoca a lxs compañerxs músicxs y a la sociedad en general. Reclama el cumplimiento de la ley 27539 de Cupo Femenino y Acceso de Artistas Mujeres a Eventos Musicales y “condiciones dignas de trabajo para lxs musicxs locales y regionales (...) No es digno tocar así, somos profesionales de la música, no somos objeto de relleno.”

La desigualdad de honorarios y la falta de respeto frente a cachets millonarios pagados a artistas de renombre que tuvieron suerte con la industria cultural y por eso cobran lo que cobran, pero hay algo que se llama POLITICAS DE ESTADO, POLITICAS CULTURALES. (...) destinen más plata para la infraestructura donde vamos a tocar (...) No nos saquen un flyer 5 días antes de evento. Si bien es lógico que no vayamos a cobrar esos millones, deberían respetarnos como trabajadoras/es que somos. (...) (Música 5, posteo en Facebook febrero 2022. Mayúsculas en el original).

Por otro lado, la desigualdad que se denuncia, no atañe sólo a las artistas sino a quienes estamos todo el año AUTOGESTIONANDO espacios para poder laburar, para mostrar nuestros proyectos, para sostener los espacios culturales...

El largo posteo recibió 36 comentarios de artistas locales de diversas disciplinas. Entre ellas, uno de la misma página: Grosa compa!!¹² Muchas

en la provincia y está organizado por la Municipalidad de Neuquén. Tiene lugar en la Isla 132, un lugar de esparcimiento habitual de los y las neuquinos. Se realizó por primera vez en 2013 y convocó en 2024 a un millón de espectadores que llegan desde diversos lugares del país y de países vecinos. (Disp en marzo/ 2024 en <https://www.lmneuquen.com/neuquen/fiesta-la-confluencia-2024-toda-la-grilla-completa-artistas-n1090380>)

¹² Grosa, argentinismo que denota admiración. Indica que algo o alguien tiene algún grado de

gracias por ser voz en los escenarios, para visibilizar las falencias de este sistema machista. ¡Abrazo grande! (Música 6).¹³

Aunque he hecho, como dije, un extracto del posteo que, por otra parte, Desde el uso del len-guaje, debemos llamar la atención, primero sobre la grafía que corresponde al neutro, que alternan con el masculino y el femenino. En segundo lugar, sobre las mayúsculas que en el lenguaje escrito del chat representan el grito o un mayor volumen de la voz. En marzo de 2024, las condiciones en general no han cambiado porque la ordenanza

(...) aun no tiene asignado el ente regulador y ese es el problema.....que no se puede aplicar porque no tenemos dónde denunciar su incumplimiento. (...) quien debe designar el ente re-gulador es el ejecutivo municipal. (Música 5)¹⁴

En suma, la aprobación de la ordenanza no garantizó el cumplimiento de la Ley de Cupo. Tampoco las protestas generaron cambios de actitud en la administración municipal, ni bajaron de volumen las quejas acerca de la falta de respeto a los y las artistas locales en la Fiesta de la Confluencia, sobre cuya última edición hemos escuchado testimonios que hablan en el mismo sentido que las anteriores.

Por otro lado, y como telón de fondo, la política cultural llevada a cabo por el gobierno de la provincia de Neuquén, ha validado algunas medidas de acción positiva como la Ley de Cupo en los Escenarios. Empero, dicha validación ha sido meramente discursiva, sin que se muestren serias intenciones de aplicación del 30% de presencia de mujeres y disidencias en escena.

Sin embargo, debo subrayar que la enunciación desde el lugar del Colectivo de músicxs locales parece estar legitimado, en tanto los reclamos

excelencia. Compa o cumpa, apócope de compañera o de compadre, señala a quien milita en la misma agrupación (política o no). <https://www.diccionarioargentino.com/>

13

¹⁴ Se puede escuchar una entrevista a una representante de Vibra en la web de Radio Nacional Neuquén <https://cdn.radionacional.com.ar/cupo-de-todas-las-identidades-para-escenarios-de-neuquen/>

femeninos aparecen siempre en un lugar secundario, afirmando la doble subalternidad también en las acciones colectivas.

Me gustaría señalar, para terminar, algunas de las particularidades del trabajo de campo etno-gráfico que se ha llevado a cabo y que tuvo como condición mi prolongada permanencia en el campo, sobre todo como docente de asignaturas no técnica del profesorado de música. Ello me ha permitido no sólo frecuentar lugares de producción musical, sino también, ser incluida en colectivos y asociaciones, con la consecuente admisión en las redes sociales de cada una de ellas. Desde lo que he querido titular "apuntes metodológicos" me interesará explorar las formas en que la etnógrafa pone en juego las herramientas de la Antropología en una sociedad atravesada por la tecnología digital. Pero, a la vez, dicho artefacto en el que se dan cita todos los conflictos, desigualdades y asimetrías propios de nuestro tiempo.

Apuntes metodológicos sobre una etnografía multilocal

Nacido en el contexto colonialista de comienzos del siglo XX, el método etnográfico supone, en primer término, un estar ahí del sujeto investigador en pequeñas aldeas. Empero, los cambios acaecidos en el interior de la disciplina conllevaron el abordaje de otros objetos que requirieron una nueva problematización metodológica porque el ahí, ya no era, necesariamente una pequeña comunidad. Así, una etnografía del sistema mundo supone un objeto de estudio móvil y múltiplemente situado que debe ser abordado por una etnografía la denomina multilocal, diseñada alrededor de cadenas, sendas, tramas, conjunciones o yuxtaposiciones de locaciones en las cuales el etnógrafo establece alguna forma de presencia, literal o física, con una lógica explícita de asociación o conexión entre sitios que de hecho definen el argumento de la etnografía. (Marcus, 2001: 118)

El seguir al objeto en sus diversos itinerarios, como plantea Marcus, puede traspolarse en el caso presente, a seguir al sujeto, o, más bien, a las sujetas, por los diversos terrenos de actuación. Aquí debemos subrayar la multilocalidad de la etnografía realizada que se trasladó de la presenciali-

dad a la virtualidad y enfrentó problemáticas propias de un campo relativamente reciente para la investigación antropológica: el digital.¹⁵

Los recursos de la etnografía digital proceden de la metodología antropológica tradicional e incluyen tanto la observación participante en entornos digitales, como las entrevistas online. Ahora bien, considerando a Internet como un artefacto que atraviesa la cotidianidad de los sujetos y sujetas de la tercera década del siglo XXI, podemos pensar en la nuestra como una sociedad digital. (Terceiro, 1996) Lo virtual y lo real se dan la mano y se ponen al servicio de la acción colectiva, y la etnografía digital supone una herramienta metodológica para ahondar en esa nueva relación que implica un pro-ceso dialógico en constante conversación entre las prácticas sociales y la producción de significados a través de la mediación de la tecnología.

La mirada y la escucha domesticadas (Cardoso de Oliveira, 2004) conducen necesariamente a un compromiso corporal del/la etnógrafo/a que no se deja de lado en un proceso de etnografía digital. Por el contrario, luego de horas frente a la pantalla, en las redes sociales o examinando la mensajería instantánea, el cuerpo hace saber al navegante solitario que su existencia es material. En tanto se considera al/la etnógrafo/a un dispositivo de producción de conocimiento, este esfuerzo repercute en la persona-dispositivo dejando sedimentos: una experiencia transformadora que implica cuerpo, mente, razón y emoción de manera indisoluble.

En la implementación de técnicas de abordaje de una etnografía digital debimos tener en cuenta varios puntos que consideran la fragmentación de los fenómenos digitales y la peculiaridad del proceso etnográfico en comunidades virtuales o mixtas. En primer lugar, señalamos que los fenómenos digitales existen en múltiples espacios y son fragmentados y temporalmente complejos. Las pantallas nos trasladan y permiten la interacción, pero el “estar presente” no es real, y esta disonancia genera una sensación de agotamiento emocional entre las personas. Por ende, el

¹⁵ Desde finales del pasado siglo, la problematización de lo cotidiano en las sociedades urbanas llevó a indagar acerca el uso de cámaras digitales en la vida cotidiana, la participación del teléfono celular en la gestión de las relaciones sociales y el trabajo/ ocio en entornos digitales y han sido incorporadas por los antropólogos y las antropólogas en su misma práctica científica y hoy son herramientas inseparables del/la etnógrafo/a, como habitante del siglo XXI. (Ardévol, Estalella y Domínguez,2008)

enfoque et-nográfico tradicional se entorpece, en tanto no podemos esperar tener una vivencia completa del fenómeno a partir del “estar ahí”, simplemente porque no queda claro dónde es “ahí”, ni cómo “estar presentes” en una realidad que no admite seres “corpóreos”. Ahora bien, de lo que no cabe duda es de que el mundo digital “existe” como un mundo paralelo al tangible en el que no puedo penetrar corporalmente, pero en el que puedo hablar, comunicarme, escribir, etc.

Retomo a Marcus al pensar el terreno digital como compuesto por diversos ámbitos que suponen en sí una investigación multilocal y en el que

La sensación de activismo emergente y circunstancial (...) preserva para los etnógrafos un vínculo esencial con la práctica tradicional de la observación participante y con la etnografía unilocal en el mapeo itinerante de nuevos mundos. (Marcus, 2001: 124)

En segundo término, la persona del investigador no se despoja de su corporeidad y sus subjetividades al acceder al campo, aunque lo intente, pues el investigador es un sujeto social que observa y es observado, conoce y es conocido en el campo, como en su vida cotidiana, porque el campo pasa a ser parte de la vida cotidiana de los/as investigadores/as y sujetos de investigación. Pero a la vez en los incidentes del trabajo de campo se pueden ver los propios términos teóricos de la investigación si se piensa a éste como un proceso de conocimiento reflexivo de la comunidad en la que se trabaja.¹⁶ En ese sentido, las situaciones personales se entrelazan con las políticas y la reconstrucción de un recuerdo pasa, no sólo por el registro escrito, sino también por el de los marcos sociales o colectivos. Entre ellos, el lenguaje, las convenciones verbales, las simples palabras que la sociedad nos propone tienen un poder evocador y proporcionan el sentido de esta evocación como, por otra parte, cualquier ideación. La consideración de Internet como una herramienta comunicativa, posibilita pensar que, aun cuando parezca que existen dos esferas separadas, lo que

¹⁶ Retomo la expresión de Geertz, (2003) en cuanto a que no se estudia la aldea, sino en la aldea. Ello, además, da pie para interpretar las relaciones que la propia investigadora mantiene con sus vecinos/as.

se comprueba es la constante interacción de lo material sobre lo digital y viceversa.

De esta manera, la inserción de la etnografía en los colectivos de artistas independientes supuso, por un lado, pasar del status de público al de militante cultural y contribuir con trabajo al funcionamiento del colectivo. Pero también significó una participación activa en los grupos de WhatsApp.

La inclusión de cualquier miembro en este tipo de comunidades mixtas (Flores, 2023) requiere de una introducción previa, ya sea personal, ya institucional. La aceptación de la etnografía en los colectivos terminó de consolidarse cuando se la invitó al grupo de WhatsApp de cada uno, con lo cual se aseguró el acceso a intercambios e información tenidos como propios del colectivo. En suma, además de facilitarme el contacto con socios y socias¹⁷ que me incorporaron a sus contactos, la mensajería me permitió ser reconocida como una militante no artista. Desde ese lugar mi función fue la de donadora de trabajos de apoyo (Becker, 2008) necesarios en los espectáculos promovidos por un movimiento artístico político de afirmación de un arte identificado territorialmente como local y en el que las músicas buscan ser reconocidas a la par de sus colegas varones.¹⁸

En síntesis: *La salida es colectiva*

Las contribuciones feministas al estudio del trabajo artístico no han dejado de lado la pluralidad de tareas necesarias, pero han subrayado el conflicto subyacente a las relaciones de género, como evidencias de un orden jerárquico, donde los roles feminizados son desvalorizados frente a los masculinizados. Bajo una igualdad aparente, en los grupos autogestivos o independientes, se observan formas particulares de división de tareas que, aunque consideradas espontáneas, manifiestan la puesta en juego de roles de género naturalizados.

¹⁷ y ser parte de sus iniciativas, como, por ejemplo, la preparación de un espectáculo multidisciplinario en conmemoración del Día Internacional de Eliminación de la Violencia contra las Mujeres, organizado por integrantes de la Asociación de Músicxs Independientes y del que participarían diversos colectivos.

¹⁸ No me extenderé acá sobre el tipo de comunicación del WhatsApp que, retomando a Carelo Vaquero (2014) cuando estudia la comunicación en internet, hemos caracterizado (Flores, 2023) como una forma particular entre lo oral y lo escrito, en realidad, lo hablado -escrito.

En un circuito marcado por al subalternidad y la dependencia de los grandes centros nacionales, músicas y músicos ejercen un trabajo marcado por la flexibilidad y la pluriactividad, aunque de una manera diferente y desigual. El impacto de los movimientos feministas ha conducido al reconocimiento público de situaciones de abuso y violencia de género dentro y fuera de los escenarios, pero la desigualdad en el acceso al trabajo musical en sí, no es aún una problemática aceptada como legítima. En ese sentido, la conformación de colectivos, comisiones de género y asociaciones temporales para la producción de eventos en fechas importantes como el 8 de marzo (Día Internacional de la Mujer Trabajadora) o el 25 de noviembre (Día Internacional de Eliminación de la Violencia contra las Mujeres) muestran la relevancia del pensamiento que fue formulado por una de nuestras entrevistadas y hemos querido utilizar como título para el presente artículo.

Quisiera subrayar algo que no me parece menor: en sus discursos, las artistas nunca olvidaron a sus colegas varones y se situaron a sí mismas en un colectivo que consideran mayor: el de la música local. Desde ese lugar, resulta interesante pensar que la pelea por la aplicación de la Ley de Cupo emprendida por la Colectiva Vibra Alto Valle, se desarrolla en los intersticios de la doble subalternidad a la que está sometida como productora en un circuito subalterno en el campo cultural nacional. Encuadradas en un momento en que un feminismo superficial y mediático se ha convertido en políticamente correcto, las músicas buscan nada menos que el abandono definitivo de los estereotipos que encasillan a las mujeres como reproductoras de símbolos creados por otros. Para ello, en tanto ciudadanas, dialogan con el Estado, tejen alianzas y redes y consiguen la sanción de una norma legal. Al mismo tiempo, en tanto músicas, se asumen como sujetas de creación y producción musicales, desafiando el orden en un campo que le asigna un lugar secundario.

Desde el punto de vista teórico-feminista, que no deja de ser político, entiendo que, en un momento, la historia compensatoria fue un primer paso para el reconocimiento de la presencia/ausencia de las mujeres en la historia de la música. Sin embargo, estimo que, promediando el 2024, enfrentamos otro aspecto del problema: no se trata sólo transformar la música en un trabajo para el que ser mujer no sea un estigma. Debemos

entender también que el sexismo, que jerarquiza a unos y relega a otras en los trabajos musicales, es parte de una estructura social que aprendemos y en la que nos formamos como sujetos y sujetas culturales.

Referencias

Ardévol, E., Estaella, A. y Domínguez, D. (2008) Introducción: En *La Mediación Tecnológica en la Práctica Etnográfica*. San Sebastián: Ankulegi. pp 9-29.

Bataille, P. et al (2020). Artistic work in pandemic times. *Sociologia del lavoro*, (157): 55-58.

Becker, H. (2008) [1988] *Los mundos del arte*. Sociología del trabajo artístico. Universidad de Quilmes. Bernal (Argentina).

Bohoslavsky, E. y Soprano, G. Eds. (2010). *Un Estado Con Rostro Humano. Funcionarios e Instituciones Estatales En Argentina (Desde 1880 Hasta La Actualidad)*. Prometeo y Universidad de General Sarmiento. Buenos Aires.

Bourdieu P. (1999) [1998] *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona.

Bourdieu P. (2002) [1966] *Campo de Poder. Campo Intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.

Bureau M.-Ch. y SHAPIRO, R. (2009). Introduction 'Et à part ça vous faites quoi?'. En Bureau M.-Ch.; Perrenoud, M. y SHapiro, R.. (Eds) *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (pp 83-94) Presses Universitaires du Septentrion. Paris.

Burin, M. (2008) Las "fronteras de cristal" en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology* 39 (1): 75-86.

Buscatto, M. (2003) *Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instruments en France*. *Revue française de Sociologie* (44): 35-62.

Buscatto, M. (2005) Femmes dans un monde d'hommes musiciens. Des usages épistémologiques du genre de l'ethnologue. Volume!, La revue des musiques populaires 4 (1): 44-93.

Cardon, V. y Pilmis, O. (2014) Travailler à tout prix. Les rétributions monétaires et non monétaires du travail artistique. L'Observatoire, la revue des politiques culturelles1 (44) : 24- 26.

Cardoso de Oliveira, R. (1996). Mirar, escuchar, escribir. Revista de Antropología (39): 8. pp 1-7.

Comas D'argemir, D. (1995) Trabajo, Género, Cultura. La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres. Icaria. Barcelona

Femenías, M. L. (2009) Género y feminismo en América Latina. Debate feminista (40): 42-74.

Flores M. y Vargas Ampuero, L. (2023) Solidariz-arte Redes sociales y estrategias asociativas frente a la crisis del trabajo musical en la pandemia. En Suárez Marrero, P., Escenas diversas: drama, humor y música. Vernon Press . (pp 227-244). Washington (Delaware).

Flores M. (2023) El WhatsApp condenado por brujería: trabajo artístico solidario, chisme y conflicto en la virtualidad postpandémica. Revista de Antropología Experimental (23): 201-214.

Flores M. (2017) Las mujeres y los trabajos de la música. Neuquén siglo XXI. En Lagunas, C., Solís Hernández O. y Bonaccorsi, N. (coords.). Romper el silencio, Retomar la Palabra, Proponer la Acción. pp 131-143. Universidad Nacional de Luján.

Geertz, C. (2003) [1973] La interpretación de las culturas. Gedisa.Barcelona.

Heinich, N. (2002) La Sociología del Arte. Nueva Visión. Buenos Aires.

Lamas, M. (2007) El género es cultura. V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural: Cooperación y diálogo intercultural. Almada, Portugal: OEI, Interarts, AECI, Municipio de Almada, Cultideias, Ministerio de Cultura de España (del 8-12 de mayo de 2007). Disp en

diciembre /2023 en
http://www.oei.es/euroamericano/ponencias_derechos_genero.php.

Manchado Torres, M. (2011) Caminos escondidos bajo techos de cristal. En Iniesta, R. (ed.) *Mujer versus Música*: pp 9-36. Rivera Editores. Valencia (España).

Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades* 11 (22): 111-127.

Méndez Rubio, Antonio (2012) *Comunicación, Prácticas Culturales Y Subalternidad. Perspectivas de la Comunicación*. 5 (1): 83-90

Nash, M. (2006) Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista Cidob D'afers Internacionals* (73-74): 37-57.

Presta, S. (2021) Neoliberalismo y construcción del sujeto emprendedor. Consideraciones sobre el “futuro del trabajo”. *Argumentos, Revista de Crítica Social* (23).1-32. Disp en diciembre/2023 en <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/issue/view/620>

Quiña, G. (2014) De la autogestión al modelo de negocios 360°: la producción musical independiente en vivo en la ciudad de Buenos Aires. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (60): 1–27.

Roux, R. (2020) Subalternidad y hegemonía. Gramsci y el proceso estatal. *Veredas. Revista del pensamiento sociológico* (38-39): 146-159.

Rowan, J. (2010) *Emprendizajes en cultura. Traficantes de Sueños*. Madrid.

Terceiro, J. (1996) *La sociedad digital. Del homo sapiens al homo digitalis*. Alianza. Madrid.

Yannoulas, S. y Vallejos, A. (1998), *Élite de mujeres. Elementos para la comprensión de una expresión particular de discriminación*. *La Aljaba, Segunda Época* (IV): 77-93.

ARTICULOS

HISTORIAS DE MUJERES ABANDONADAS EN EL SIGLO XVIII

María Dolores Fuentes Bajo

Resumen: Aborda esta investigación diferentes historias tristes de mujeres cuyos esposos se trasladaron a Venezuela en lo que se convertiría en un viaje, muchas veces, sin retorno.

Palabras claves: Siglo XVIII, emigración de hombres casados a Venezuela, “vida maridable”.

Stories of abandoned women in the 18th century

Abstract: This Research addresses a diversity of dolorous testimonies from women whose husbands migrated to Venezuela in what would become a trip, on several occasions, a one way one.

Key Words: 18th century, migration of married men to Venezuela, “vida maridable”.

El artículo que llega en esta ocasión a sus manos aborda diferentes historias protagonizadas por cerca de una veintena de mujeres, españolas en su mayoría, con el siglo XVIII como marco temporal, periodo que venimos estudiando en gran parte de nuestras publicaciones. También en esta ocasión, existe un nexo entre esa galería de mujeres y la provincia de Venezuela.

Hemos concebido esta investigación como continuación de otro trabajo, también sobre mujeres, que saldrá publicado en breve (Fuentes Bajo). En aquel caso, ceñimos nuestro estudio a mujeres que decidieron

emprender el viaje a América en solitario, venciendo en muchos casos sus propios miedos, en un intento de reconstruir, si era posible, su familia. En esta oportunidad, que puede considerarse una nueva entrega de aquel ensayo, nos centraremos en esposas (e hijas) que permanecieron en la península porque ningún marido (o padre) las mandó llamar para que emprendieran la travesía y que trataron de poner solución a sus carencias afectivas - y económicas- acudiendo a otras vías.

Para concluir estas palabras introductorias, mencionar que se trata de un trabajo realizado con fuentes archivísticas, procediendo los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla. Un buen número de los expedientes se custodian en la sección de Caracas de dicho repositorio, si bien en menor medida otras secciones, como las de Santa Fe y Contratación, han servido de guía para esta investigación.

1 Nuestro tema, nuestras fuentes

Creemos necesario empezar subrayando que este trabajo está fundamentado en los propios escritos dirigidos por las mujeres a las autoridades, hablando de sí mismas y de sus familias, sin olvidar, punto importante, pedirles ayuda para recuperar a sus esposos y recuperar así, valga la redundancia, su añorada vida en pareja o, utilizando una expresión de la época, su “vida maridable”.

Pero sigamos un orden en nuestra exposición. Se ha estudiado el tema de la emigración a América en el periodo hispánico desde la perspectiva de una parte de sus protagonistas. En efecto, son muchas las monografías publicadas que, desde diferentes ángulos, abordan el paso a Indias de varones, por lo general en solitario, a lo largo del periodo colonial, pero no se han detenido, al menos, no lo suficiente, en la suerte que corrieron las familias que dejaron atrás en la península que, no puede ponerse en cuestión, fueron parte importante en esa historia (García Hidalgo, 2019; Eiras Roel, 1996; Friede, 1952; Haring, 1939; Díaz-Trechuelo et alii, 1990; Márquez, 1993).

La Corona trató, en teoría, de regular de forma minuciosa todo lo relativo a la emigración a tierras americanas desde fecha temprana; de esta

forma, se promulgaron diferentes normativas, algunas específicamente destinadas a los varones casados que se proponían emprender la travesía, en un afán de proteger a las familias que dejaban en sus lugares de origen, atendiendo a que la separación fuera lo más corta posible y la esposa e hijos se reunieran con él en tierras americanas o, de no ser esto factible, regresara el cabeza de familia en un periodo de tiempo no demasiado largo. Es bien conocido, en este sentido, que el interesado tenía que dejar una fianza y debía recibir de la esposa una licencia especial que le permitiera viajar, permiso además que le facultaba solo a ausentarse por un tiempo determinado, por lo general, no más de tres años. De todos estos requisitos se ocupaba la Ley XXX, Título XLV, Libro IX de la Recopilación de 1680 (Ots de Capdequí, 1920; Presta, 2011; Dougnac, 1980; Martínez Martínez, 1991).

Sin embargo, la realidad de la emigración en el periodo hispánico no pocas veces se tornó complicada y las ausencias de los esposos se prolongaron durante más años de los permitidos, incluso, indefinidamente, desentendiéndose de esos antiguos lazos familiares que llegaron a ignorar del todo, al tiempo que construían en América una nueva vida, también desde el punto de vista afectivo. En las siguientes páginas se aportarán datos de esas esposas abandonadas y de esos maridos ausentes, en un intento de reconstruir y comprender de alguna manera su historia, partiendo de sus comienzos y dedicando un lugar especial a la mediación de las autoridades, reseñando cuando ha sido posible sus resultados.

Debemos citar antes, sin embargo, las aportaciones al tema de algunos especialistas. Es el caso de María José de la Pascua (1993-1994; 2003) que ha estudiado la realidad de estas mujeres solas en diferentes trabajos, siempre en relación con el Cádiz del siglo XVIII, época de extraordinario crecimiento económico y poblacional para la ciudad, en gran parte debido a sus actividades comerciales con ultramar. Su fuente principal, la requisitoria general de guía, se custodia en el Archivo Histórico Diocesano de aquella ciudad. Por su parte, M^a Ángeles Gálvez (1997; 2004) ha investigado el tema en los fondos del Archivo General de Indias de Sevilla, en concreto en la sección de Indiferente General, ciñéndose a los siglos XVI y XVII. También es interesante reseñar el trabajo de Amelia Almorza y Reyes Rojas (2015) que han localizado 54 expedientes de vida maridable

pertenecientes igualmente a ese periodo en los fondos de Contratación del mismo archivo.

Es necesario mencionar, igualmente el artículo de Isabel Testón y Rocío Sánchez (1997) basado en documentos del Ramo Inquisición del Archivo General de la Nación de México, en el que se detienen en la correspondencia entre Isabel Pérez y su marido “ausente”, Antonio de Acevedo, fechada en las últimas décadas del siglo XVI. Destacar, en este orden de ideas, las investigaciones llevadas a cabo por M^a Eugenia Monzón (2015), Manuel Hernández González (1990) y Encarnación Rodríguez Vicente (1980), ciñéndose al caso canario. Por su parte, M.E. Perry (1993) es autor de una monografía sobre Sevilla en la Edad Moderna en la que dedica el primero de los capítulos a esas mujeres que se vieron obligadas a reconstruir sus vidas, tras la marcha de sus esposos a las lejanas Indias.

Con respecto al trabajo que se presenta a la valoración del lector, comenzaremos con una referencia a las dificultades que nos ha planteado la documentación objeto de estudio. Fundamentalmente en la investigación realizada se han encontrado de dos tipos: el primero está relacionado con la cronología de nuestros documentos, pues si bien el grueso pertenece al siglo XVIII, hay importantes diferencias entre unos años y otros, perteneciendo la mayoría de los expedientes encontrados a las décadas finales del siglo.

Básicamente, abarca nuestro estudio algo más de 100 años, en concreto de 1681 a 1793, repartiéndose de forma bastante irregular los casos estudiados: en 1681 encontramos fechado, así, el primer expediente; no obstante, después de ese año, se observa un salto importante en el tiempo, perteneciendo a la década de los 50 de ese siglo XVIII los dos expedientes siguientes que figuran en la lista; de los años 60, se han encontrado tres; de los 70, dos; de los 80, nueve; y por último de los 90, dos.

Otra dificultad, la segunda que debemos reseñar, está relacionada con el tipo de información que nos brindan las fuentes archivísticas. Como no es extraño en trabajos de este tipo, los ejemplos objeto de interés están documentados de forma desigual. En algunos casos, no muchos por desgracia, es posible hilvanar a lo largo de varios años esas pequeñas “historias tristes” de mujeres del setecientos y conocer, por ejemplo,

detalles tan interesantes como el momento en que las parejas iniciaron su vida en común¹, llegando a aquellos difíciles tiempos en que tuvo lugar la separación y la marcha a América del cónyuge. En nuestros apuntes aparecen, incluso, casos reseñados a lo largo de bastante tiempo, como el de Teresa Cubas y Juan de Igay, que tenemos documentado entre 1681 y 1714².

Llama la atención, en esta referencia a expedientes extraordinariamente minuciosos, la petición de María Navarro a las autoridades para que instaran a su marido a retornar al hogar. Se trataba nada menos que de un miembro de la expedición científica de José de Iturriaga, José Mariano Monroy. Los legajos 391 y 440 de la Audiencia de Caracas contienen muchas y diferentes noticias sobre la citada expedición, si bien los expedientes que nos interesan se relacionan con los conflictos de esta pareja y se fechan entre 1754 y 1771³.

¹ En 2 de los 18 casos estudiados la documentación nos ha facilitado la partida de matrimonio. Sabemos así que en la iglesia de Santa María de Portugalete casaron el 31 de diciembre de 1724 José de Casares, hijo legítimo de Juan de Casares y de Antonia Goicochea, y María de Larreas, hija legítima de Antonio de Larrea y de Francisca de la Peña, siendo el cura D. Benito de Laya y actuando de testigos Antonio de Larrinaga y Francisco de Nozedal. Dos años más tarde, el 6 de febrero de 1726, la pareja recibiría las bendiciones nupciales por parte del mismo sacerdote. La copia certificada de esta partida de matrimonio la firmaba el cura beneficiado D. José Ventura de Barrena en la sacristía de la misma iglesia el 11 de noviembre de 1758 (AGI, Caracas 367). El otro ejemplo que debemos citar es el del matrimonio de Ramón Suarez, hijo de Francisco Suarez y María Arias Pardo y Mandía, y Rosa Oanes, hija de Bernardo Cabeza y Josefa Oane. Se celebró en la parroquia de San Julián de la real villa de Ferrol el 18 de agosto de 1762, oficiándolo D. Ciprian de Aneiros. La copia era certificada por el cura rector D. Andrés Vicente Freire en la Plaza de Ferrol el 2 de mayo de 1787 (AGI, Caracas 806).

² Título de tesoro de Real Hacienda de la ciudad y puerto de Maracaibo y su jurisdicción en la provincia de Mérida de la Grita a favor de Juan de Igay Espejo, de Madrid 12 de julio de 1681 (AGI, Caracas 52); real despacho al gobernador y capitán general de la provincia de Mérida y La Grita y ciudad de Maracaibo, de Madrid 26 de febrero de 1703 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 149 vto. y 152 vto-154 vto.); real despacho al gobernador de Maracaibo, de Madrid 15 de junio de 1710 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 216-217 vto.); real provisión al gobernador y capitán general de la provincia de Mérida y La Grita y ciudad de Maracaibo, de Madrid 13 de abril de 1712 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 240-242; índice general de los despachos de Su Majestad que se remiten a las provincias de Santa Marta y Maracaibo en el navío que está para hacer viaje a las provincias de Tierra Firme y ha de conducir a ellas al Príncipe de Santo Bono, virrey electo del Perú, 1714 (AGI, Santa Fe 503).

³ Carta de José de Iturriaga a José de Carvajal y Lancaster, de Cádiz 28 de enero de 1754 (AGI, Caracas 440); otra carta de Iturriaga al mismo destinatario, de Cádiz 12 de febrero de 1754 (AGI, Caracas 440); real orden a José de Iturriaga, de Madrid 16 de noviembre de 1761 (AGI, Caracas 391); carta de Iturriaga a Julián de Arriaga, de Ciudad Real del Orinoco 30 de marzo de 1765 (AGI, Caracas 440); instancia de José Monroy, de Meguinenza 12 de julio de 1770 (AGI, Caracas 440); "Razón de los sujetos que resultan acreedores a sus sueldos y haberes en la Real Expedición de Límites que estuvo al cargo del jefe de escuadra Dn. José Iturriaga y reside en España", de El Pardo 16 de febrero de 1771 (AGI, Caracas

Otro ejemplo puede ser la documentación que tiene de protagonistas a María Bautista Aizpuru y Antonio Javier de Echeverría, a través de cuyos testimonios podemos recrear una historia salpicada de demandas rubricadas por los parientes que quedaron en la península⁴. El abultado expediente del oficial real Antonio Ramírez, tiene algunas notas en común con el caso anterior, pues igualmente figuran en él los familiares descontentos que dirigieron sus quejas a las más elevadas instancias⁵.

Sin embargo, lo más frecuente es encontrar en los archivos retazos solo de esos relatos de familias rotas por la distancia, en los que están recogidos, si acaso, algunos pocos datos, dándose el caso de ignorar detalles que serían claves para su reconstrucción. De la historia que seguramente habría detrás de la instancia de Rosa de Huertas se sabe bien poco, solo que se obligó a su marido, Antonio Rodríguez, a destinarle parte de su sueldo⁶. De nuestro listado podríamos entresacar también el caso de Félix Zapiain, del que se mencionaba, en 1788, únicamente, que estaba afincado en Caracas, a pesar de ser casado y vivir su esposa (de la que en ningún documento se facilitaba el nombre) en España⁷.

2 Las esposas, sus maridos y las circunstancias

Se incluye, como paso previo a nuestro análisis del tema, un cuadro explicativo que recoge de manera sucinta los principales datos de los protagonistas, facilitando así al lector la comprensión del texto. Nos hemos fijado en los nombres de los interesados, especificando cuando ha sido posible, su lugar de procedencia así como el oficio que desempeñaba el esposo, sin olvidar consignar en el lugar correspondiente la fecha de los

440).

⁴ Diferentes documentos sobre la petición de Dn. Joaquín Antonio de Echeverría y su sobrina de 12 años, 1785-1786 (AGI, Caracas 373); carta n° 540 del gobernador de Caracas Manuel González al marqués de Sonora, de Caracas 10 de febrero de 1786 (AGI, Caracas 89); real orden a Antonio Ventura de Taranco, de El Pardo 27 de febrero de 1786 (AGI, Caracas 27).

⁵ Su caso está documentado profusamente en cuatro legajos de la Audiencia de Caracas: 111, 479, 501 y 806.

⁶ Hoja suelta de 24 de noviembre de 1784 (AGI, Caracas 372).

⁷ La referencia se encontraba en una hoja suelta dirigida al gobernador de Caracas, de 19 de septiembre de 1788 (AGI, Caracas 374).

expedientes y cuál fue el desenlace de los mismos, ordenando sistemáticamente los datos disponibles.⁸

NOMBRE OFICIO PROCEDENCIA	FECHA DE LOS DOCUMENTOS	MOTIVO INSTANCIA	DESENLACE
1) Teresa de Cubas Esposa de Juan de Igay Espejo Tesorero de las Cajas Reales de Maracaibo Naturales, probablemente, de Cataluña	1681-1712	Ausente en Maracaibo desde 1681	Logró que Igay fuera apresado por las autoridades para regresar a España, aunque luego modificó su demanda y prefirió que la asistiera con la mitad de su sueldo, aunque no lo logró, finalmente
2) Josefa Salas Mendivil Esposa de Juan de Azpeytia Al servicio de un corredor de comercio de Cádiz Naturales, ella de Caracas y, podemos conjeturar, que el esposo de Cádiz	1755-1756	Ausente en Cádiz desde 1731	Se desconoce si tuvo que regresar o si se atendió su petición de aplazar el viaje Argumentaba que debía mantener a una hermana en Cádiz y responsabilizarse de los estudios de su hijo en la Academia Real de Artillería
3) María de Larrea y La Peña Esposa de José de Casares Piloto en los navíos de la Carrera de Veracruz Naturales de Portugalete, señorío de Vizcaya	1758- 1761	Ausente en Caracas desde 1734	Obligado a regresar, la esposa le dio un nuevo permiso de dos años para concluir asuntos pendientes; las autoridades terminaron autorizando su nuevo viaje a Caracas, aunque limitado en el tiempo
4) Manuela del Horno Esposa de Antonio del Valle Empleado en los navíos de comercio de	1760	Ausente desde 1751 sin poder precisarse donde se encuentra	No se documenta

⁸ Los datos que obran en nuestra documentación pertenecen a tres secciones del Archivo General de Indias, Santa Fe (legajo 540), Contratación (legajo 5496, N 2, R 2) y Caracas (legajos 27, 52, 80, 83, 87, 89, 92, 95, 111, 112, 116, 122, 367, 368, 372, 373, 374, 376, 391, 394, 440, 478, 479, 501, 806 y 843).

isla Margarita, Panamá y Portobelo Naturales del señorío de Vizcaya			
5) María Navarro Esposa de José Mariano Monroy Miembro de la expedición al Orinoco de José Iturriaga Naturales probablemente de Aragón	1761-1771	Ausente desde 1753	A finales de 1764 se embarcó de regreso a la península
6) Nicolasa Butrón y Múxica Esposa de Juan B. de Eguíño Comerciante en Caracas Vecinos de San Sebastián	1764-1765	Ausente desde 1756	Se le instó a emprender el regreso, si bien alegó tener deudas pendientes con la Compañía Guipuzcoana que le impedían hacerlo de inmediato
7) Catalina Antonia Suarez Esposa de Mateo Cruz Osorio Vecinos de La Laguna, Tenerife	1775	Ausente desde 1769	No se documenta
8) María o Margarita Loriga Esposa de José Norberto de Sarmiento Contralor del Hospital del Rey, mayordomo del Hospital de San Pablo y mayoral del de San Lázaro Vecinos de San Sebastián	1783- 1785	Más de diez años ausente	Permaneció en la provincia de Venezuela
9) Juana Díaz Guzmán Esposa de Juan B. Floreusa Vecinos de la corte de Madrid	1784- 1794	Se desconoce desde cuando falta y dónde se encuentra (Martínica, Guayana o Trinidad)	No se documenta
10) Rosa de Huertas	1784	Se desconoce	Se le descontó la tercera parte de su

Esposa de Antonio Rodríguez Capitán de Guardacostas de Caracas Residentes en Cádiz			sueldo para asistencias de su mujer
11) María Bautista Aizpuru Esposa de Antonio Javier de Echeverría Comerciante en Caracas, más tarde, escribiente de un mercader Naturales de Motrico, Guipúzcoa	1785-1786	Ausente desde 1774. Suministró mesadas a su mujer hasta su muerte (1783), después las interrumpió, aunque tenía una hija, y volvió a casarse	Obligado a mantener a su hija María Antonia, que quedó en España, o a llevarla a vivir consigo
12) Se desconoce el nombre de la primera esposa Antonio Ramírez casó en segundas nupcias con María Antonia de Burgos Contador de ejército y hacienda de Cumaná Ramírez probablemente fuera de Alicante	1785-1788	María Ramírez, hija de su primer matrimonio, reclamó al padre su manutención	Fue obligado a responsabilizarse de su hija económicamente
13) Rosa Oanes Esposa de Vicente Ramón Suarez Carpintero de la corta de maderas para los reales bajeles en Cumaná Vecinos de El Ferrol, La Coruña	1786-1788	Ausente desde 1773	A mediados de 1788 se le embarcó con destino a la península y fue encerrado en la cárcel de Cádiz
14) María Teresa Abad Esposa de Diego Antonio Fuentes Maestro velero de las embarcaciones del	1787-1788	Su esposa no cobraba las mesadas asignadas	Fue obligado a pagarle las mesadas atrasadas y después a regresar a España ya que su esposa, enferma, no

curso en Puerto Cabello Vecinos de Pasajes, Guipúzcoa			podía viajar a Puerto Cabello y reunirse con él
15) Se desconoce el nombre de la esposa Félix Zapiain Residente en Caracas	1788	Se cuestiona su permanencia en Caracas siendo casado sin reunirse con su esposa o mandándola llamar	No se documenta
16) Teresa Aubert Esposa de Juan Antonio Riva Artífice de platero Natural de Turín, éste último	1789-1790	Se desconoce su paradero exacto, quizá isla Trinidad	No se documenta
17) Se desconoce el nombre de la esposa Luís Gonzaga de Martín Justicia mayor en Cumaná y papelista en Puerto Cabello Gonzaga era veneciano y residía en Cádiz	1790	Ausente desde 1780	Obligado a regresar a Cádiz
18) Francisca de la Torre Esposa de Juan Lagomelle Afincado en Barinas Vecinos de Santa Cruz de Tenerife	1791-1793	Fue en su búsqueda a Barinas el hijo	El esposo quedó allí; tras su fallecimiento, el hijo regresó a Canarias

3 Datos de los protagonistas

3.1. Algunas consideraciones sobre su lugar de procedencia.

Comenzaremos con aquellos datos relacionados con la biografía de nuestros personajes. Para ello se hacen necesarias algunas puntualizaciones debido a que la documentación estudiada distingue matices diferentes en las instancias.

De esta suerte, un primer grupo de documentos se corresponde a solicitudes dirigidas a las autoridades por mujeres españolas cuyos maridos partieron a la provincia de Venezuela. Hay en nuestro listado, en este primer apartado, un número importante de personas oriundas del Norte y Este de la península; en este sentido nueve de los casos estudiados procedían de Galicia⁹, País Vasco¹⁰, Cataluña¹¹ y Aragón¹². También, por supuesto, aparecen mencionados otros lugares en nuestros legajos, si bien con una frecuencia menor. Es el caso de Catalina Antonia Suarez y su consorte, Mateo Cruz Osorio, que eran vecinos de La Laguna, Tenerife¹³,

⁹ Rosa Oañe (u Oanes) y Vicente Ramón Suarez eran vecinos de El Ferrol, La Coruña. Véase carta nº 17 del gobernador y comandante general de la provincia de Cumaná, Antonio Pereda, a José de Gálvez, de Cumaná, 26 de enero de 1786 (AGI, Caracas 122 y 394); instancia de Rosa Oanes, sin fecha, posterior al 2 de mayo de 1787 (AGI, Caracas 806).

¹⁰ María de Larrea y La Peña, y su esposo José Casares eran vecinos de Portugalete, Vizcaya. Similar era el caso de Manuela del Horno y Antonio del Valle, su marido, si bien la documentación precisaba sin más que Manuela era natural del señorío de Vizcaya, mientras que Antonio del Valle había nacido en Portugalete, población del mismo señorío. Por otra parte, recogen las fuentes que Nicolasa Butrón y Múxica, y Juan Bautista Eguiño eran vecinos de San Sebastián. Era el caso también de María (o Margarita) Loriga y Norberto Sarmiento, oriundos de San Sebastián. La documentación relativa al matrimonio formado por María Bautista de Aizpuru y Antonio Javier Echeverría da cuenta que eran de Motrico, Guipúzcoa. Por su parte, María Teresa Abad y su marido, Diego Antonio Fuentes eran vecinos de Pasajes, igualmente provincia de Guipúzcoa. Véase: “Expediente sobre instancia de Dña. María de Larrea, vecina de la villa de Portugalete en solicitud de que se haga venir a Dn. Joseph de Casares, su marido, residente en Caracas a vivir en su compañía: orden a aquel gobernador para que lo envíe en partida de registro: nueva pretensión de la Dña. María para que se permitiese pasar al citado su marido a aquella provincia al cobro de varias cantidades que allí dejó. Concesión de esta gracia por solo el término de dos años. Y órdenes expedidas para su embarazo”, 1758-1760 (AGI, Caracas 367); real orden al gobernador de Margarita de Madrid 8 de enero de 1760 y contestación de éste, de Ciudad de la Asunción de Nuestra Señora, Isla Margarita, de 26 de mayo de 1760 (AGI, Caracas 391); instancia de Nicolasa Butrón y Múxica, sin fecha, anterior al 11 de agosto de 1764 (AGI, Caracas, 368); instancia de María Loriga, de San Sebastián 24 de octubre de 1783 (AGI, Caracas 372); solicitud de Joaquín Antonio de Echeverría, de Aranjuez 16 de junio de 1785 (AGI, Caracas 373); representación nº 79 del intendente de Caracas Francisco de Saavedra, a Antonio Valdés, de Caracas, 27 de diciembre de 1787 (AGI, Caracas 501); carta de Juan Guillelmi nº98 a Antonio Valdés, de Caracas, 26 de febrero de 1788 (AGI, Caracas 112).

¹¹ Podemos suponer que Teresa de Cubas y su esposo Juan de Igay Espejo estaban vinculados a Cataluña. En el título de Igay de tesorero de Real Hacienda de Maracaibo (fechado en Madrid el 12 de julio de 1681) se aludía a los servicios prestados por él con anterioridad en la Armada del Océano y Ejército de Cataluña tanto “en el ejercicio de militar como en la profesión de papeles” (AGI, Caracas 52).

¹² Pensamos que María Navarro y José Mariano Monroy eran aragoneses. En una instancia de Monroy, escrita algunos años después de su regreso a España, constaba como gobernador provisional del castillo de Meguinenza (Zaragoza), si bien acababa de concedérsele el grado de capitán de infantería con agregación al Estado Mayor de la plaza de Zaragoza. La instancia estaba fechada en Meguinenza el 12 de julio de 1770 (AGI, Caracas 440).

¹³ Carta nº 708 del gobernador José Carlos Agüero a Julián de Arriaga, de Caracas 13 de noviembre de 1775 (AGI, Caracas 83). Igualmente eran canarios, de Santa Cruz de Tenerife, en concreto, Juan

mientras que la documentación informaba de Juan Bautista Floreusa y Juana Díaz que eran vecinos de la corte de Madrid.¹⁴ Por lo que respecta a Rosa de Huertas y Antonio Rodríguez, aparecían en calidad de residentes en Cádiz.¹⁵ De Antonio Ramírez sospechamos que estaba vinculado a Alicante, en concreto a Alcoy, donde poseía unas tierras heredadas de su familia materna¹⁶, si bien otros documentos lo ponen en relación con Cataluña.¹⁷

Pero se dio el caso, en ocasiones, de extranjeros afincados en España que fueron buscados por las autoridades, a instancias de sus familiares, que sería nuestro segundo grupo. Teresa Aubert reclamaba, en este sentido, a Juan Antonio Riva, su esposo, del que informaba ser natural de Turín.¹⁸ También aparece citado en los documentos un veneciano llamado Luis Gonzaga de Martín del que se apuntaba que tenía su familia en Cádiz.¹⁹

Pero no siempre eran las instancias de esposas radicadas en España. En este sentido, también llegaron a manos de las autoridades peticiones como la de la caraqueña Josefa Salas Mendivil, que vio a su marido marchar²⁰ a Cádiz en un viaje sin retorno, constituyendo éste otro ejemplo, el tercero,

Lagomelle y Francisca de la Torre, como precisaba su hijo Juan Domingo Lagomelle en su solicitud al marqués de Bajamar, de Barinas 12 de agosto de 1791 (AGI, Caracas 376).

¹⁴ Carta nº300 del gobernador de Caracas Manuel González a José de Gálvez, de Caracas 20 de octubre de 1784 (AGI, Caracas 87).

¹⁵ Hoja suelta de 24 de noviembre de 1784 (AGI, Caracas 372).

¹⁶ En una carta del propio Antonio Ramírez al marqués de Sonora pormenorizaba que su propiedad estaba relacionada con un pleito que había ganado al brigadier del Cuerpo de Ingenieros Dn. Segismundo Font de Milans, marido de su abuela materna. Tenía fecha su carta de Cumaná 22 de agosto de 1787 (AGI, Caracas 806).

¹⁷ Informaba así María Antonia Burgos, su segunda esposa, que había servido 26 años en los regimientos de infantería del rey y de voluntarios de Cataluña. Su instancia, de Caracas 22 de febrero de 1788 se encuentra en AGI, Caracas 806.

¹⁸ Real orden a José María Chacón, gobernador de isla Trinidad de Barlovento para que informe del paradero de Juan Antonio Riva, de San Lorenzo 9 de noviembre de 1789 (AGI, Caracas 394).

¹⁹ Hacía mención de Gonzaga de Martín Juan Guillelmi en dos cartas suyas. Una estaba dirigida a Antonio Porlier y tenía el número 92 (AGI, Caracas 92); la otra tenía como destinatario Antonio Valdés y tenía el número 690 (AGI, Caracas 116). En ambas la fecha era de Caracas, 29 de junio de 1790.

²⁰ Quizá la expresión exacta sería “retornar” a Cádiz, no “marchar”, ya que Juan Azpeytia nombraba a una hermana suya que residía en Cádiz y que estaba a su cuidado. Véase memorial de Josefa María de Salas a Julián de Arriaga, de Caracas 5 de julio de 1755; carta de Juan de Azpeytia igualmente a Arriaga, de Cádiz 9 de marzo de 1756. Ambos en AGI, Caracas 367.

de las peculiaridades que pueden distinguirse en los firmantes de la documentación estudiada.

Dejamos para el final de nuestra lista a Félix Zapiain, que se recordará fue mencionado más arriba cuando aludíamos a la existencia de casos en los que la información era en extremo parca. De Zapiain se desconocen muchos pormenores (nos atreveríamos a decir que casi todos), incluido su lugar de procedencia.²¹

3.2. Profesión de aquellos esposos (y padres) ausentes

Otra cuestión a abordar sería la relativa a la ocupación registrada en las fuentes documentales de los varones, dato que ha sido posible reseñar en la mayoría de los casos estudiados.²²

La documentación que obra en nuestro poder nos permite diferenciar así tres grupos en función del oficio desempeñado.

Ocupaciones relacionadas con el servicio a la Monarquía

El primer apartado, relativamente numeroso, estaba formado por personas vinculadas, de una forma u otra, con la administración colonial. En este supuesto, su nuevo destino en la provincia de Venezuela suponía una promoción y así quedaría registrado en su hoja de servicios. En este sentido, podemos citar a Juan de Igay Espejo que se desplazaría a Maracaibo con el flamante título de tesorero de la Real Hacienda.²³

Como dejaba constancia la nueva esposa de Antonio Ramírez, otro ejemplo, había servido en el regimiento de infantería del rey y de

²¹ De Félix Zapiain hacía referencia una hoja suelta dirigida al gobernador de Caracas, de 19 de septiembre de 1788 (AGI, Caracas 374).

²² Si bien, no en todos ellos. De esta forma, de los 18 ejemplos seleccionados, en 4 no ha sido posible averiguar la dedicación del esposo. Se trata de Mateo Cruz Osorio, Juan Bautista Floreusa, Félix Zapiain y, finalmente, Juan Lagomelle.

²³ Igay, con anterioridad, había prestado servicio en la Armada del Océano y Ejército de Cataluña. El título de tesorero de Real Hacienda de la ciudad y puerto de Maracaibo y su jurisdicción en la Provincia de Mérida de La Grita estaba fechado en Madrid el 12 de julio de 1681 (AGI, Caracas 52).

voluntarios de Cataluña, donde incluso llegó a perder la vista, siendo nombrado contador de Ejército y Hacienda de Cumaná, una vez curado.²⁴

Registra la documentación interesantes datos de la vinculación de algunos de estos sujetos con hombres poderosos. Juan de Azpeytia, que como se mencionó realizó el viaje a la inversa (desde Caracas a la península Ibérica), gozó del favor del Secretario de Estado José Patiño, trabajando en su Secretaría y haciendo las veces de contador de la Real Armada. No obstante, cuando se fechan nuestros expedientes (1755-56), precisaba Azpeytia que su suerte había variado considerablemente y que vivía con modestia, estando al servicio de un corredor de comercio en Cádiz.²⁵

Por otra parte, en nuestro listado figuran personas ligadas a la expedición de límites de José Iturriaga²⁶ (Ramos Pérez, 1946; Haro Cuesta, 2017; Amodio, 1998).²⁷ Es el caso concreto de José Mariano Monroy, que participó en la misma, a título de cosmógrafo y guarda almacén. Como señaló en su momento Iturriaga, su designación fue decisión de última hora, tras el fallecimiento repentino de Carlos Calatayud. Se le asignó una gratificación de 20.000 reales por una vez y un sueldo de 500 pesos anuales. Dando un salto en el tiempo, consideramos de interés reseñar que a la altura de 1770 encontramos a José Monroy, de regreso ya en España, firmando como gobernador provisional del castillo de Meguinenza y en vísperas de ser ascendido a capitán de infantería con agregación en el Estado Mayor de la plaza de Zaragoza.²⁸

²⁴ Instancia de María Antonia Burgos al monarca, de Caracas 22 de febrero de 1788 (AGI, Caracas 806).

²⁵ Véase carta de Azpeytia a Julián de Arriaga, de Cádiz 9 de marzo de 1756 (AGI, Caracas 367).

²⁶ Dicha expedición (1750-1761) fue consecuencia del Tratado de Límites firmado a principios de 1750 por España y Portugal para delimitar sus respectivas áreas de influencia en América del Sur.

²⁷ Mi agradecimiento desde estas líneas al profesor Emanuele Amodio, de la Universidad Central de Venezuela, a quien debemos algunas orientaciones bibliográficas sobre este tema.

²⁸ Véase la carta de Iturriaga a José de Carvajal y Lancaster (de Cádiz, 28 de enero de 1754, AGI, Caracas 440). En ella se mencionaban también sus méritos como ingeniero, entre otros su participación en la fortificación de Badajoz y en la composición del camino del Pardo, en Madrid. En la sección Contratación del Archivo de Indias, legajo 5496, N.2, R.2, se encuentra la licencia para pasar a indias de José de Iturriaga y todos los miembros de la Expedición, de 30 de enero de 1754. De esta forma se conoce que embarcarían en dos navíos, dado su número. El conocido como la Santa Ana, propiedad de la Compañía de Caracas, era el destinado a 13 sujetos principales (entre ellos, José Monroy) y 12 criados. También recomendamos por su interés la instancia de José Monroy, de Meguinenza 12 de julio de 1770, que se encuentra en AGI, Caracas 440.

Nuestros papeles recogen el caso de un tal José Norberto Sarmiento quien, gracias a su estrecha relación con José Carlos Agüero, gobernador de Caracas, prestó algunos servicios a Ignacio Milhau (Lucena Giraldo, 1991A),²⁹ ex cosmógrafo de la citada expedición de Iturriaga (Nestares Pleguezuelo, 1996; Lucena Giraldo, 1991B; Ruiz Acevedo, 2008)³⁰, si bien esta protección del gobernador no tardó en volverse en su contra pasados unos años, como se tuvo ocasión de ver. Encontramos así documentado que Sarmiento fue recompensado con el nombramiento de contralor del Hospital del Rey, mayordomo del Hospital de San Pablo y mayoral del de San Lázaro, como recompensa a su buen hacer con Ignacio Milhau. No obstante, tras el retorno a tierras venezolanas de José Ábalos con el flamante título de intendente, se deshizo en buena parte lo actuado por el ex gobernador, con el que había tenido serias diferencias en sus tiempos de contador de Caracas. En este contexto se explica que Sarmiento se viera privado de todos esos reconocimientos por el simple hecho de haber sido persona de su confianza. A Ábalos sucedió en la intendencia Francisco de Saavedra, persona dotada de una diplomacia de la que carecía su predecesor y su gestión, en consecuencia, no fue tan problemática. Pero, en el tema que nos atañe, el acoso a José Norberto Sarmiento, no hubo variación, si bien Saavedra en su correspondencia oficial justificaba su actuación de forma más sutil (Zubiri Marín, 1988; López Cantos, 1973).³¹ Remitimos al apéndice documental donde se recoge una instancia de María Loriga, esposa de Sarmiento.

²⁹ Ignacio Milhau y Marabal (1730-1777) nació en el Puerto de Santa María y era hijo de Juan Milhau y Josefa Marabal. Marino de profesión, desde fines de 1751 formó parte de la Expedición de Límites, fijándose su regreso a España diez años después, en 1761. Arribó de nuevo a Venezuela en 1773, al serle confiada una expedición relacionada con el corte de maderas, que se detalla en la nota siguiente.

³⁰ María Loriga, esposa de José Norberto Sarmiento, daba cuenta de que el gobernador Agüero confió a su marido “el arreglo de papeles, cuentas y conducciones de caudales respectivos a la real expedición del corte de maderas de construcción de las costas de Cumaná, islas de la Margarita y Trinidad, que corrieron al cargo del capitán de fragata de la real armada Dn. Ignacio Milhau”. La instancia tenía fecha de San Sebastián 24 de octubre de 1783 (AGI, Caracas 372).

³¹ Carta n° 101 del intendente Francisco de Saavedra a José de Gálvez, de Caracas 31 de marzo de 1784 (AGI, Caracas 478).

Empleos vinculados al comercio y a la navegación

El siguiente apartado estaría integrado por siete individuos, dos de los cuales aparecen reseñados de forma muy breve, limitándose a dar fe de su condición de comerciantes afincados en Caracas.³²

De los cinco restantes se sabe algo más, pues figuran en los expedientes desempeñando diversos oficios, ligados todos ellos con el mar (Arcila Farías, 1946; Arellano Moreno, 1960; Cepeda Gómez, 2011; Hussey, 1962; Izard, 1978; Ruiz Acevedo, 2016; Torres Reina, 2023; Zubiri Marín, 1997). De José de Casares, por ejemplo, se decía que era un experto piloto de la “carrera de Veracruz”, un próspero comercio básicamente de cacao que relacionó de forma estrecha a Venezuela con Nueva España y que fue clave en el siglo XVIII, sobre todo en la primera mitad.³³ Siguen en nuestra lista Antonio del Valle, de quien se decía estar empleado en los navíos de comercio de isla Margarita, Panamá y Portobelo,³⁴ mientras que constaba de Vicente Ramón Suárez estar afincado en Cumaná, en cuyo puerto se construían los reales bajeles, teniendo el encargo de la corta de maderas para los mismos.³⁵ Por su parte, a Diego Antonio Fuentes se le localizaba en Puerto Cabello, donde trabajaba en las embarcaciones de corso como maestro velero.³⁶ Figura en nuestras fichas de archivo, Antonio Rodríguez, que citaremos en último lugar³⁷ y del que solo se mencionaba su condición de capitán de guardacostas.

³² Se trataba de Juan Bautista Eguiño y Antonio Javier de Echeverría. Véase, instancia de Nicolasa Butrón y Múxica, esposa de Juan Bautista de Eguiño, sin fecha, anterior al 11 de agosto de 1764 (AGI, Caracas 368); instancia de Joaquín Antonio de Echeverría, hermano de Antonio Javier de Echeverría. Sin fecha, anterior al 18 de junio de 1785 (AGI, Caracas 373).

³³ Instancia de María de Larrea y La Peña, esposa de José de Casares. Sin fecha, de 1758 (AGI, Caracas 367).

³⁴ Real orden al gobernador de Margarita, de Madrid, 8 de enero de 1760 (AGI, Caracas 391).

³⁵ Instancia de Rosa Oañe, esposa de Ramón Suarez. Sin fecha, posterior al 2 de mayo de 1787 (AGI, Caracas 806).

³⁶ Representación n° 79 del intendente de Caracas Francisco de Saavedra a Antonio Valdés, de Caracas 27 de diciembre de 1787 (AGI, Caracas 501).

³⁷ Se reseñaban estos datos en una hoja suelta del 24 de noviembre de 1784 (AGI, Caracas 372).

Otras ocupaciones

Resta dejar constancia en este apartado dedicado a los maridos ausentes y a sus oficios de dos sujetos nada fáciles de catalogar. Uno, de nombre Juan Antonio Riva, figuraba en los documentos como artífice de platero. Sin estar afincado con claridad en ningún lugar fijo, vagamente se le trataba de localizar en isla Trinidad a donde probablemente habría arribado procedente de Martinica.³⁸ Amigo de viajes y aventuras, fue, igualmente, Luís Gonzaga de Martín, del que expresamente se dice que se había ausentado sin licencia. Desempeñó distintos menesteres, entre ellos el de justicia mayor y papalista, constando su paso por Cumaná y Puerto Cabello.³⁹

4 Las historias de abandono: sus comienzos

Después de estas notas biográficas, parece llegado el momento de detenernos en esas historias (tristes) que motivaron las quejas ante las autoridades competentes, en un intento (no siempre con final feliz) de reconstruir sus vidas y sus familias.

Lo primero a tener en cuenta es que se hace necesario establecer un orden que nos ayude a comprender todos los datos que nos brindan las fuentes. Podríamos comenzar de este modo por las circunstancias que rodearon la separación de las familias. Tras estudiar de forma detenida la documentación, pueden citarse algunos factores que estuvieron presentes.

Ocuparían el primer lugar aquellos que podemos denominar profesionales. Recuérdese que se ha mencionado en párrafos anteriores la presencia de un grupo significativo de individuos relacionados directa o indirectamente con el gobierno de ultramar. Su marcha del hogar, en este sentido, estaría estrechamente unida a la oportunidad de tener un mejor empleo. Juan de Igay, el que, cronológicamente, figura primero en nuestra

³⁸ Expediente sobre Juan Antonio Riva, natural de Turín y artífice de platero, 1789-1790 (AGI, Caracas 394).

³⁹ Carta nº92 de Juan Guillelmi a Antonio Porlier, de Caracas 29 de junio de 1790 (AGI, Caracas 92); carta nº 690 igualmente de Guillelmi dirigida a Antonio Valdés. Misma fecha (AGI, Caracas 116).

lista, se fue del lado de Teresa de Cubas para convertirse en tesorero de las Cajas Reales de Maracaibo.⁴⁰ De Juan de Azpeytia se dice en los legajos que viajó a la península Ibérica en solicitud de empleo, cuestión que lograría gracias a su vinculación con José Patiño.⁴¹ Circunstancias un poco diferentes fueron las de Antonio Ramírez para quien su partida a Cumaná, en el Oriente Venezolano, para convertirse en contador de Ejército y Hacienda, podría interpretarse como una suerte de recompensa a los servicios prestados durante muchos años en el regimiento de infantería del rey, donde incluso, llevado por su celo, sabemos que llegó a enfermar gravemente.⁴² Dejamos para el último lugar a un científico de la Expedición de Límites, José Mariano Monroy, elevado a la categoría de cosmógrafo casi de forma accidental.⁴³

Sin embargo, se han encontrado expedientes en los que queda patente que mediaron circunstancias de otro tipo; hubo en este sentido casos en que los apuros económicos de la familia fueron determinantes en la decisión de probar fortuna al otro lado del océano. Fue lo sucedido, por ejemplo, en el hogar de Vicente Ramón Suárez y Rosa Oanes, como se detallaba en los documentos, añadiendo éstos que para hacer frente al costo del pasaje debieron incluso malvender los pocos enseres de que disponía la casa.⁴⁴

Por otro lado, recogen las fuentes la existencia de testimonios donde claramente la partida del cónyuge tuvo que ver con problemas insolubles de la pareja. Estamos de acuerdo con la lectura hecha por diferentes estudiosos en el sentido de que América podía ser una vía de escape para matrimonios en crisis y una puerta abierta, quizá, para relaciones más satisfactorias (De la Pascua, 1993-1994).

⁴⁰ Título de tesorero de Real Hacienda de la ciudad y puerto de Maracaibo y su jurisdicción en la provincia de Mérida de La Grita, a favor de Juan de Igay Espejo, de Madrid 12 de julio de 1681 (AGI, Caracas 52).

⁴¹ Memorial de Josefa María de Salas y Mendivil a Julián de Arriaga, de Caracas 5 de julio de 1755 (AGI, Caracas 367).

⁴² Instancia de María Antonia Burgos, de Caracas 22 de febrero de 1788 (AGI, Caracas 806).

⁴³ Carta de José de Iturriaga a José de Carvajal y Lancaster, de Cádiz 28 de enero de 1754 (AGI, Caracas 440).

⁴⁴ Instancia de Rosa Oanes, sin fecha, posterior al 2 de mayo de 1787 (AGI, Caracas 806).

De Antonio Javier de Echeverría conocemos llevaba radicado en Caracas un buen número de años, si bien hacía llegar con regularidad a su familia las mesadas que le correspondían.⁴⁵ No obstante, enterado del fallecimiento de su esposa, de inmediato contrajo segundas nupcias y se desentendió del mantenimiento de las dos niñas habidas en común. Mariana Antonia, una de ellas,⁴⁶ quedó entonces en una situación de total abandono en Motrico (Guipúzcoa) y fue recogida por sus tíos paternos.⁴⁷

De pocos años después es el expediente incoado para defender los intereses de otra niña, por un problema similar: su nombre era María Ramírez, hija del contador de Cumaná Antonio Ramírez. Aunque esta nueva historia solo es posible reconstruirla a medias, está registrado que el contador contrajo nuevas nupcias antes de marchar a Cumaná y que dejó a su suerte a su hija en Madrid, debiéndose cobijar en el hogar de su tío José Ramírez.⁴⁸

5 Las historias de abandono: de las soluciones improvisadas (más o menos) a la mediación de las autoridades

Con la finalidad de poner término a esas ausencias del cabeza de familia que muchas veces fueron alargándose indefinidamente en el tiempo, se contemplaron diferentes medidas. En las fuentes documentales queda testimonio de que fueron de distinto tipo; en principio podría hablarse de dos variantes, dependiendo de la intervención o no de las autoridades competentes.

Está registrado así que algunas familias trataron de solventar el problema por sí mismas, recordándole sus obligaciones afectivas (y, también, económicas) al marido o padre ausente. Cuando las mesadas que enviaba Antonio Javier Echeverría se interrumpieron, una vez muerta su esposa, sus allegados se preocuparon y le dirigieron diferentes cartas para

⁴⁵ Se desconoce si presionado por las autoridades o voluntariamente.

⁴⁶ En la documentación solo se menciona a esta hija. No sabemos nada de las circunstancias de la hermana.

⁴⁷ Instancia de Joaquín Antonio de Echeverría, de Aranjuez 16 de junio de 1785 (AGI, Caracas 373).

⁴⁸ Memorial de María Ramírez, de Madrid 10 de abril de 1787 (AGI, Caracas 806).

recordarle sus deberes con las dos hijas huérfanas de madre que quedaban en España.⁴⁹

Se sabe, por otra parte, que los parientes de Antonio Ramírez, igualmente, acudieron a la misma vía, pues sabían de la nueva familia formada en Cumaná al lado de Antonia de Burgos, mientras la hija de su primer matrimonio, María Ramírez, hubiera quedado en una situación complicada de no haber intervenido un tío suyo.⁵⁰

No obstante, en ocasiones, los allegados consideraron medidas más efectivas. Así, por ejemplo, Josefa Salas Mendivil decidió mandar a su hijo para que buscara al padre y lo trajera de vuelta. Años después, se reseña en los documentos un caso similar: la mujer se llamaba Francisca de la Torre y no dudó en enviar a su hijo para poner fin a la prolongada ausencia de Juan Lagomelle. Las similitudes entre ambos casos van más allá pues tanto en uno como en otro el resultado no fue del todo el esperado, pues si bien terminaron entrando en contacto con el progenitor, se quedaron viviendo a su lado. Miguel Ignacio Azpeytia se sintió atraído por Cádiz y decidió tomar clases en la Real Escuela de Matemáticas, mientras Juan Domingo Lagomelle se ordenó presbítero en el nuevo obispado de Mérida de Maracaibo.⁵¹

Quizá a causa de que las familias no siempre obtenían los resultados esperados por estos medios, aparece en nuestros expedientes de archivo registrada la intervención de las autoridades, bien fueran éstas eclesiásticas o civiles. De nuevo debemos citar a Josefa Salas pues está documentado que se dirigió al obispo de Cádiz, aunque su caso no fue el único; en este sentido, también fue la opción elegida por Rosa Oanes, cuyo marido, Vicente Ramón Suarez, se encontraba en Cumaná. A pesar de las vacilaciones de Rosa, cuyo conocimiento de la geografía de Cumaná era muy limitado, confundiéndola obstinadamente con una isla, puso en

⁴⁹ Memorial de Joaquín Antonio de Echeverría, de Aranjuez 16 de junio de 1785 (AGI, Caracas 373).

⁵⁰ Memorial de María Ramírez, de Madrid 10 de abril de 1787 (AGI, Caracas 806).

⁵¹ Memorial de Josefa María de Salas y Mendivil a Julián de Arriaga, de Caracas 5 de julio de 1755 (AGI, Caracas 367); solicitud de Juan Domingo Lagomelle al marqués de Bajamar, de Barinas 12 de agosto de 1791 (AGI, Caracas 376).

conocimiento de las autoridades eclesiásticas de allí la triste situación de abandono en la que se encontraba.⁵²

Sin embargo, lo que hemos encontrado registrado en la sección de Caracas del Archivo de Indias se refiere a peticiones a autoridades civiles.⁵³ En algunos casos se trataba de personas que habían intentado por otras vías poner término a sus problemas familiares y, al no lograrlo, se decantaban por la mediación de las autoridades como último recurso. Es lo que decidió la citada Josefa Salas Mendivil, por ejemplo, tras sentirse doblemente abandonada, al saber que su hijo quedaría en Cádiz al lado del padre, en lugar de regresar con él. No se conoce con exactitud, por otra parte, la suerte que corrió su petición al obispo de Cádiz, pues es extremadamente breve la referencia encontrada sobre este punto, pero suponemos que no tuvo mucha fortuna.

En algunos expedientes se recoge cuál fue la respuesta, la reacción de estos maridos o padres ausentes al serles comunicadas las demandas y exigencias de sus familiares. Reseñan las fuentes, en este sentido, que la más frecuente fue la de aceptar su responsabilidad en las circunstancias que les reclamaban, aunque, eso sí, se permitían casi siempre añadir algunas puntualizaciones sobre su situación personal, tal vez de manera intencionada. Puede servirnos de muestra Antonio Javier de Echeverría que reconoció que asistía toda la razón a su hija y que estaba dispuesto a responsabilizarse de sus obligaciones respecto a ella, si bien (y esto, subrayado) su vida como comerciante en Caracas había atravesado por diferentes coyunturas y precisamente la notificación de sus parientes de

⁵² Memorial de Josefa María de Salas y Mendivil a Julián de Arriaga, de Caracas 5 de julio de 1755 (AGI, Caracas 367); instancia de Rosa Oanes, sin fecha, posterior al 2 de mayo de 1787 (AGI, Caracas 806).

⁵³ Las esposas en esta situación dirigen un escrito de súplica a las autoridades de la Casa de la Contratación para que se dictara una real cédula a las autoridades coloniales con la finalidad de que localizaran a sus esposos y los obligaran a regresar a su lado. La profesora Gálvez Ruiz (1997), que ha estudiado los fondos de la sección de Indiferente General, ha encontrado valiosos expedientes sobre la materia que incluyen declaraciones de testigos y copias certificadas de las partidas de matrimonio adjuntadas a las instancias dirigidas por estas mujeres a las autoridades. Por nuestra parte, en la sección de Caracas la documentación encontrada es más sucinta pues carece de testimonios de testigos y solo en 2 de los 18 casos estudiados se incorporan partidas de matrimonio. Sobre este punto, remitimos al lector a la nota número 1.

Motrico llegaba en un momento delicado para él, económicamente hablando.⁵⁴

Sin embargo, no faltaron casos en que la respuesta fue muy distinta. Antonio Ramírez, por ejemplo, llegó a negar la veracidad de los delitos de abandono que se le imputaban y cargó las tintas contra sus parientes peninsulares, encabezados por su hermano, a quien se refería con durísimas descalificaciones.

Con esta sencilla relación me hará V.E. la justicia de creer que no procedí en materia tan delicada con el abandono que se me atribuye y más si aseguro como lo hago a V.E. que por justas causas que me asistían y asisten nunca hubiera dejado a mi hija en poder de mi hermano, ni, usando del derecho de la patria potestad, quiero que subsista en él y rendidamente suplico a V.E. se sirva mandarle que ponga mi hija inmediatamente en el Colegio de Leganés con intervención de Dn. José Solanas para la entrega de los doscientos ducados que a este fin dejé en su poder y de Dn. Vicente Prats, agente de negocios, su apoderado ad litem.⁵⁵

6 Las historias de abandono: el desenlace

Y nuestras reflexiones sobre el tema están llegando a su fin. Resta abordar la cuestión de qué suerte corrieron las demandas de estas mujeres solas, cuál fue el resultado final de la búsqueda, oficial o no, de esos familiares ausentes. La documentación consultada nos ofrece diferentes finales para esas historias.

Hubo solicitudes que prosperaron, mujeres que lograron la vuelta de sus maridos o hijas que, gracias a la presión de las autoridades, consiguieron que en adelante se responsabilizaran los progenitores de su manutención. Por citar algunos nombres, recordáramos el de María Navarro que

⁵⁴ De esto daba cuenta el gobernador de Caracas Manuel González al marqués de Sonora en su carta n° 540, de Caracas 10 de febrero de 1786 (AGI, Caracas 373). Recordamos que de este punto se hizo mención también en la nota 25 al referirnos al caso de Juan de Azpeytia, que argumentaba que su situación económica había empeorado notablemente, perteneciendo ya al pasado la protección que le había dispensado José Patiño.

⁵⁵ Representación de Antonio Ramírez al marqués de Sonora, de Cumaná 22 de agosto de 1787 (AGI, Caracas 806).

consiguió de José Mariano Monroy, cosmógrafo y esposo suyo, que retornara al hogar, aunque, como ella misma señalaba con cierta ironía, curiosamente fuera el último de la expedición de Iturriaga en hacerlo.⁵⁶ Antonio Javier Echeverría, por otra parte, puede servir de ejemplo de padre ausente obligado por la Corona a recordar las obligaciones para con su hija.⁵⁷ Mucho más triste es la suerte corrida por la otra niña, cuya semblanza se traza en los expedientes del archivo: María Ramírez, pues si bien prosperó su petición y se instó a su padre formalmente a atenderla, lo cierto es que pudo disfrutar poco de esa pequeña victoria pues todos murieron o, al menos, los principales actores: Antonio Ramírez, el progenitor, y muy poco después su nueva esposa, María Antonia Burgos.⁵⁸

En segundo término, cabría mencionar algunos expedientes donde en un principio se asiste a un desenlace que parece favorecer a la esposa pero que no es tan simple en una nueva lectura. En esta línea, si bien María de Larrea, tras muchos años de ausencia, consiguió que José de Casares retornara al hogar, el marido logró de ella un nuevo permiso para regresar a Venezuela, con la excusa de haber dejado pendientes negocios que requerían de forma inmediata su presencia, comprometiéndose a retornar en un plazo de tiempo breve.⁵⁹ Las autoridades sospecharon, y con razón, que María había sido objeto de fuertes presiones.⁶⁰ En el apéndice documental se incluyen dos instancias suyas de contenido muy diferente.

⁵⁶ Instancia de María Navarro, sin fecha, anterior al 16 de noviembre de 1761 (AGI, Caracas 391)

⁵⁷ Real orden al gobernador de Caracas, de Aranjuez 18 de junio de 1785; carta al marqués de Sonora del gobernador de Caracas Manuel González, nº 540, de Caracas 10 de febrero de 1786. Ambos documentos en AGI, Caracas 373.

⁵⁸ Una real orden al intendente de Caracas, de Aranjuez 19 de abril de 1788 daba la razón a Antonio Ramírez para que dispusiera libremente donde debería estar recogida su hija, si bien le advertía que se descontaría de su sueldo lo necesario para su manutención. Sin embargo, una carta del intendente con el número 33 a Antonio Valdés informaba que no había sido posible comunicarle el contenido de la real orden al haber fallecido. Estaba fechada en Caracas, el 30 de junio de 1788. Por último, reseñar la carta 99 del intendente de Caracas, de Caracas 20 de octubre de 1788 sobre que también había muerto M^a Antonia Burgos. Todos estos documentos en AGI, Caracas 806.

⁵⁹ “Expediente sobre instancia de Dña. María de Larrea, vecina de la villa de Portugaleta en solicitud de que se haga venir a Dn. José de Casares, su marido, residente en Caracas a vivir en su compañía: orden a aquel gobernador para que lo envíe en partida de registro: nueva pretensión de la Dña. María para que se permitiese pasar al citado su marido a aquella provincia al cobro de varias cantidades que allí dejó. Concesión de esta gracia por solo el término de dos años. Y órdenes expedidas para su embarazo” 1758-1760 (AGI, Caracas 367).

⁶⁰ El alcalde de Portugaleta, Pedro Joaquín de Bolívar y Sagasti informó que había llamado a su

Después podría distinguirse un tercer grupo de expedientes donde claramente se observa que el final de la historia no favoreció a las esposas. Teresa de Cubas pleiteó con Juan de Igay a lo largo de muchos años sin demasiada fortuna. En un principio presionó por recuperar a su marido que llevaba años ausente. Después, se contentó con otro tipo de peticiones, tras liberarse de presiones familiares que habían sido determinantes al parecer en los pleitos de los primeros años, solicitando que se le descontara una parte de su sueldo, destinándolo a su disfrute. Sin embargo, se le hizo responsable a Igay de ciertas irregularidades y el hecho es que Teresa de Cubas parece que no llegó a percibir el dinero que reclamaba en ningún momento.⁶¹

En cuarto y último lugar incluiríamos determinados documentos que solo conocemos de forma parcial y de los que no podemos precisar el desenlace que tuvieron. Manuela del Horno se quejaba en 1760 que su marido llevaba ausente 9 años ya, lo que se agravaba pues las autoridades no podían dar con su paradero.⁶² También resultaron infructuosas las búsquedas de Mateo Cruz⁶³ y Juan Bautista Floreusa,⁶⁴ maridos de Catalina Antonia Suarez y Juana Díaz Guzmán, respectivamente.

Valoraciones finales

Hasta aquí el estudio de esas dieciocho historias con mujeres abandonadas de protagonistas. No ha sido fácil su realización pues, si bien

presencia a María de Larrea para confirmar la veracidad de su última instancia. De ello daba cuenta en un oficio fechado en Portugalete el 20 de octubre de 1760 (AGI, Caracas 367)

⁶¹ Real despacho al gobernador y capitán general de la provincia de Mérida, La Grita y ciudad de Maracaibo, de Madrid 26 de febrero de 1703 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 149 vto., 152 vto.-154 vto.); otro real despacho con el mismo destinatario, de Madrid 15 de junio de 1710 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 216-217 vto.); real provisión e idéntico destinatario, de Madrid 13 de abril de 1712 (AGI, Santa Fe 540, Libro 3, folios 240-242).

⁶² Real orden al gobernador de Margarita, de Madrid 8 de enero de 1760 y respuesta de éste a Julián de Arriaga, de Ciudad de la Asunción de Nuestra Señora, isla Margarita, de 26 de mayo de 1760 (AGI, Caracas 391).

⁶³ Carta del gobernador José Carlos Agüero a Julián de Arriaga n° 708, de Caracas 13 de noviembre de 1775 (AGI, Caracas 83).

⁶⁴ Carta n° 300 del gobernador de Caracas Manuel González a José de Gálvez, de Caracas 20 de octubre de 1784 (AGI, Caracas 87).

un buen número de legajos fue consultado, la información lograda sigue presentando lagunas y no es tan completa como hubiéramos deseado.

Consideramos que el estudio de la emigración a Indias necesita forzosamente ser revisado, prestando atención a las diferentes partes que fueron integrantes de la misma. Hemos destinado estas páginas al estudio del tema, esbozando algunas notas con la Venezuela tardo colonial, como referente espacio temporal.

En nuestro trabajo hemos pretendido mostrar al lector las distintas circunstancias en que se encontraron esas mujeres solas. En este sentido hemos analizado de forma sistemática la realidad de aquellas familias, partiendo de las circunstancias que rodearon la marcha de los maridos, sin olvidar los esfuerzos realizados por los que quedaron en la península para lograr su vuelta hasta que la mediación de las autoridades se reveló como una salida, en principio, más eficaz para sus problemas. No obstante, el desenlace no siempre fue favorable ni supuso la conclusión de esas tristes historias.

Referencias

Almorza, A. y Rojas, R. (2015). Los expedientes de vida maridable del Archivo General de Indias: análisis de un estudio de caso. En Vassallo, J. y García, N. (Coord.). América en la burocracia de la monarquía española. Documentos para su estudio. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Editorial Brujas, 111-130.

Amodio, E. (1998). El Paraíso vegetal. Las fronteras étnicas de un botánico ilustrado. En M. P. Pío Aladrén (Ed.). La comisión naturalista de Löffling en la Expedición de Límites al Orinoco. Caja Madrid y Lunwerg Editores, S.A., 61-83.

Arcila Farías, E. (1946). Economía colonial de Venezuela. Fondo de Cultura Económica.

Arellano Moreno, A. (1960). Orígenes de la economía venezolana. Ediciones Edime.

Cepeda Gómez, J. (2011). La sublevación contra la Compañía Guipuzcoana de Caracas (1749-1751) en el marco de la política del reformismo borbónico. En J.C. Gay Armenteros y M. Titos Martínez (Editores). *Historia, política y sociedad. Estudios en homenaje a la profesora Cristina Viñes Millet*. Editorial Universidad de Granada, 55-77.

De La Pascua Sánchez, M.J. (1993-1994). La cara oculta del sueño indiano: mujeres abandonadas en el Cádiz de la Carrera de Indias. *Chronica Nova*, 21, 441-468.

De La Pascua Sánchez, M.J. (2003). Experiencias, relato y construcción de identidades: emigración y abandono en el mundo hispánico del siglo XVIII. En Carlos A. González y E. Vila (Editores): *Grafiyas del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*. Fondo de Cultura Económica, 608-623.

Díaz-Trechuelo López Spinola, L. (dirección) (1990). *La emigración andaluza a América. Siglos XVII y XVIII. I Premio de Investigación Andalucía América*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Colaboradores Antonio García Abásolo; Antonio Garrido Aranda; Antonio Dueñas Olmo.

Dougnac, A. (1980). La unidad de domicilio conyugal en Chile indiano. *Revista Chilena de Derecho*, 1-6, 567-589.

Eiras Roel, A. (1996). Cuatro estudios sobre la emigración española a América en la época colonial y algún comentario al margen. *Obradoiro de Historia Moderna* 5, 209-231.

Friede, J. (1952). Algunas observaciones sobre la realidad de la emigración española a América en la primera mitad del siglo XVI. *Revista de Indias*, 49, 467-496.

Fuentes Bajo, M.D. Licencias de embarque y emigración femenina. Venezuela, 1754-1804. *Revista Procesos Históricos*. En prensa.

Gálvez Ruiz, M.A (1997). Emigración a Indias y fracaso conyugal. *Chronica Nova*, 24, 79-102.

Gálvez Ruiz, M.A. (2004). Las parejas imperfectas: viajes a ultramar y ausencias de la vida maridable. Siglo XVII. En D. Dávila, Dora (ed.): Historia, género y familia en Iberoamérica. Siglos XVI-XX. Universidad Católica Andrés Bello, 67-101.

García Hidalgo, P. (2019). La emigración española a América en la época moderna. Un acercamiento al estado de la cuestión. *Naveg@merica* 23.

Haring, C.H. (1939). Comercio y navegación entre España y las Indias en la época de los Habsburgo. Fondo de Cultura Económica.

Haro Cuesta, J. (2017). La Amazonía venezolana en tiempos de la Ilustración (1750-1861). Escuela de Educación, Universidad Central de Venezuela.

saber.ucv.ve/bitstream/10872/17325/1/Haro_2017_II_FINAL_b.pdf.

22 de enero de 2024.

Hernández González, M. (1990). La emigración americana y su influencia sobre la vida conyugal en Canarias durante el siglo XVIII. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 36, 353-376.

Hussey, R.D. (1962). La Compañía de Caracas, 1728-1784. Banco Central de Venezuela.

Izard, M. (1978). “Contrabandistas, comerciantes e ilustrados”. *Boletín Americanista* 28, 23-86.

López Cantos, A. (1973). Don Francisco de Saavedra, segundo intendente de Caracas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano Americanos.

Lucena Giraldo, M. (1991 A). Laboratorio tropical. La Expedición de Límites al Orinoco, 1750-1767. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Consejo Superior de Investigaciones Científicas España.

Lucena Giraldo, M. (1991). Defensa del territorio y conservación forestal en Guayana, 1758-1793. En M. Lucena Giraldo (ed.). *El bosque ilustrado. Estudios sobre la política forestal española en América*. Instituto Nacional

para la conservación de la naturaleza. Instituto de la ingeniería de España, 137-147.

Márquez, R. (1993). La emigración española a América en la época del Comercio Libre (1765-1824): el caso andaluz. *Revista Complutense de Historia de América* 19, 233-247.

Martínez Martínez, M.C. (1991). “Vida maridable”, algunas peculiaridades en la emigración a las Indias. *Anuario Jurídico y Económico Escorialense*, XXIII, 351-363.

Monzón Perdomo, M.E. (2015). Género y emigración en Canarias en la Edad Moderna. Viudas blancas casadas con maridos en Indias. En *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Ponencias: presentación, prólogo e índice*. J. J. Iglesias Rodríguez, R. M. Pérez García y M.F. Fernández Chaves (editores). Universidad de Sevilla, 2039-2053.

Nestares Pleguezuelo, M.J. (1996). Los cortes de madera en el Oriente venezolano y los intentos de la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas de participar en ellos. En R. Escobedo Mansilla, A. de Zaballa Beascochea y O. Álvarez Gila (editores). *Comerciantes, mineros y nautas. Los vascos en la economía americana*. Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 289-311.

Ots De Capdequí, J.M. (1920). Bosquejo histórico de los derechos de la mujer casada en la legislación de Indias. *Biblioteca de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, vol. XXIII. Editorial Reus.

Perry, M.E. (1993). Ni espada rota ni mujer que trota. *Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*. Crítica.

Presta, A.M. (2011). Matrimonio y vida maridable en Charcas temprano-colonial. *Población & Sociedad* 18, 1, 79-105.

Ramos Pérez, D. (1946). El Tratado de Límites de 1750 y la expedición de Iturriaga al Orinoco. Prólogo de Amando Melón y Ruíz de Gordejuela. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rodríguez Vicente, E. (1980). Notas acerca del paso de canarios a América en el primer cuarto del siglo XIX. *Separata del III Coloquio de Historia*

Canario-Americana, 1978, II, 25-42. Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

Ruiz Acevedo, I.E. (2008). “Desencuentros y encuentros entre los civiles y las autoridades gubernativas de Cumaná, 1753-1780”. *Tiempo y Espacio* 50, julio-diciembre, 187-220.

Ruiz Acevedo, I.E. (2016). *El puerto de Cumaná en el comercio atlántico y caribeño, 1786-1810*. [Tesis Doctoral]. Universidad Católica Andrés Bello. Dirección General de los Estudios de Postgrado. Área de Humanidades y Educación. Doctorado en Historia. <https://sib.ucab.edu.ve/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=105765> 20 de enero 2024.

Testón Núñez, I. y Sánchez Rubio, R. (1997). *Mujeres abandonadas, mujeres olvidadas*. Cuadernos de Historia Moderna, 19 (monográfico), 91-119.

Torres Reina, D. (2023). *La economía y el comercio exterior colonial de Venezuela antes de la Independencia*. Apuntes del CENES, 76, julio-diciembre, 95-121.

Zubiri Marín, M.T. (1988). José de Ábalos, primer intendente de Venezuela (1777-1783). *Boletín Americanista*, 38, 287-297.

Zubiri Marín, M.T. (1997). Algunos productos básicos de la agricultura venezolana en el siglo XVIII: añil, cacao y tabaco. *Boletín Americanista*, 47, 249-260.

Apéndice documental

1 Instancias de Doña María de Larrea al monarca

1.1. Primera instancia. Sin fecha, anterior al 19 de noviembre de 1758 (AGI, Caracas 367)

Orden para que lo envíen en partida de Registro, a menos que niegue el ser casado, en cuyo caso se le mantendrá preso y embargados sus bienes hasta que lo justifique

Preceda el que se presente el memorial firmado, y por persona conocida

Señor

Dña. María de Larrea a los reales pies de V.M.

Suplica

Dña. María de Larrea Vecina de la Villa de Portugalete en el señorío de Vizcaya puesta los Reales Pies de V.M. con el debido respecto. Hace presente a V.M. que su Marido Dn. Joseph de Casares, ha más de 24 años que pasó a las Américas, quien se emplea en la Navegación de Caracas a Veracruz, y no habiéndola escrito muchos años hace, ni menos enviadola socorro alguno, con que poder mantener sus Tres hijos y tener verídicas noticias por sujetos fidedignos que le han tratado en Caracas, hallarse con bastante caudal, pero que los pasos en que anda distan mucho de corresponder al santo Sacramento del Matrimonio, y por consecuencia a la Ley de Dios, en cuya atención

Suplica rendidamente a V.M. se digne mandar expedir la orden correspondiente al gobernador de Caracas, para que procure el paradero de su marido Dn. Joseph de Casares, y sabido que sea, disponga enviarle con toda seguridad a estos Reinos en la primera ocasión de Navío que se ofrezca, a fin de hacer vida con su Mujer e Hijos: Merced que espera recibir de la gran benignidad de V.M.

1.2. Segunda instancia. Sin fecha, anterior al 13 de enero de 1760 (AGI, Caracas 367)

No Ha Lugar.

Pero pídase informe a el gobernador por si fuese cierto lo que alegó. Y también de su modo de vivir mientras permaneció en la provincia.

Señor

Dn. Joseph Casares

Suplica a V.M.

Señor

Dña. María de Larrea, vecina de la Villa de Portugalete, en el señorío de Vizcaya; puesta a los reales pies de V.M. con el debido respecto: dice, que a su instancia, se sirvió V.M. mandar al Gobernador de Caracas, solicitase el paradero de su Marido dn. Joseph de Casares, y sabido, que fuese le asegurase, e hiciese venir a estos Reinos, en partida de registro, lo que ejecutó inmediatamente, pero fue tan exacto, en el cumplimiento de la real orden, que poniéndole, desde luego preso, y haberse ofrecido oportuna ocasión de navío, en que regresó, no tuvo tiempo de redondear sus Cuentas, Comercio, Y trato lícito en que se empleaba desde aquella Provincia, al Puerto de Veracruz, y otros parajes; y por consecuencia, de recoger los correspondientes resguardos, ni menos percibir de los sujetos, en quienes obraba Su Caudal, lo necesario para su transporte, en que vino empeñado, en cuya atención, y a la de no ser Justo malograr los intereses, que con tanto sudor, desvelo, y sustos de navegación, pudo conseguir, durante el tiempo de su tráfico.

Suplica a V.M.

rendidamente se digne conceder licencia al citado su marido Dn. Joseph de Casares, para que pueda volver en el navío, que se hallare pronto, con destino a dicha Provincia, para cuyo efecto le ha dado la referida su mujer la correspondiente, como consta en el Poder, que acompaña, a fin de recoger los caudales que dejó en ella, en que recibirá merced de la piedad de V.M.

2. Instancia de María Loriga, de San Sebastián 24 de octubre de 1783 (AGI, Caracas 372).

Extracto con antecedentes si los hubiere.

Señor

En el adjunto extracto desde el nº1 hasta el 9 constan todos los antecedentes relativos al mérito del Dn. Joseph Norberto de Sarmiento, marido de ésta Interesada, y a el despojo que se le hizo de los empleos de

mayordomo del Hospital de San Pablo, y Mayoral del de San Lázaro, sobre que se pidió informe al Intendente conforme a la resolución n°13 igualmente que sobre los otros pretendientes a dichos empleos. Evacuo dicho informe expresando en cuanto a Sarmiento lo que consta al n° 25 y que quedara aún a la fecha de su informe que fue de 12 de Enero de 79 sirviendo su primitivo empleo de contralor del Hospital de la Tropa; y en cuanto al despojo que ha sufrido de este empleo por el Intendente y sobre que recae este recurso de la Interesada, no ha dado cuenta el Intendente ni informado el Capitán General como ni tampoco sobre el hecho que refiere de haber sorprendido el primero a dicho Sarmiento con los soldados volantes, o guardas, Para conducirlo a La Guaira y embarcarlo para estos Reinos Octubre 31 de 83.

Pídase informe al nuevo Intendente 8 de Noviembre.

Fecho en 11 dicho

Excelentísimo Señor

Señor

Dña. María Loriga vecina de esta Ciudad de San Sebastián postrada a los Pies de V.E. digo Que soy casada con Dn. Josef Norberto de Sarmiento, que con mi correspondiente licencia pasó a la Provincia de Venezuela en las Indias, agregado al Capellán del Gobernador de ella Dn. Josef Carlos de Agüero, con el destino a desempeñar en su Secretaría algunos asuntos de su ministerio. En efecto, habiendo reconocido dicho Gobernador las circunstancias de mi Marido, Su desvelo, y desinterés en el manejo de los encargos que se le Confiaban, no se le difirió el desempeño de otros, cuales fueron, el arreglo de papeles, Cuentas, y conducciones de caudales respectivos a la Real expedición del Corte de Maderas de construcción de las costas de Cumaná, Islas de la Margarita y Trinidad, que corrieron al cargo del Capitán de Fragata de la Real Armada Dn. Ignacio Milhau. Concluida esta expedición, y regresadose dicho mi consorte a la ciudad de Caracas, en remuneración de sus Servicios, obtuvo, del propio Gobernador de aquella Provincia, el empleo de Contralor del Hospital del Rey de la misma ciudad, en cuyo intermedio de ocho años, un mes y ocho días que ejerció este encargo con la mayor pureza, y aumento al Real Erario

(consta de Certificaciones que anteriormente trasladó a manos de V.E.) fue electo Administrador en propiedad de las rentas, y caudales de los Hospitales de la Caridad de San Pablo, y San Lázaro, de las que fue removido por la circunstancia de falta de vecindad, sin embargo de haber prevenido todos los gastos necesarios para mi conducción a Caracas.

En vista del despojo violento que a dicho mi Marido se le hizo, tan remoto de Justicia, he Suspendido mi transmigración, conservándome con las asistencias que desde allí me ministraba, a proporción del sueldo que gozaba por el Citado Empleo de contralor del Hospital del Rey, en que fundaba todos los alivios de mi Subsistencia, la de una niña tierna que tengo, y de un hijo de edad de diez y nueve años, que habiéndole llamado para junto a sí, y embarcadose en el Navío nombrado la Guipozcua, que salió en convoy para dicha Provincia, fue aprisionado de los Ingleses y conducido a la Plaza de Gibraltar, en donde a fuerza de necesidad, y trabajos falleció.

Ahora, pues Excelentísimo Señor, el paternal corazón de V.E. es muy natural se digne considerarme en el más infeliz estado que la desgracia pudo constituir a una Mujer sin hijo ni Marido, únicos objetos en quienes siempre he fundado el descanso, de mi vida, al ver que murió mi hijo, y lo mismo mi Marido, respecto que el Intendente de Caracas Dn. Josef de Ábalos sin más causa, que la de una representación que le hice, Suplicándole, que pues, con motivo de la guerra se me habían suspendido mis asistencias (disposición de mi Marido) se sirviese libramme en esta Ciudad la parte del Sueldo, que gozaba, como empleado en el Servicio del Rey; le atropelló, quitándole el Empleo de Contralor, que ejercía en el referido Hospital, con el frívolo pretexto de no debérsele permitir tan dilatada residencia en perjuicio de su matrimonio, y contravención a las Reales disposiciones que tratan de los casados ultramarinos.

Este Ministro no tuvo presente el recto de trabajo, y miserias que se me siguen a vista de una determinación que carece de toda piedad, y parece injusta, pues yo no he reclamado a mi Marido, y mucho menos lo hubiera hecho, cuando por instantes esperaba unirme a su compañía, en inteligencia de los preparativos con que me aguardaba.

Además de ser tan fundada esta mi representación, debo estar persuadida no desmezca en el alto concepto de V.E. su Superior aprobación ya por el asunto, y naturaleza de ella, o ya por el valor que la puede dar el Señor Gobernador y Capitán general de aquella Provincia Dn. Manuel González, instruido de la violencia con que se ejecutó el despojo de mi Marido, así para la entrega, y cuenta de ellos, que verificó en menos, de dos días, sin perdonar el de Pascua de Pentecostés, quedando solvente con la Real Hacienda, como el haberle sorprendido con soldados volantes para conducirlo vilipendiosamente al Puerto de La Guaira, con destino a embarcarle En la Corbeta Santa Teresa que estaba próxima a hacerse a la vela para el canal de los Pasajes; sobre cuyo informe, y el de los demás Jefes militares de la conducta, celo, caridad, y desinterés en el cumplimiento del empleo que ha ejercido en tantos años en que empleó la flor de su edad acreditarán lo mismo que expongo a la piadosa consideración de V.E. e indispensablemente han de conducir a su benigno Corazón a que mi Marido se restituya a su empleo, u otro equivalente a su mérito no tanto por él, cuanto por lo que es propiamente efecto de caridad hacia mí, y mi pobre familia totalmente desamparada.

Nuestro Señor guarde la excelentísima Persona de V.E. los muchos años que la Monarquía ha menester. San Sebastián 24 de Octubre de 1783.

Excelentísimo Señor

Señor

María Loriga

3 Solicitud de Dn. Joaquín Antonio de Echeverría, guardia de corps de la Compañía Española, al marqués de Sonora, de Aranjuez 16 de junio de 1785 (AGI, Caracas 373).

Dese al gobernador la orden que pide

Fecho en 18 de junio de 85

Excelentísimo señor

Señor

Dn. Joaquín Antonio de Echeverría Guarda de Corps de la Compañía Española, con la debida veneración y respeto hace presente a V.E.: Que su hermano Dn. Antonio Javier de Echeverría, pasó el año de 1774 a la ciudad de Caracas, donde se estableció siguiendo su comercio: Dejó en la villa de Motrico, Provincia de Guipúzcoa, su patria, a D^a María Bautista de Aizpuru su mujer con dos hijas, y para la manutención ha estado suministrando mesadas hasta el día del fallecimiento de dicha su mujer, que acació en 4 de Abril de 1783, por mano del barón de Oña: Habiendo solicitado, que éste mismo continuase suministrando algún diario para la manutención, educación, y crianza de una niña que ha quedado de edad de 12 años, hija legítima del citado Dn. Antonio Javier de Echeverría y Dña. María Bautista de Aizpuru, ha contestado el barón que no tiene orden para ello, ni caudales, que antes bien tiene suplidos algunos reales por dicho Dn. Antonio: Se sabe que éste a luego que recibió la noticia de la muerte de su mujer se ha casado en dicha ciudad el mismo año de 83; y aunque en todo el tiempo que ha pasado se le han escrito repetidas cartas, así por el suplicante como por otros con quien antes tenía dicho Dn. Antonio correspondencia bastante tirada, incluyéndose entre ellos el citado barón de Oña, recordándole la obligación que tiene de suministrar lo necesario a dicha su hija D^a María Antonia de Echeverría para la decente manutención y debida educación, no solo ha tomado providencia alguna en el particular, sino que tampoco ha contestado a nadie, ni se sabe haya escrito a persona alguna a España después que se casó en Caracas: La pobre niña cuando falleció su madre, por hallarse el suplicante en esta corte, y otro hermano en la de Copenhague, se vio desamparada y en la calle, y lo estuviera en el día a no haberse tomado por sus tíos la providencia de recogerla; pero por las cortas facultades y medios que concurren en éstos para suministrar a su sobrinita lo necesario para la manutención y educación, especialmente ahora que va entrando y acercándose a la edad en que necesita el mayor cuidado, y que no lo pueden tener por sí los tíos, a causa de que para seguir su carrera, y mantenerse, se ven en la precisión de estar fuera de su casa; no duda el suplicante que V.E. contribuirá al logro de esta justa solicitud para remedio de los daños que se pueden ocasionar a una inocente de un abandono tan culpable y reprehensible que experimenta una hija de tan tierna edad de su padre: Por lo que suplica a V.E. se digne mandar comunicar una orden al gobernador de dicha ciudad de Caracas, o a la persona que

V.E. tuviese por conveniente, para que se requiera al citado Dn. Antonio Javier de Echeverría, que in continente tome la disposición conveniente de enviar caudales para la manutención crianza, y decente educación de dicha su hija en estos Reinos de España, o para aviarla siempre que determine llevarla a su compañía no habiendo repugnancia de parte de ella, y no encontrándose por V.E. en esto algún inconveniente, en que recibirá merced que lo espera el suplicante del compasivo corazón de V.E. Aranjuez y Junio 16 de 1785.

Joaquín Antonio de Echeverría

TRANSFORMACIÓN MEGAMINERA Y ALIANZAS DE CLASE EN LA PROVINCIA DE SALTA: APORTES DESDE LA ETNOGRAFÍA DIGITAL

Mariano Cameo¹

Resumen: Esta contribución es resultado de una investigación antropológica realizada durante la fase de aislamiento por COVID 19, en el transcurso de los años 2020, 2021 y 2022. El análisis gira en torno a lo que se concibe como un proceso de transformación megaminera en la Provincia de Salta, al noroeste de Argentina. A partir de la categorización y sistematización de publicaciones digitales referidas a minería, se logra dar cuenta del fenómeno de institucionalización del modelo megaminero. La noción de alianza de clases permitió describir la manera en que representantes del sector político y el sector empresarial trabajaron en conjunto para promocionar políticas públicas favorables para la inversión extranjera. De este modo, las consecuencias que genera la incrustación del modelo megaminero pueden rastrearse a niveles infraestructurales, educativos, productivos y psicológicos.

Palabras claves: Megaminería, Alianza de clases, Puna argentina

Mega-mining transformation and class alliances in the province of Salta: contributions from digital ethnography

Abstract: This chapter is the result of anthropological research carried out during the isolation phase due to COVID 19 during the years 2020, 2021 and 2022. The analysis revolves around what is conceived as a process of mega-mining transformation in the Province of Salta, in northwestern Argentina. From the categorization and systematization of digital

¹ Licenciado en Antropología-Universidad Nacional de Salta-Argentina (UNSal).

publications referring to mining, it is possible to account for the phenomenon of institutionalization of the mega-mining model. The notion of class alliance made it possible to describe the way in which representatives of the political sector and the business sector worked together to promote public policies favorable to foreign investment. In this way, the consequences generated by the embedding of the mega-mining model can be traced to infrastructural, educational, productive and psychological levels.

Key Words: Megamining, Class Alliance, Argentine Puna

Introducción

La Provincia de Salta se caracteriza por una variada heterogeneidad geoestructural que, siguiendo a Acreche (2004), podemos distinguir entre Puna, Valle Calchaquí, Valle de Lerma y Chaco. Esa característica se presenta como una cualidad valorada por turistas de todo el mundo y es tema de política pública en la promoción oficial del turismo en regional (Troncoso, 2021). Además del turismo, desde 2014 el gobierno provincial implementó políticas de promoción minera que posicionaron a Salta como uno de los distritos más favorables para la inversión extranjera a nivel internacional.

El ranking Fraser² destaca dos aspectos claves que ofrece la Provincia para los inversores: la seguridad jurídica y el potencial geológico. La seguridad jurídica se refiere a la previsibilidad que ofrece la provincia a los inversores en términos de régimen jurídico y fiscal, reglamentos ambientales, regulaciones laborales, territorios en disputa, la seguridad de la base de datos geológica, la disponibilidad de mano de obra, entre otros factores³. El segundo aspecto, el potencial geológico, es el que más se

² Ranking Fraser recoge opiniones de ejecutivos de compañías a quienes se les pregunta acerca de seguridad jurídica, políticas públicas y carga tributaria en el ámbito minero según territorio, entre otros.

³ Para entender la importancia que adquiere la seguridad jurídica para las inversiones mineras: <https://camaraminerasj.com.ar/salta-cayo-a-los-ultimos-puestos-entre-los-lugares-atractivos-para-inversiones-mineras/>

destaca en la realidad provincial, ya que la Puna de Salta forma parte del llamado Triángulo del Lito⁴. La mayoría de los proyectos están en fase de exploración y evaluación de factibilidad, es decir, exploración geológica para determinar la rentabilidad de una mina en particular.

En 2018, la Provincia bajó su posición en el ranking Fraser respecto a los periodos 2016/2017; lo que para Facundo Huidobro (Presidente de la Cámara de Empresarios Mineros y Gerente de Relaciones Institucionales de Mansfield S.A.) representa un claro mensaje: “para el inversor la estabilidad y previsibilidad son centrales”⁵ En este sentido, es posible visualizar de qué manera las acciones de los inversores se relacionan con las decisiones de los funcionarios locales. Entonces, surge como primer interrogante de investigación: ¿Las políticas y leyes en materia de minería son realizadas por los gobiernos y su grupo de expertos, o bien, los grupos de inversores mineros establecen (tal vez implícitamente) el marco de referencia para la acción jurídica, legal, territorial, etc?

Para respondernos, analizamos políticas, acuerdos y acciones que dan cuenta de la trama simbólica e institucional que posicionan el futuro de Salta como provincia minera. Preguntarnos, en todo caso, si el imaginario empresarial que pregona “en Salta el horizonte es minero” impacta y de qué maneras en las instituciones legislativas, educativas, comunitarias y políticas. Así, se destaca la producción discursiva y mediática como una herramienta de comunicación clave del sector minero para manifestar demandas al Estado provincial, y, por otro lado, construir y sostener un imaginario social positivo respecto a la minería en la provincia.

Vislumbrando las acciones y proyecciones del sector minero, podríamos nombrar a este proceso como una transformación megaminera de la Provincia de Salta. Transformación, pues como actividad extractiva, se impone y despliega en ámbitos y prácticas: culturales, situaciones de emergencia sanitaria, educativas y políticas. Teniendo en cuenta el contexto actual, que podemos nombrar junto a Svampa (2013) como “Consenso de

⁴ Argentina, Bolivia y Chile conforman el llamado “Triángulo del litio”, que concentra el 56% de los recursos de este mineral identificados en el mundo.

⁵ <https://insalta.info/nota-principal/informe-fraser-salta-de-favorita-a-uno-de-los-destinos-menos-atrayentes-para-la-inversion-minera>

los Commodities” sumado al rol estratégico que adquiere la Puna salteña; abordamos la construcción discursiva y socio-mediática de Salta como provincia minera por excelencia.

Consideraciones metodológicas

Desde el marco teórico que provee la Ecología Política Latinoamericana, proponemos un abordaje cualitativo, donde la principal estrategia de investigación es la etnografía digital basada en la revisión de archivos. Tal decisión estuvo fundamentada por dos condiciones socio-históricas particulares:

- Condiciones de seguridad: En el año 2017, las fuerzas nacionales de seguridad irrumpieron en una comunidad mapuche al sur de Argentina. Luego de una violenta represión desaparece Santiago Maldonado, un militante anarquista que acompañaba a la comunidad en resistencia. Esta situación me alertó en el sentido de preguntarme quién o qué garantiza mi integridad física como investigador tanto en la Puna como en la ciudad. Al momento de hoy tampoco encuentro respuesta.

- Condiciones sanitarias: La mayor parte de la investigación fue realizada durante los años 2020 y 2021 durante la emergencia socio-sanitaria por Covid-19, lo que dificultó la posibilidad de viajar a la Puna o de programar encuentros cara a cara en la ciudad con gente puneña.

Como enfoque, la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que pretende comprender los fenómenos sociales desde las perspectivas de sus miembros; se trata entonces de responder descriptivamente a tres órdenes de preguntas: ¿Qué?, ¿Por qué? y ¿Cómo es para ellxs? (Guber, 2001, 11). La tarea descriptiva para la última pregunta se realizará bajo los preceptos de descripción densa propuesta por Clifford Geertz (1973,24): “El análisis consiste pues en desentrañar las estructuras de significación y en determinar su campo social y su alcance.”

El enfoque etnográfico supone entonces la formulación de una descripción/interpretación coherente de lo que piensan y dicen los “nativos”. Para Guber (2001) se trata entonces de una “descripción” que

no es el mundo de los nativos ni como lo piensan ellos; sino que es una conclusión interpretativa que elabora el investigador (2001,14). En ese sentido, las conclusiones interpretativas a las que arribaremos, serán producto de una investigación reflexiva (Bosa, 2010) es decir, producto del cuestionamiento y la reflexión sobre las condiciones en las que los datos fueron producidos.

A diferencia del etnógrafo de lo contemporáneo; nos basamos en documentos externos o independientes de nuestra intervención. Las fuentes sobre las que trabajaremos reflejan necesariamente una cierta perspectiva (institucional o individual) y fueron producidas en respuesta a diversas tensiones (Bosa, 2010:513). Entonces, conviene delimitar (al menos provisoriamente) el campo o referente empírico sobre el que trabajamos, para esto, debemos señalar la unidad de estudio y las unidades de análisis.

1. Niveles de análisis

Siguiendo a Guber (2004, 58-71), para definir unidad de análisis y unidad de estudio hay dos criterios principales: una vía analítica o teórica y otra de los actores (folk o emic), es decir, un acotamiento impuesto externamente por el investigador y un criterio impuesto desde los mismos actores. Esta distinción planteada por Guber se asemeja al tipo de descripción que propone Hine y que resulta de gran utilidad para el estudio de lo digital: “Nuestras descripciones pueden basarse en ideas de relevancia estratégica para el análisis y no en representaciones fieles a realidades dadas por objetivas” (Hine, 2004, 82).

En ese sentido, el presente trabajo se vale de un criterio teórico-analítico que permita el cumplimiento de los objetivos específicos de la investigación. A los fines operativos del trabajo de campo conviene recordar que las decisiones que se adoptan responden al sustrato teórico que sostenemos en el objeto de conocimiento. Así, los términos que usamos para designar escenarios, ámbitos y actores sociales implican supuestos teóricos explicativos basados en la Ecología Política Latinoamericana.

1.1 Unidad de estudio:

La noción de unidad de estudio generalmente se refiere al espacio físico geográfico en el que se realizará trabajo de campo. Esta unidad puede ser geográfica pero la mayoría de las veces tiene un carácter eminentemente social y por eso se relaciona con las determinaciones para elegir la unidad de análisis. La accesibilidad juega un rol central pues “la factibilidad del contacto con los informantes, sin un mínimo acuerdo el trabajo de campo puede ser impracticable” (Guber, 2004, p. 115).

La accesibilidad en este caso, estuvo condicionada por el contexto histórico social de distanciamiento social obligatorio y sanitario producto de la pandemia mundial de SARS-CoV-2/COVID-19. En este sentido, lo digital está mediando la mayor parte de las relaciones sociales; de las cuales este trabajo no es ajeno; por lo que la unidad de estudio que abordaremos es el espacio público virtual. Concebimos a éste en el sentido de Lins Ribeiro (2002, p. 12):

La marca fundamental del espacio-público-virtual es, hoy, la copresencia electrónica en la Internet, mediatizada por una tecnología de comunicación que vehicula, simultáneamente, el intercambio de informaciones emitidas en muchos lugares diferentes, para un número indefinido de actores interactuando en una red diseminada sobre el globo.

Ahora bien, al momento de navegar en la red, lo que encontramos es un conjunto de archivos documentales o audiovisuales que están disponibles para la visualización y la interacción con un público específico. En ese sentido es fundamental focalizar el análisis en base al problema de investigación planteado, es por esto que dentro del amplio espectro del espacio público virtual nos enfocaremos en las publicaciones mediáticas e institucionales referidas a o desde el sector minero estatal o empresarial.

1.2 Unidad de análisis:

La unidad de análisis se refiere principalmente a: ¿con quiénes se hará la investigación? o ¿cuál es el universo de informantes o actores concretos que contactamos en la investigación? (Guber, 2004:118) En nuestro caso, realizaremos una muestra no probabilística y significativa, es decir,

tomaremos una serie de hechos o casos que sean pertinentes para dar cuenta de cierto haz de relaciones en el sistema social (2004: 123). En la unidad de estudio seleccionada, es posible deshilar los discursos, identificar actores y protagonistas, prácticas, gestos, sentidos y significados por parte de los representantes del sector minero estatal-empresarial.

A continuación, aclararemos qué entendemos por documentos, quiénes serían nuestros nativos/Otros y de qué estrategias, técnicas e instrumentos nos valdremos metodológicamente. El hacer deconstructivo desde la Ecología Política Latinoamericana requiere desnaturalizar las relaciones de poder y desigualdad bajo las cuales se toman decisiones sobre pueblos y territorios. En este sentido será fundamental prestar atención a las prácticas y discursos que dan cuenta de las concepciones sobre la naturaleza desde la perspectiva de los Otros.

La comunidad de nuestros Otros, objetos de estudio, está conformada por la conjunción e intersectorialidad entre sectores mineros/empresarios y funcionarios político-estatales. Resultaría paradójico, sino contradictorio, calificar como nativos a nuestros otros ya que sus orígenes, intereses e identidades están más cercanos a un ideal anglosajón/colonialista que a uno local. Sería entonces, un otro-foráneo que se caracteriza por su poder político-económico de decisión sobre esos espacios.

Por documentos entenderemos el conjunto de disposiciones legales, comunicaciones oficiales, publicaciones en la prensa, publicaciones en plataformas de video online y publicaciones en redes sociales. En este sentido, el campo de trabajo está compuesto por el archivo público/online. donde los documentos son un campo de indagación en sí mismos. En efecto, primero analizaremos los contextos socio-históricos en los que se crean y publican, posteriormente, nos enfocaremos en analizar aspectos como tipos de discursos, protagonismos/figuras emblemas, racionalidades presentes e imaginarios. Así, buscamos evitar el “digital-centrismo” en el sentido de entender lo digital como parte de algo mayor (Pink, 2019, 28); en ese sentido, buscamos desnaturalizar el impacto socio territorial que implica el advenimiento de la megaminería en la Provincia de Salta.

Para elaborar una conclusión interpretativa producto de la descripción densa, se siguieron una serie de pasos o etapas. En primer lugar, se realizó

una búsqueda de documentos audiovisuales, noticias, resoluciones y publicaciones del boletín oficial referidas a megaminería en la Provincia, dicha indagación rescata documentos digitalizados desde el año 2009. Para sistematizar los datos obtenidos, se elaboró un cuadro de codificación de doble entrada donde constan las fuentes utilizadas en cada capítulo y las unidades significativas presentes (Ver ejemplo en anexo).

En segundo lugar, sobre el material obtenido, se realizó un muestreo cualitativo en el que, siguiendo a Serbia, se intentó reconstruir e interpretar la dinámica de las prácticas y hablas de los sujetos dentro de su red vincular como configuradora de motivaciones, discursos y opiniones (Serbia, 2007, p.133). De este modo, se esperaba comprender el marco interpretativo desde el que el sector político/minero, nuestros otros, elaboran sus discursos e institucionalizan imaginarios.

Megaminería: la perspectiva latinoamericana

El concepto de megaminería surge como contranarrativa a los discursos del desarrollo extractivista en América Latina, en ese sentido, hay diversos enfoques, abordajes y perspectivas al respecto. En la presente investigación se adhiere al enfoque de la Ecología Política Latinoamericana, así definiremos la megaminería en Argentina en el sentido de Antonelli y Svampa (2009, p.9):

Cuando hablamos de megaminería en Argentina, hacemos hincapié en cuatro dimensiones fundamentales: En primer lugar, en los grandes volúmenes de extracción con sustancias contaminantes y de uso de recursos (agua y energía principalmente); en segundo lugar, se trata de minería transnacional garantizada y promocionada por los gobiernos locales. En tercer lugar, en la medida en que Argentina no proviene de una economía minera a gran escala; el modelo minero presenta una particular producción discursiva y cultural a nivel de todos los actores involucrados. En cuarto lugar y en paralelo a las otras tres dimensiones, se encuentra la emergencia de colectivos y asambleas ciudadanas que reclaman por el avasallamiento de sus derechos culturales, territoriales, económicos, etc.

La tercera dimensión planteada por Antonelli y Svampa, referida a la producción discursiva y cultural del modelo minero en Argentina, es la que consideramos más importante para el tipo de estudio que proponemos. En ese sentido pondremos de relieve los discursos e imaginarios sociales esgrimidos por representantes del sector empresarial minero y/o estatal de la Provincia. Teniendo en cuenta los aportes de Antonelli (2009) respecto a las estrategias narrativas, retóricas y argumentativas del sector megaminero en vistas a dar legitimidad y visibilidad al modelo extractivista; este trabajo supone en cierto punto, una desnaturalización del discurso megaminero, particularmente de la Provincia de Salta. En este sentido, el enfoque deconstructivista (Leff, 2019:1) nos permitirá abordar y comprender los procesos sociales de naturalización del orden hegemónico de relacionamiento con la naturaleza; es decir, politizar la ecología. Politizar la ecología desde el Sur supone deconstruir la racionalidad extractivista colonial, marcar sus límites, omisiones, violencias y contradicciones. Supone también la historización de los hitos político-institucionales como acontecimientos enmarcados en un proyecto mayor extractivista-colonial.

Lindero y la génesis del modelo megaminero en la Provincia de Salta.

Alianza de clases y acontecimientos discursivos.

El yacimiento Lindero fue descubierto en la Puna de Salta a mediados de los 90 por la empresa Goldrock Mines Corp. a través de su subsidiaria Mansfield. En el año 2016, luego de terminar los estudios de factibilidad y obtener los permisos ambientales, Fortuna Silver Mines compró el total de las acciones de Goldrock Mines Corp. y, por tanto, la propiedad del proyecto Lindero. Cabe destacar que Fortuna Silver Mines es una empresa de capitales canadienses que posee minas en operación en Perú y México principalmente, donde opera con empresas subsidiarias: Bateas y Cuzcatlán respectivamente.

En México, Fortuna Silver Mines posee las minas San José y La Trinidad; donde fueron denunciadas por comunidades zapotecas de los

Valles Centrales de Oaxaca. ¿Los motivos de las denuncias? Una variada violación de derechos:

- Acciones directas que violan el derecho a la libertad de recibir, buscar y difundir información
- Acciones directas que violan el derecho a la seguridad e integridad personal.
- Acciones directas que violan el derecho a la vida
- Acciones directas que violan el derecho a un medio ambiente saludable
- Amenazas (excluyendo amenazas de muerte)
- Amenazas de muerte
- Bloqueos, obstrucciones
- Exposición a un medio ambiente peligroso
- Violaciones al derecho a la libertad de expresión
- Violaciones al derecho a la participación política
- Violaciones al derecho a la salud
- Violaciones al derecho a la vida⁶

El licenciado Facundo Huidobro quien por entonces trabajaba para Goldrock, fue uno de los “descubridores” del yacimiento Lindero a comienzos de este siglo. Actualmente es “gerente de relaciones comunitarias de Mansfield”⁷ y uno de los referentes en el ámbito minero de la Provincia de Salta. Sus primeras apariciones públicas se pueden ubicar en el 2008, cuando recibe una premiación como “profesional destacado” en el evento de Argentina Mining realizado a fines de agosto de 2008.⁸ Luego de agradecer a la comisión de Argentina Mining y a los colegas presentes, afirmó:

A esto (el premio) lo quisiera compartir con la empresa nuestra, con Mansfield, la empresa nuestra que está hace catorce años trabajando. Que ha trabajado siempre en equipo, un equipo que empieza en Canadá,

⁶ https://mapa.conflictosmineros.net/ocmal_db-v2/conflicto/view/237

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=3IeqOCOGD5I&ab_channel=PanoramaMinero

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=jNbTTZHhd7U&ab_channel=argentinamining

que son casi como hermanos nuestros directivos en Canadá y que sigue también a través de nuestros colaboradores acá en Salta. (Huidobro, 2008)

Como palabras finales de su discurso de premiación, incita a colegas y directivos a actuar a partir de la unión con las cámaras empresariales para “demostrar a la sociedad argentina que nuestra minería es ambientalmente sustentable” (Huidobro, 2008).

En sus palabras, resulta clara la estrecha relación de Mansfield con su empresa propietaria desde el descubrimiento del yacimiento de Lindero. La necesidad de demostrar que la minería es ambientalmente sustentable muy posiblemente tenga que ver con el proyecto de Ley de Presupuesto Mínimos para la protección de los Glaciares y del ambiente Periglacial⁹ presentado en 2007 por la diputada por la Provincia de Buenos Aires Marta Maffei (ARI), con giro a la Comisión de Recursos Naturales y Conservación del Medio Ambiente Humano, presidida por Miguel Bonasso (Packman y Martín, 2014:6). En 2008, la ley fue aprobada por mayoría en la Cámara de Diputados con 136 votos afirmativos, 3 abstenciones y 121 ausencias.

Decimos que muy posiblemente se refiere a la Ley de Glaciares porque en el video que trabajamos no lo dice, pero, cabe destacar que Argentina Mining 2008 se realizó entre el 25 y el 30 de agosto. En simultáneo, el día 29 de agosto de 2008 se imprime la orden del día 614/2008 de la Cámara de Senadores del Congreso de la Nación donde las Comisiones de Ambiente y Desarrollo Sustentable y de Justicia y Asuntos penales aconsejaban la aprobación del proyecto en revisión sobre “Presupuestos mínimos para la protección de los glaciares y del ambiente periglacial”

En noviembre de 2008 fue la entonces Presidenta de la Nación, Cristina Kirchner quien vetó la ley de glaciares por considerar que la ley excedía el alcance de las facultades reservadas a la nación en el artículo 41 de la Constitución Nacional⁹. Al parecer, tal como pedía Huidobro, se dio la unión, la “juntadera.” ¿Qué clase de unión fue necesaria? Therborn nos diría que se trata de una alianza de clases en la que el estado favorece los

⁹ minutouno.com/politica/cristina-veto-una-ley-proteccion-glaciares-antes-irse-eeuu-n95278

intereses de una o más clases a la vez que mantiene una de las posiciones dominantes (1982, p.13)

Una alianza de clases, que, si confiamos en las afirmaciones de Miguel Bonasso, pareciera ser transnacional. El ex diputado declaraba en una nota del 16 de diciembre de 2008 que Cristina Kirchner fue “presionada por Barrick Gold para que vete la ley de glaciares.” No resulta simple paranoia pensarlo si nos damos cuenta que antes de la sanción en 2010 ésta se reunió al menos tres veces con Peter Munk CEO fundador de Barrick Gold (Pilar Bueno, 2014:108).



Imagen 1: Los gobernadores Urtubey (de Salta), Beder Herrera (La Rioja) y Gioja (San Juan), entre otros, junto a Cristina Kirchner y Peter Munk, CEO de Barrick Gold.

Alianza de clases y producción de verdad: el plan de desarrollo estratégico Salta 2030.

En este punto de la investigación el concepto de alianza de clases resultó pertinente ya que permite dar cuenta de las relaciones “tras bambalinas” entre funcionarios estatales y grupos empresariales. Una clara alianza de clases es la que se observa en el “Plan de Desarrollo Estratégico Salta 2030”, formulado por un conjunto de organizaciones sociales e instituciones públicas y privadas de la provincia.

En vistas a una mejor organización del plan, se estructuró en base a “mesas de concertación” donde se reunieron los representantes de los diferentes sectores, así tenemos:

- Turismo
- Salud y deportes
- Educación y cultura
- Minería
- Agricultura
- Ganadería y forestal, entre otras.

En este trabajo, prestaremos especial importancia a los planes y acciones producidas desde el sector minería en el que Facundo Huidobro era el coordinador general. En las reuniones se establecieron algunos ejes estratégicos a trabajar y algunos proyectos a largo plazo “para que Salta sea una provincia minera” que “desarrollará su potencial geológico-minero para que el sector se constituya en un factor multiplicador decisivo del desarrollo económico sustentable”

Así, elaboraron cinco “Ejes estratégicos para el sector minería”, definidos como el desarrollo que el Gobierno de Salta quiere darle a la comunidad en los próximos años. En la página oficial del Plan se los define como:

“Aspectos que fuerzan a la comunidad a adquirir nuevas capacidades y desarrollar nuevas habilidades y a progresar en determinados ámbitos. Debe ser concreto y lo suficientemente amplio como para tirar de toda la comunidad en general y/o de los distintos actores/ámbitos de desarrollo de ésta en particular”¹⁰

Los ejes abordados son: ● Infraestructura adecuada.

¹⁰ En <http://www.pdes2030.com.ar/preguntas-frecuentes-plan-desarrollo-estrategico-salta.php>
Pregunta 8 :Qué son los ejes estratégicos?

- Mano de obra capacitada

Confiabilidad hacia la comunidad de los controles medioambientales.

- Estabilidad jurídica, proporcionalidad y razonabilidad de las tributaciones.
- Valor agregado de los productos minerales de la región.¹¹

Una cuestión a destacar es que entre las y los veintiséis integrantes de esta mesa de concertación, la mayoría eran autoridades provinciales del sector minero y representantes de distintas empresas, solo cuatro personas representantes de las comunidades de la puna¹² participaron de la mesa. En ese sentido cabe señalar el puesto estratégico que ocupaba Facundo Huidobro en la mesa de concertación para comprender el interés por parte de algunos miembros de la mesa por promover determinadas medidas y pautas de acción legítimas por parte del estado provincial. Por ejemplo, en la página 4 del informe final de la mesa de concertación de minería, se advierte que las nuevas inversiones en minería requieren de un papel activo del estado, garantizando ciertas condiciones para la explotación minera.

Siguiendo a Foucault, éste afirma que:

...estamos sometidos a la verdad en el sentido en que la verdad hace ley, elabora el discurso verdadero que, al menos en parte, decide, transmite, empuja efectos de poder. Después de todo somos juzgados, condenados, clasificados, obligados a competir, destinados a vivir de un cierto modo o a morir en función de discursos verdaderos que conllevan efectos específicos de poder.” (1976:140)

En ese sentido, podemos entender el acontecimiento discursivo del PDES 2030 producto de las relaciones de poder como la expresión inequívoca de la alianza de clases en pos de la implantación del modelo megaminero. Así se hace manifiesta la articulación entre las empresas mineras y el estado, siendo las primeras quienes impulsan el contenido de

¹¹ Informe mesa de concertación de Minería, PDES 2030, pp. 6. En http://www.pdes2030.com.ar/archivos/uploads/informe_mc_mineria.pdf

¹² Julio A. Cruz en representación de la Comunidad Kolla de Tolar Grande y Pedro R. Lázaro, Vicente Arias y Eliseo Gerónimo como representantes de San Antonio de los Cobres.

las políticas públicas a desarrollar por parte del estado.¹³ Así también, la instrumentación de políticas públicas que beneficien a la extracción minera y que Salta se transforme en una Provincia Minera¹⁴ evidencia una situación de subordinación del sector político frente al lobby minero. En este sentido, podríamos preguntarnos sobre la incidencia del gobierno empresarial o corporativo¹⁵ sobre las diferentes esferas sociales, políticas, ecológicas, comunitarias y económicas.

La necesidad de los accionistas para asegurar sus inversiones y la legitimidad, se transfigura a través de la noción de “desarrollo participativo”; así establecen una analogía entre la decisión de algunos representantes institucionales con la decisión y propuestas del conjunto del “tejido social de la provincia”. Tal analogía, producto del “desarrollo participativo” constituye un acto de violencia simbólica¹⁶ en la medida en que invisibiliza y naturaliza el silencio o el acceso al discurso por parte de otros actores que se verían afectados por esas políticas públicas. Entre esos actores afectados, se encuentran fundamentalmente las comunidades indígenas y campesinas de la eco región Puna.

El primero de agosto de 2012, el entonces gobernador Juan Manuel Urtubey decreta la aprobación del PDES2030 bajo el amparo del artículo 77 de la Constitución Provincial. Este artículo establece:

Los poderes públicos, en consulta con los sectores productivos y del trabajo interesados, sancionan planes económico-sociales indicativos para

¹³ https://www.youtube.com/watch?time_continue=32&v=gB0korGj4xA Segundo 0:26

¹⁴ El ejemplo paradigmático de transformación en “Provincia Minera” lo constituye la Provincia de San Juan, que reemplazó su lema “San Juan, tierra del Sol y el buen vino” por el frívolo “SAN JUAN MINERO”.

¹⁵ El gobierno corporativo es el conjunto de normas, principios y procedimientos que regulan la estructura y el funcionamiento de los órganos de gobierno de una empresa. En concreto, establece las relaciones entre la junta directiva, el consejo de administración, los accionistas y el resto de partes interesadas, y estipula las reglas por las que se rige el proceso de toma de decisiones sobre la compañía para la generación de valor.

¹⁶ “Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza.” Bourdieu y Passeron (2001:2)

el sector privado de la economía e imperativos para el sector público provincial y municipal. (Artículo 77, Constitución de la Provincia de Salta)

Es decir, con el decreto del gobernador el PDES2030 pasa a ser un plan imperativo para el sector público provincial y municipal. Vimos que la mesa de concertación final del sector minería estuvo compuesta por casi el triple de representantes de empresas, de cámaras mineras o representantes legales. En ningún momento se mencionó la posibilidad de realizar un plebiscito o consulta pública respecto a la aceptación o no de ciertos tipos de minería. Así parece ser que lo que el entonces gobernador (y su sucesor también) entienden como poder público se encuentra en manos de un sector del pueblo y ciertos “grupos de interés” o “Stakeholders”.

Entonces, resulta lícito pensar que en el periodo de 2008 a 2012 comienza lo que llamamos el proceso de institucionalización del modelo megaminero en la provincia de Salta. Es decir, 2009 es el comienzo de la generación de mecanismos de legitimación social-legal de la megaminería dentro de la dinámica histórico-social de la Provincia. La construcción de tales mecanismos se materializa en las instituciones donde el imaginario megaminero se incrusta como panacea para la mayor parte de las problemáticas socio-históricas. En ese sentido, vemos cómo opera la “ilusión desarrollista o visión del doradista” (Svampa, 2012) a la manera del imaginario social que como sugiere Renate Rott¹⁷ incluye cambios en las agendas políticas y económicas, cambios conceptuales donde se modifica y establece lo deseable, lo bueno y lo malo.

Otro aspecto, casi antiético, de la institucionalización de esos mecanismos de legitimación social-legal, es que son construidos a partir de la invención de procesos de negociación entre las distintas instancias de poder. Podríamos nombrar rápidamente dos ejemplos de esos procesos de negociación o consenso:

El Plan de Desarrollo Estratégico Salta 2030: La “Mesa de concertación de Minería” estuvo integrada por veintiséis personas y solo cinco de ellas eran representantes de alguna comunidad puneña. Las demás personas

¹⁷ En: https://www.lai.fu-berlin.de/es/e-learning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/rott/RO_Konzepte/RO_institutio nalizacion/index.html

integrantes eran autoridades políticas, judiciales, representantes de empresas y cámaras empresariales.

Las audiencias de los 250 trabajadores despedidos de Lindero: En 2020 despidieron a 250 trabajadores de la etapa de construcción de Lindero, luego de meses de protesta en la puerta de Mansfield S. A. logran una audiencia con el Delegado del Ministerio de Trabajo de la Nación, Jorge Guaymás y con el Secretario de Trabajo de la Provincia Alfredo Batule. Ramiro Frías, representante de los trabajadores despedidos, solo pudo asistir con su abogado personal y en ningún momento los obreros fueron representados colectivamente por el gremio de UOCRA.

Conclusiones

En suma, si bien no conocemos los hechos “de primera mano”, nos fue posible construir un objeto de estudio antropológico en el sentido de identificar un grupo de personas e instituciones como los “Otros”; caracterizados por la conjunción e intersectorialidad entre sectores mineros/empresarios y funcionarios político-estatales. En efecto, para identificar a esa comunidad de otros, resultó necesario un trabajo de reflexividad y auto-análisis que permita poner de relieve la posición política-intelectual de quien escribe.

Así, el trabajo de investigación resultó una aplicación práctica de algunos principios de la etnografía digital para respondernos una pregunta fundamental: ¿Las políticas y leyes en materia de minería son realizadas por los gobiernos y su grupo de expertos, o bien, los grupos de inversores mineros establecen (tal vez implícitamente) el marco de referencia para la acción jurídica, legal, territorial, etc? El análisis efectuado sobre el material de archivo disponible en la web nos advierte de una clara relación entre las necesidades manifestadas por el sector megaminero y las posteriores políticas públicas elaboradas, denegadas o modificadas por el Estado Provincial y el Estado Nacional en algunos casos.

En este sentido creímos necesario abordar la etnografía digital como una herramienta metodológica asimilable en cierto modo al método

arqueológico foucaultiano¹⁸. Es decir, elaborar un análisis del discurso que considere las condiciones de existencia de éste como un punto de emergencia de ciertos acontecimientos. Destacamos entonces la dimensión práctica de los acontecimientos discursivos referentes a megaminería como la manifestación pública de alianzas y relaciones de larga data entre nuestros “Otros”

Lo expuesto en este trabajo podríamos caracterizarlo como las condiciones socio-mediáticas de incrustación del modelo megaminero en la Provincia de Salta. El análisis realizado sobre el PDES 2030, nos permitió demostrar que los intereses multinacionales apoyados en las redes de gobernanza local construyen e institucionalizan un relato del rumbo a seguir como sociedad. En síntesis, se trata del uso y abuso de instituciones, personas, familias, infraestructuras y territorios por parte del modelo megaminero en la Provincia de Salta, entre las manifestaciones “reales” de ese modelo, podemos nombrar:

Gobernanza hídrica Corporativa-Estatal.

Institucionalización de “servidumbres mineras académicas”.

Infraestructura megaminera y la construcción del espacio de sacrificio.

Esfera Bio-psico-social de trabajadores y sus familiares.

Megaminería sobre la trama de la vida.

Teniendo en cuenta que la mina Lindero es la primera mina de oro a cielo abierto de todo el Noroeste Argentino, será tarea para futuras investigaciones el abordaje de la incrustación del modelo megaminero en la Provincia de Salta in-situ. Tal vez en ese punto, lo que hemos aprendido con la Etnografía Virtual nos capacite para producir y difundir discursos científico-comunitarios que cuestionen las violencias simbólico-territoriales desplegadas a lo largo y ancho de la República Argentina.

De este modo, en nuestro estudio “lo digital-virtual” emerge como un trípode multiforme: En la forma de etnografía digital es un método, como plataforma de comunicación suprasocial es un objeto plausible de análisis

¹⁸ Al respecto, ver: Hernandez, D (2010)

y; finalmente, como espacio social horizontal de comunicación es un espacio disputable por personas comprometidas con otro rumbo para la nación y cada provincia.

En ese sentido, cabe destacar el desarrollo de algunas herramientas de difusión o sistematización de datos. Uno de esos ejemplos lo constituye la agencia argentina de noticias “TIERRA VIVA¹⁹”, un medio independiente que difunde estudios y noticias referidas a Agronegocios, Extractivismo, Agroecología y demás problemáticas socioambientales. Así también las nuevas plataformas tecnológicas resultan una gran herramienta para crear mapas interactivos, colaborativos e interdisciplinarios sobre conflictos socioambientales, criminalización de juventudes, y otras problemáticas asociadas. Como ejemplos a nivel transnacional de estas plataformas en habla hispana, podríamos rescatar el trabajo de “EJAtlas - Atlas Global de Justicia Ambiental” de la UNEP o la plataforma “Ethnodata” del Grupo Kaleidos de la Universidad de Cuenca. Se trata, en esencia, de disputar y problematizar los espacios de mediatización y construcción de la opinión pública desde un lugar más humano o bien, más Nuestro.

Referencias

Antonelli M. A. y Svampa M. (2009) Minería transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales - 1a. ed. Buenos Aires: Biblos, 2009.

Bosa, B (2010). “¿Un etnógrafo entre los archivos? Propuestas para una especialización en conveniencia”. Revista colombiana de antropología [online]. 2010, vol.46, n.2, pp.497-530.

Bueno P. (2014) “La política minera en la Argentina y el modelo extractivista” Foro Internacional, vol. LIV, núm. 1, enero-marzo, 2014, pp. 106-130 El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México.

Constitución de la Provincia de Salta

¹⁹ <https://agenciaterraviva.com.ar/>

Geertz, C. (1973) La descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*. Edición española en Barcelona, Gedisa, 1989.

Guber, R. (2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma, Bogotá 2001.

Hernández Castellanos, D. A. (2010). *Arqueología del saber y el orden del discurso: un comentario sobre las formaciones discursivas*. En *claves del pensamiento*, 4(7), 47-61.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000100003&lng=es&tlng=es.

Hine, C (2004) *Etnografía virtual*. Editorial UOc. de esta edición Aragón I R2,08011 Barcelona.

Huidobro, F. (2008) *Discurso premiación profesional destacado*. Argentina Mining 2008. En https://www.youtube.com/watch?v=3IeqOCOgd5I&ab_channel=PanoramaMinero

Lins, R. G. (2002) *El espacio público virtual*. Repositório Institucional da Universidade de Brasília.
https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18386/3/ARTIGO_EspacioPublicoVirtual.pdf

Muzzopappa, E. & Villalta, C. (2011). *Los documentos como campo. Reflexiones teóricas-metodológicas sobre un informe etnográfico sobre los archivos y los documentos estatales*. *Revista Colombiana de Antropología*. 47. 13-42. 10.22380/2539472X.897.

Svampa M. (2012) *Consensus de los Commodities, Giro Ecoterritorial y Pensamiento crítico en América Latina*. Disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20120927103642/OSAL32.pdf>

Svampa M. y Viale E. (2014) “Maldesarrollo. La Argentina del extractivismo y el despojo”. Buenos Aires, Katz.

Packmann y Martín (2014). Del veto a la sanción: Un análisis político institucional de la Ley de Glaciares. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.

PDES 2030 (2010) Informes del Plan de Desarrollo Estratégico Salta 2030. Disponibles en http://www.pdes2030.com.ar/archivos/uploads/informe_mc_mineria.pdf

Pink, S. et al. (2019) Etnografía digital: Principios y práctica. Ediciones Morata S.L. Madrid.

Serbia, J. M. (2007) Diseño, muestreo y análisis en la investigación cualitativa, HOLOGRAMÁTICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ - Año IV, Número 7, V3 (2007), pp. 123 -146.

Therborn, G. (1982) “Cómo identificar a la clase dominante: Definición del carácter de clase del poder del Estado” En Therbon, G. ¿Cómo domina la clase dominante? Aparatos del estado y poder estatal en el feudalismo, el capitalismo y el socialismo, Segunda parte: El poder estatal. A propósito de la dialéctica de la dominación de clase, Cap. II, Siglo XXI, México, 1982. pp.171-193. <https://marxismo21.org/wp-content/uploads/2014/02/Burguesia-Goran-Therborn.-Como-identificar-la-clase-dominante.pdf>

Troncoso, C. (2021) Turismo y promoción en la provincia de Salta (Argentina). Las imágenes oficiales de la geografía turística provincia, Cuad. Geogr. Rev. Colomb. Geogr. vol.30 no.1 Bogotá Jan./June 2021 Epub Mar 01, 2021.

ANEXO

<p>CAPÍTULO 02</p>	<p>Proyectos megamineros de la Provincia de Salta: http://miningpress.com/nota/339430/cobre-en-salta-taca-laca-lagan-opportunidad: PABLO FERRER. "El yacimiento cuprífero Taca Taca, en Tolar Grande, podría generar 4.000 empleos". "En lo que se conoce como "revolución verde", por la conciencia global sobre el cuidado del medioambiente, el cobre es el mineral más estratégico a los fines de un mundo más ecológico. Está presente en mayor cantidad que cualquier otro en todos los usos tecnológicos que buscan reducir la contaminación del planeta.", "se ha llegado a pagar hasta 10.000 dólares por tonelada. Eso hace que Salta, donde existe uno de los proyectos cupríferos más grandes de Sudamérica, tenga una oportunidad única para su postergado desarrollo económico y social.", "Pero no es una cuestión de deseos. Hay múltiples factores que inciden</p>	<p>LITIO Y TRANSICIÓN ENERGÉTICA: EL TRIBUNO: https://www.eltribuno.com/salta/nota/2021-8-1-0-0-hasta-donde-se-puede-llegar-con-el-litio: "Hay un interés creciente alrededor del litio, promovido por la inexorable transformación del mundo hacia una forma de consumo energético sustentable con el medioambiente. Más temprano que tarde el uso de energías "limpias" será predominante, por sobre el de combustibles fósiles. Y en esa tendencia, el mineral que abunda en los salares de la Puna salteña cumple un rol clave, porque es uno de los elementos fundamentales para fabricar las baterías que requiere esa transición. Es una ventaja geológica de la provincia</p>	<p>LEY SOBRE INVENTARIO Y PROTECCION DE GLACIARES: https://www.minutouno.com/politica/cristina-veto-una-ley-proteccion-glaciares-antes-irse-e-eeu-n95278: "La presidente Cristina Kirchner vetó ayer una ley promulgada el 22 de octubre pasado con el fin de proteger todos los glaciares de la Argentina, y dejó a las masas de hielo de todo el territorio –verdaderos reservorios de agua dulce, oro, cobre y otros tesoros– sin un marco jurídico que las preserve." "la medida "caldeó los ánimos de los legisladores que votaron por unanimidad a favor del proyecto –y que ahora se autoconvocaron para discutir qué hacer–, enfureció a los ambientalistas locales y provocó satisfacción entre operadores políticos y lobbistas del sector minero, claramente, la industria más perjudicada por la ley ahora vetada" "Pero en el Gobierno escucharon los reparos de la Secretaria de Minería de la Nación, cuyo titular, el ingeniero Jorge Mayoral fue denunciado por poseer acciones en empresas del mismo sector que regula, y avanzaron con la anulación. En su decreto, la Presidenta dice que de acuerdo con lo expresado por ese organismo "el establecimiento de presupuestos mínimos no puede limitarse a la</p>	<p>El Licenciado Facundo Huidobro: https://www.youtube.com/watch?v=3leqOCOGD5I&ab_channel=PanoramaMinero: SOBRE LINDERO: "Pasamos de ser un proyecto, a ser una mina dura yo... después de veinte años de trabajo, ha sido un hito muy importante porque se ha conseguido la primera colada" "Para la provincia de Salta es un escalón muy grande, Salta con esto está egresando a ser una de las Provincias productoras de oro y obviamente a contribuir al desarrollo de la minería a nivel nacional. Pero, es importante remarcar esto, ha confiado durante muchos años la Provincia en mantener las reglas del juego y en, por supuesto, en ayudarnos, en cooperar, en trabajar</p>
------------------------	--	--	---	---

INSTRUCCIONES PARA AUTORES

Publicación de las Universidades Nacional de San Juan, Argentina - Facultad de Ciencias Sociales- y Universidad de La Serena, Chile -Facultad de Ciencias Sociales, Empresariales y Jurídicas.

Esta revista tiene el propósito de difundir la producción académica referida a modos de vida, a comportamientos sociales, lingüísticos y culturales, propuestas y a avances en políticas de desarrollo regional entre Argentina y Chile. Acoge artículos originales en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanísticas.

Los artículos deben ser inéditos que no estén siendo arbitrados simultáneamente en otra revista. Previo a la publicación los manuscritos son sometidos a procesos de revisión y arbitraje por pares ciegos y externos y/o revisión del Comité Evaluador Internacional.

La revista recibe contribuciones en español las que deberán ser enviadas, antes del 31 de Marzo para la primera Edición semestral y 31 de Julio para la restante en el año considerado.

Los originales serán evaluados por el Comité de Referato internacional, y/o por otros especialistas de prestigio reconocido (peer review) quienes tendrán en cuenta, para su aprobación, la novedad del aporte, el estilo de redacción y su ajuste a las pautas editoriales, así como la seriedad de la bibliografía y fuentes utilizadas. Luego de su aceptación, los trabajos serán publicados de acuerdo con las disposiciones que las razones editoriales permitan.

En cuanto al cuerpo del trabajo, deberán seguirse las siguientes normas editoriales

1. El texto del trabajo deberá presentarse en papel tamaño Carta o A4, tipo de letra Georgia, con márgenes superior, inferior, izquierdo y derecho de 3 cm. En relación al estilo, sangrías y justificado de texto, se establece el siguiente formato a seguir:

- Título principal: en mayúsculas, 14 pts., en negrita, sin sangría, justificado.
- Subtítulos y apartados: tipo oración, 11 pts., en negrita, sin sangría, justificado

- Cuerpo del texto: tipo oración, 11 pts., con sangría 1,25, justificado
- Notas al pie: tipo oración, 9 pts., sin sangría, justificado
- El autor debe especificar su nombre, institución, correo electrónico e identificador ORCID en una hoja independiente del resto del artículo, y no aparecer en el interior del trabajo, salvo que se trate de una referencia bibliográfica.
- Las citas y referencias deben ceñirse al Manual de Publicaciones de la American Psychological Association (APA) 7ª. edición.

2. La extensión de los trabajos deben poseer entre 15 a 20 carillas, incluyendo notas y bibliografía, y las reseñas bibliográficas tendrán como máximo 5 carillas.

3. Los gráficos y mapas deberán presentarse en su versión final para facilitar su reproducción. En el caso de esquemas con flechas o similares, deberán estar todas las formas agrupadas o en forma de imagen con buena calidad, para facilitar trabajo de edición.

4. Toda colaboración deberá estar precedida de una hoja que contenga título del trabajo, clasificación JEL y datos personales del autor (Apellido y nombre, institución, y correo electrónico de contacto). Además, un resumen del trabajo con una extensión máxima de 200 palabras –en español e inglés- con las correspondientes palabras claves en ambos idiomas.

5. Los trabajos escritos en portugués serán admitidos en su lengua original, precedidos por los resúmenes (español e inglés) como se expresa en el punto anterior.

La revista no se compromete a devolver los originales recibidos, aún en caso de no ser publicados.

Los autores al presentar sus aportes ceden los derechos autorales para la publicación en formato físico y electrónico (Internet), aceptando que puedan ser modificados para adecuarlos al formato editorial.

Contacto

Los trabajos deben ser enviados al siguiente correo electrónico:
revista2puntas@gmail.com

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

REVISTA DOS PUNTAS

La siguiente carta debe ser completada y firmada (con firma digital) por quienes hayan presentado el trabajo. Sólo una vez recibido por el Comité Editorial se iniciará el proceso de evaluación.

Título del trabajo:

Autores/as:

Quienes manifiestan la autoría, consienten en que su manuscrito sea sometido a consideración del proceso editorial de REVISTA DOS PUNTAS. Por tanto, dan fe de que:

- El manuscrito es original e inédito y no ha sido publicado parcial o totalmente en otra revista u órgano editorial impreso o electrónico, ni ha sido postuladosimultáneamente a otra revista o medio editor.
- Se han respetado todos los principios éticos relacionados con la investigación.
- Se ha aplicado en su manuscrito las pautas exigidas por la REVISTA DOS PUNTAS.
- Si el autor incluye en su trabajo citas, tablas, gráficos, etc. de artículos o libros publicados previamente, corresponde a su responsabilidad presentar a los Editores de la REVISTA DOS PUNTAS la autorización escrita del primer editor.

Política de acceso abierto

Revista Dos Puntas, proporciona acceso abierto a todo su contenido, basado en el principio de ofrecer al público la posibilidad de acceder libremente y de manera gratuita a las investigaciones, ya que creemos firmemente que eso facilita el intercambio y divulgación del conocimiento.

La edición de la revista está a cargo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Juan, Argentina y de la Facultad de Ciencias Sociales, Empresariales y Jurídicas de la Universidad de La Serena y los autores/as no deben abonar ninguna tarifa para que sea publicada su investigación.

Revista Dos Puntas posee los derechos de autoría, distribución y reproducción de los artículos publicados.

Aviso de copyright

Revista Dos Puntas no recibe y ni cobra una tarifa por concepto de solicitud, evaluación por pares o publicación de artículos y tampoco hay costos asociados con el acceso por parte de los lectores. Los autores cuyos manuscritos han sido aceptados para publicarse, aceptan voluntariamente a formar parte del Comité de Revisión de Revista Dos Puntas.

La política editorial de Revista Dos Puntas es de acceso abierto, por lo tanto, académicos, investigadores, instituciones y otros usuarios afines de Revista Dos Puntas pueden publicar, leer, descargar, imprimir, buscar o usar los artículos para cualquier propósito y no tienen ningún tipo de barrera legal o técnica fuera de lo que implica el acceso a internet.

Todos los artículos publicados en Revista Dos Puntas están bajo la Licencia Internacional Reconocimiento- This work is licensed under CC BY-NC-ND 4.0. La revista autoriza a los autores a la distribución y reproducción total o parcial de su trabajo para uso personal y no comercial, requiriéndose siempre la citación y reconocimiento de la publicación en Revista Dos Puntas.

Los autores que publican en la revista asumen total responsabilidad por el contenido del cuerpo del texto, como también por los aspectos éticos

relacionados con el tema de estudio, marcas, y todo lo que sea divulgado en el artículo.

Las opiniones y contenido expresadas en cada artículo publicado en la Revista son de exclusiva responsabilidad de sus autores, y no necesariamente representan el pensamiento de la Universidad de La Serena, Facultad de Ciencias Sociales, Empresariales y Jurídicas de Chile o de la Universidad Nacional de San Juan, Facultad de Ciencias Sociales, Argentina y de la Revista Dos Puntas.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico usados en Revista Dos Puntas se utilizarán exclusivamente para los fines establecidos y no serán divulgados a terceros para otros fines.



Facultad
de Ciencias Sociales,
Empresariales y Jurídicas
UNIVERSIDAD DE LA SERENA
CHILE



Facultad de
Ciencias Sociales
Universidad Nacional de San Juan

